

Componer las fuerzas:

La estética musical de Gilles Deleuze

Autor:

Lucero, Guadalupe

Tutor:

Cragolini, Mónica

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Posgrado

Tesis de doctorado:

COMPONER LAS FUERZAS: LA ESTÉTICA MUSICAL DE
GILLES DELEUZE

Tesista:

Guadalupe Lucero

DNI 28.167.113

Directora:

Dra. Mónica B. Cagnolini

Co-Director:

Dr. Pablo C. Cetta

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



Buenos Aires
Septiembre 2014

A Norby, por la fantasía de la vida en común

Agradecimientos

A mi maestra, Mónica Cragolini, por el amor a la filosofía, por corregir, confiar, leer pacientemente, animar y ser quien en definitiva hizo posible la materialización de la tesis. A Pablo Cetta, por la música y por acompañar en el momento justo. Al CONICET por las becas que permitieron financiar parte de este proyecto. A Jèssica Jaques Pi, por el arte contemporáneo y el gótico. A quienes leyeron versiones preliminares de este trabajo, hicieron las observaciones pertinentes y dieron las palabras de aliento siempre necesarias: Laura Galazzi, Mariana Santángelo, Paula Fleisner, Noelia Billi, Julián Lucero y Rafael McNamara. A Julián Ferreyra, por la biblioteca inicial y *la deleuziana*. A mi familia por estar siempre cerca en la distancia. A Norberto y Violeta, por soportarme en los peores momentos. A Carmela, que padeció la postura frente al teclado y el cansancio final.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Lista de abreviaturas	6
Introducción	8
PRIMERA PARTE: Puntos de referencia para una <i>estética deleuzeana</i>	15
CAPÍTULO 1: Imagen, representación, fisiología	17
1.1 La cuestión del simulacro y las potencias de lo falso: el uso de Platón	19
1.2 Imitación y naturaleza	28
1.3 Ritmos kantianos	36
1.4 Nietzsche, verdad, fisiología, arte	43
CAPÍTULO 2: La crítica de la representación entre arte y filosofía	50
2.1 La imagen del pensamiento como operador estético	51
2.2 El concepto de forma como operador estético	57
2.3 Los límites del formalismo	63
2.4 ¿Forma o estructura?	73
SEGUNDA PARTE: El arte, la vida y el animal	79
CAPÍTULO 3: Más allá del principio hilemórfico	85
3.1 La individuación permanente	86
3.2 De Simondon a Bergson	95
3.3 Pobreza de mundo	99
3.4 La modulación deleuzeana: de la <i>Umwelt</i> al ritornelo	103
CAPÍTULO 4: Bestiarios artísticos	108
4.1 Messiaen y los pájaros artistas	108
4.2 Piel de lobo, piel de cordero	116
4.3 El pueblo que falta y el bestiario kafkiano	120
TERCERA PARTE: Devenir-música: en el umbral	138
Capítulo 5: Música, utopía, cosmos	143
5.1 Resonancias cósmicas del ritornelo	143
	4

5.2 El caso Schumann	152
5.3 Utopías y atopías musicales	160
Capítulo 6: Agotar el lenguaje, agotar el sonido	172
6.1 Beckett y el umbral del lenguaje	173
6.2 Silencio o música: de Bartleby a Beckett	188
6.3 <i>Intermezzo</i> nietzscheano: El umbral sonoro de Bizet a Cage	195
CUARTA PARTE: Topocronías del cristal	210
CAPÍTULO 7: La configuración del espacio	212
7.1 Lo háptico y lo óptico	213
7.2 Motivo y fondo: ritmos	218
7.3 Abstracción inorgánica	223
7.4 Visión cercana, visión lejana: perspectiva	231
CAPÍTULO 8: El cristal de tiempo	248
8.1 Líneas cristalinas	249
8.2 Línea nómada y devenir-animal	256
8.3 El tiempo musical	260
8.4 De pájaros y caballos	270
A modo de conclusión	278
Bibliografía	287

Lista de abreviaturas

Para facilitar la lectura y evitar la profusión de notas a pie de página, las referencias a los textos de Deleuze y Guattari se realizan en el cuerpo del texto, consignando abreviatura de la obra y número de página francesa. Con algunas correcciones mínimas, las citas en cuerpo de texto corresponden a las traducciones de las ediciones castellanas indicadas en la bibliografía final. Las clases se citan siempre de acuerdo con la edición argentina en Cactus. Los cursos no traducidos, cuyo audio se encuentra en la página de la Université Paris 8, se citan de acuerdo con la fecha indicada en la página web.

ES	<i>Empirisme et subjectivité</i> (1953)
NP	<i>Nietzsche et la philosophie</i> (1962)
PCK	<i>La philosophie critique de Kant</i> (1963)
N	<i>Nietzsche</i> (1965)
B	<i>Le Bergsonisme</i> (1966)
PSM	<i>Présentation de Sacher-Masoch</i> (1968).
PS	<i>Proust et les signes</i> (1964, 1970).
SPE	<i>Spinoza et le problème de l'expression</i> (1968).
DR	<i>Différence et répétition</i> (1968)
LS	<i>Logique du sens</i> (1969).
A	<i>Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe</i> (avec Felix Guattari), (1972)
K	<i>Kafka. Pour une littérature mineure</i> (avec Felix Guattari), (1975).
D	<i>Dialogues</i> , (avec Claire Parnet), (1977).
S	<i>Sovrapposizioni</i> , (avec Carmelo Bene) (1978).
MP	<i>Capitalisme et schizophrénie, t. II. Mille Plateaux</i> (avec Félix Guattari), (1980)
SPP	<i>Spinoza. Philosophie pratique</i> (1981).
FB	<i>Francis Bacon. Logique de la sensation</i> (1981).
IM	<i>Cinéma I. L'image-mouvement</i> (1981).
IT	<i>Cinéma 2. L'Image-Temps</i> (1985).
F	<i>Foucault</i> , (1986).
P	<i>Le Pli. Leibniz et le baroque</i> , (1988).
PV	<i>Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet</i> (1988).

- PP *Pourparlers 1972-1990* (1990).
- QP *Que'est-ce que la philosophie ?* (avec Félix Guattari) (1991).
- E "L'Épuisé" en S. Beckett, *Quad...* (1992).
- CC *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1992
- DRF *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (2003)
- CP8 *La voix de Gilles Deleuze en ligne. Cours Paris 8 (1980-1986)* <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>
- ABC *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, 3 videos, éd. Montparnasse, Arte Vidéo, 1997
- ID *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (2002)

Ediciones de clases

- MS *En medio de Spinoza*
- EF *Exasperación de la filosofía: el Leibniz de Deleuze*
- CD *Pintura: El concepto de diagrama*
- KT *Kant y el tiempo*
- DCE *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*
- BI *Cine 1. Bergson y las imágenes*
- SMT *Cine 2: los signos del movimiento y el tiempo*

Introducción

Al afirmar la necesidad del destierro de los poetas, Platón necesita disculparse: “la desavenencia entre la poesía y la filosofía viene de antiguo”.¹ Este es el momento agónico en el que la filosofía necesita desmarcarse de la poesía, señalándola como su enemigo, o más propiamente como su rival, porque se trata del *enemigo digno del par*. [Cfr. QP, 9-10] El filósofo es una figura que necesita de esta rivalidad para determinarse: es *amigo de, amante de*. ¿Pero quién ama más y mejor lo bello, lo bueno, lo verdadero? ¿El filósofo, el poeta, el amante? *Banquete* arma esta escena de *celos*, de rivales, de falsos pretendientes. Es en el seno de esta escena que la filosofía nace, una escena donde el poeta tiene un rol crucial: es el rival más peligroso. Esta rivalidad tiene para la filosofía una desventaja importante: el poeta es el que sabe *embrujar*, porque no se dirige a la razón sino al sentimiento. Aquello que para Platón constituía el germen de la destrucción de la polis, deberá volver tarde o temprano a la órbita de la filosofía, y justamente por los mismos motivos que llevaron a Platón a soñar con su destierro.

La *estética* entendida como disciplina filosófica encuentra en la *Aesthetica* de Baumgarten (1750) su texto fundacional. Es allí donde el término *estética* habría sido utilizado por primera vez con el sentido que la Ilustración le dará en tanto que saber en torno al sentimiento, y luego al sentimiento frente a la belleza, el arte y el gusto. Si este amplio ámbito del sentir y de los afectos no podía ser sistematizado filosóficamente, el peligro era grande, y habría que agregar, políticamente importante. Porque el problema de los afectos, de los sentimientos, el problema de su caracterización, cartografía y control, es la clave de bóveda de la filosofía política. El dominio de los sentimientos, entonces, no ya el de los sentidos meramente. La autonomización y especificación del pensamiento estético no puede deslindarse del rol que la filosofía le atribuye en tanto que utopía conciliatoria. Kant se preguntaba en el parágrafo veintidós de la *Crítica del juicio*, aquel que cierra la

¹ Platón, *República*, 607b-c, ed. cit.

“Analítica de lo bello”, si el sentimiento común, ese fundamento que el juicio de gusto invitaba a presuponer, podría ser la cifra que nos indique que es posible un consenso, un acuerdo.² Y es casi un lugar común señalar esta función *política* del pensamiento estético en su origen moderno³. La aventura de la estética en la Ilustración tiene un desenlace *ideológico*: para el romanticismo alemán la estética se convierte en el *ejemplo* de la política, y es a este *exabrupto* filosófico al que se le endilgarán los mayores males del siglo XX, especialmente aquellos que refiere ese oscuro concepto de la *estetización de la política*.⁴

Esta historia de la estética ha visto en las últimas décadas una floreciente reactivación que intenta recuperar la tradición ilustrada evitando la deriva romántica o al menos intentando inmunizarse de ella. Si bien la filosofía francesa se caracteriza por desarrollar el pensamiento filosófico junto a un pensamiento literario o de las artes, es curioso corroborar que los grandes exponentes de esa generación de la que forma parte Deleuze, se han dedicado a partir de los '80 a pensar con mayor intensidad el problema de la estética. Quizás respondiendo al desafío nancyano que reelaboró el viejo motivo benjaminiano de la estetización de la política, quizás respondiendo a una despotenciación del problema del arte en la afirmación de un pluralismo despolitizado en cierta tradición anglosajona, lo cierto es que tanto Deleuze como Lyotard, Rancière, Badiou, Derrida, Nancy dedican obras al problema del arte y la estética, en estrecha relación con el problema político. No es casual que la indiferencia o al menos la no apropiación del romanticismo alemán conlleve una recuperación de la categoría ilustrada de la estética, ya que parte del programa del idealismo implicaba la recusación de ese término⁵.

² Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit. p. 284.

³ Cfr. T. Eagleton, *La estética como ideología*, ed. cit., esp. Cap. 1 “Particularidades libres”.

⁴ Jean-Luc Nancy es quizás uno de los filósofos que con mayor fuerza ha denunciado esta necesidad de romper con la lógica del mito en tanto que el mito implica necesariamente la deriva totalitaria. Cfr. J.-L. Nancy, *La comunidad desobrada*, ed. cit.; J.-L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe, *El mito nazi*, ed. cit.; entre otros.

⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., p. 7.

En este contexto cobra particular relevancia el debate *biopolítico*. El concepto de biopolítica, tal como es puesto en juego para el debate político-filosófico por Michel Foucault⁶, hace referencia a los dispositivos del poder político orientados al control y producción de la población, particularmente pensada a través de la categoría de *vida biológica*. Esto implica un giro desde la vieja categoría del “sujeto” y particularmente su carácter de “individuo”, hacia la renovación del concepto de “vida”. Los alcances que este giro tiene en la filosofía del arte y en las prácticas artísticas concretas constituye quizás uno de los ejes determinantes del debate. Si la estética constituye un pilar ineludible en la construcción del sujeto moderno, no es casual que el abandono de dicha categoría conlleve una redefinición de la estética y del vínculo entre arte y política. Esta redefinición del vínculo entre arte y política, y en particular del vínculo arte-vida, supone un universo novedoso respecto de la relación entre estética y animalidad. Si la estética hegeliana había demarcado el arte bello como *propio del hombre*⁷, la crítica de la categoría de sujeto junto con su recorte sobre el fondo de la naturaleza y la noción de *mundo*, se trata hoy de pensar el problema del arte *más allá* de su determinación como propiamente humano.

Por otro lado, a partir de 2000 existe un nuevo impulso de revalidación del concepto de “estética” desde el campo del arte. La estética parece volver a la escena y de un modo sorprendentemente afirmativo: bajo la lógica de la *poética*.⁸ Es necesario destacar el necesario cruce que implica este recupero, ya que la afirmación de nuevas poéticas aparece bajo el hálito de un discurso híbrido, entre curatorial y teórico, entre artístico y filosófico, que pretende explicar al mismo tiempo que describir. Quizás el ejemplo más notorio en este sentido sea el de Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*, y *estética radicante* son a la vez descripciones y prescripciones, proyectos curatoriales y apuestas teóricas, donde el viejo término de la *estética* reaparece con todo su vigor y sin restos de las amenazas que romanticismo le adjudicaba respecto del arte. *Estética de la emergencia*

⁶ Cfr. M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*, ed. cit., esp. Cap. V “Derecho de muerte y poder sobre la vida”.

⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., pp. 23-34.

⁸ Para la construcción de un mapa de las *estéticas* contemporáneas cfr. A. Niño Amieva, “Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas” art. cit.

y *estética de laboratorio*, términos acuñados por Reinaldo Laddaga, parecen trazar un camino similar.⁹ Aquí también resulta fructífero rastrear la presencia deleuzeana y el particular impacto de su sistema conceptual.

La revitalización de la *estética* no encuentra, sin embargo, un paralelo similar en la *estética musical*. Pero, ¿es pertinente plantear esta pregunta, cuando las estéticas referidas abogan a un tiempo por un desdibujamiento de los límites entre las viejas *artes*?¹⁰ En efecto, las estéticas contemporáneas parecen ser indiferentes al problema de la diferencia entre las artes a favor de cierta hibridación de las prácticas artísticas que tornaría ciertamente impotente una clasificación en términos de especificidad de los lenguajes artísticos. Los movimientos artísticos implicados en la llamada *neovanguardia* entre los años '50 y '60 parecen impugnar esta división, ya sea a través de la *teatralización* de la escena de la obra de arte¹¹, de la incorporación del *ready-made* al mundo del arte, es decir de objetos de la vida cotidiana y especialmente industrializados¹², o de la denegación de la imagen y la obra a favor de una lógica de la *situación* y de la *vida*, como componentes específicos de la obra de arte¹³.

Una dificultad que encontramos a la hora de emprender el desarrollo de la presencia deleuzeana en los debates estéticos contemporáneos, es que el propio Deleuze no ha participado personalmente en ellos. Sólo esporádicamente encontramos en su obra referencias a controversias y debates concretos del ámbito de las artes, y a menudo estas

⁹ Cfr. N. Bourriaud, *Estética relacional*, trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; N. Bourriaud, *Radicante*, trad. M. Guillèmont, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009; R. Laddaga, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; R. Laddaga, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

¹⁰ Respecto de las consecuencias ontológicas de esta pregunta Cfr. J.-L. Nancy, *Las musas*, ed. cit.

¹¹ Este concepto acuñado por Michael Fried buscaba condenar el desdibujamiento de las artes en la experiencia minimalista. Cfr. M. Fried, "Arte y objetualidad" en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, ed. cit.; H. Foster, "El quid del minimalismo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, ed. cit.

¹² Respecto de la importancia del Pop como detonante de un nuevo régimen del arte desde puntos de vista en cierto modo opuestos, Cfr. A. Danto, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, ed. cit., H. Foster, "¿Quién le teme a la neovanguardia?" en *El retorno de lo real...* ed. cit.

¹³ Nos referimos aquí a la experiencia situacionista. Cfr. T. McDonough [ed.], *Guy Debord and the situationist international. Texts and documents*, ed. cit.

referencias ponen en diálogo conjuntamente problemas de principio de siglo, de la década del '50 y actuales, cuestión que dificulta la posibilidad de *situar* a Deleuze en relación con sus contemporáneos. Es conocida la consideración que el autor de *Diferencia y repetición* tiene sobre la lógica del debate y el diálogo filosófico. En este sentido veremos que el modo de intervención de la estética deleuzeana en el pensamiento sobre el arte actual está determinado por lo que llamaremos una lógica del *uso*: Deleuze hace uso en beneficio propio de las teorías compositivas de pintores, músicos, escritores; a su vez, muchas de las *estéticas* mencionadas más arriba hacen uso de los conceptos deleuzeanos operativa y estratégicamente en la construcción de sus propias teorías. Por último, los artistas también recurren a menudo a la filosofía deleuzeana al modo de una caja de herramientas teóricas dispuesta para su uso en la producción artística.

Consideramos que la estética deleuzeana puede constituirse en una herramienta conceptual para la estética musical. En este sentido, no buscamos aquí realizar solo un estudio sobre el problema del arte en el interior de la obra, problema que por otra parte ya ha sido realizado en diversos volúmenes e innumerables artículos especializados, sino aportar una perspectiva que permita pensar la estética deleuzeana en el contacto con debates y prácticas artísticas concretas. El interés por el arte en el autor de *Lógica del sentido* manifiesta una particular empatía y curiosidad por los problemas esenciales de la composición artística, expresados a menudo en los escritos e intervenciones de los artistas, pero también, evidentemente en el proceso interno de la producción de las obras. Deleuze traza así un gesto poco usual, aquel en el que el filósofo toma seriamente las conceptualizaciones de los artistas, y extrae de ellos elementos para conjugar en su propia teoría. En este sentido, la vocación de la estética deleuzeana no es en absoluto la de una estética programática o normativa, tampoco la de un trabajo de diagnóstico. Sino más bien la apuesta por el encuentro entre heterogéneos cuyo fruto siempre es dispar y

asimétrico. Esta vocación permite, más allá de las periodizaciones propuestas respecto del tratamiento del arte en la obra, trazar líneas de continuidad.

En este sentido, el objetivo que ha guiado desde el comienzo este trabajo está orientado menos a la elaboración de un trabajo *sobre* Deleuze, que permita dirimir problemas de interpretación, aportar nueva documentación biográfica y bibliográfica sobre la obra, o participar en un *debate* dentro de la profusión de *estudios deleuzeanos*, que a la posibilidad de construir puentes teóricos que permitan acercar la obra de Deleuze al trabajo dentro del campo de la estética y los problemas actuales de la filosofía del arte. A menudo la especificidad del vocabulario deleuzeano oscurece los puntos de diálogo que la obra del autor tiene con cierto *clima de época*. El objetivo principal de este trabajo es saldar, al menos de un modo preliminar, esta desconexión, y al mismo tiempo acercar ciertos temas que parecen ser problemas estrictamente ligados a la ontología deleuzeana a otros ámbitos, como creo que sucede con la cuestión de lo inorgánico, el cristal y una deriva antihumanista en el abordaje del arte.

El trabajo está estructurado en cuatro partes, que agrupan dos capítulos cada una. Cada parte abordará un aspecto problemático del uso y función de la música en el corpus teórico deleuzeano. La primera parte tiene como objetivo general dar cuenta de la relación entre el planteo estético deleuzeano y la estética filosófica. Es necesario aquí mostrar el camino que lleva de Platón a Nietzsche, a pasando del concepto de *imagen* al de *fuera*. Este recorrido nos lleva a una crítica del formalismo como posible consecuencia de la denegación de la imagen y la lógica mimética, y acerca el pensamiento del Deleuze de la década del 60 al estructuralismo. La segunda parte aborda el cruce entre música y animalidad, especialmente en relación con el concepto de *vida* en el contexto de la estética deleuzeana, a partir de dos ejes. Por un lado se recorre el camino de las fuentes que nutren el pensamiento deleuzeano sobre la vida, mostrando los aspectos que de ellas resultan relevantes de cara al problema de la música. En segundo lugar se presentan una serie de variaciones sobre la posibilidad de encuentro entre música y animalidad. La

tercera parte está dedicada a la relación entre la música y el umbral, umbral topológico que desde siempre vinculó la música con el cosmos, umbral lingüístico que siempre se ha tentado con su inefabilidad. Por último, la cuarta parte se detiene en la noción que considero más importante para este trabajo, el concepto de *crystal de tiempo* y su rol en la apreciación del fenómeno musical. Aquí el lector encontrará, por un lado, un relevamiento de su uso en las estéticas de fines de siglo XIX y principios del siglo XX, para luego transportar el germen temporal del cristal al análisis de los conceptos propiamente musicales. El abordaje problemático tiene como objeto sentar en primer lugar las coordenadas conceptuales en las que el problema de la música se inserta, y darle así un sentido más profundo a lo que consideramos que es el tema que verdaderamente ocupa a Deleuze en sus consideraciones musicales: el tiempo.

PRIMERA PARTE: Puntos de referencia para una *estética deleuzeana*

En 1996 Rancière escribía, para lo que se convertiría en una obra colectiva de homenaje, un curioso artículo titulado “¿Existe una estética deleuzeana?”. El título, polémico, tiene la virtud de postular la cuestión de frente. Lo que el autor de *El desacuerdo* coloca bajo el signo de pregunta no es la relación entre Deleuze y el arte, cuestión que por otra parte sería absurda si observamos que gran parte de la producción del filósofo está dedicada a temas de arte y literatura, sino la relación entre Deleuze y la *estética*, es decir, esa disciplina filosófica hija de la modernidad, que viene a salvar las distancias entre lo inteligible y lo sensible, entre la razón y la pasión. Si vale la pena preguntarse por la relación entre Deleuze y la estética, es porque en su vínculo con la literatura, el cine, la pintura, la música, algo de esa tradición estética se pone en juego. En este sentido, Rancière indica que

los objetos y los modos de descripción y de conceptualización de Deleuze nos conducen hacia el centro de lo que hay que pensar bajo el nombre de estética, ya bicentenario y todavía oscuro¹.

No comparto los resultados que esta hipótesis arroja en la lectura de Rancière, volveré sobre ello². Pero resulta crucial recorrer nuevamente, como este texto apenas deja esbozado, el compromiso de la apuesta estética deleuzeana con la historia de la estética misma. Para ello considero necesario transitar un doble camino: en primer lugar

¹ J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” ed. cit. p. 526.

² Rancière aboga por una lectura romántica de Deleuze. Este acercamiento a los problemas propios de la estética alemana del siglo XIX se realizaría sin embargo en forma no consciente por parte de Deleuze y malograría sus propios objetivos. Consideramos que la lectura de Rancière es como mínimo sesgada y no hace justicia al modo de trabajo deleuzeano con el arte y la literatura. Volveremos sobre esta cuestión en el cap.6.

reconstruir una genealogía que vincule el pensamiento deleuzeano con la historia de la estética en tanto que disciplina filosófica; en segundo lugar es necesario situar el problema del arte en el interior de su propio pensamiento. Si quisiéramos trazar el mapa de la aventura estética deleuzeana, encontraremos que, a pesar de la dispersión de las referencias, de la ausencia de una teoría estética programática y de la variedad de temas que aborda, hay en ella una apuesta deudora de las grandes teorías estéticas. Un capítulo de su libro sobre Bacon se titula “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”. Podríamos parafrasearlo quizás así: cada filósofo del arte resume a su manera la teoría estética. La cuestión es ¿en qué sentido? ¿Cómo se tramitan esas filiaciones? Si atendemos a las grandes teorías fundacionales de la estética filosófica, de Kant a Nietzsche, vemos que nunca la filosofía comete la torpeza de dictar sin más preceptos al arte. Más bien siempre se piensa el lugar común en el que arte y filosofía se encuentran. Aún cuando encontremos definiciones y valoraciones, es necesario comprender que el objetivo de la teoría implica siempre una pregunta en torno de la propia filosofía, y quizás en torno de la especificidad de la práctica artística observada como un ámbito que formula problemas y preguntas válidos para la filosofía. En este sentido debe comprenderse, entonces, la serie de definiciones que Deleuze y Guattari brindan en ¿Qué es la filosofía? respecto de la obra de arte. Estas definiciones intentan situar a un tiempo el concepto de arte en el marco de una larga tradición estética y a la vez incorporar problemas que el arte ha planteado en el interior de sus disciplinas y que aún han sido impensadas para la estética. A través de la confrontación entre la historia de la estética y el corpus estético de la obra deleuzeana es posible dar cuenta de la relevancia del filósofo francés en el debate estético contemporáneo.

CAPÍTULO 1: Imagen, representación, fisiología

Para iniciar este recorrido considero necesario señalar algunos puntos de referencia que permitan vincular las propuestas estéticas deleuzeanas con la tradición estética filosófica. Pero para ello seguiré un hilo quizás frágil, quizás ambiguo, que permitirá seguir al menos en una mirada de trazo grueso, con todos los matices como deuda, los peldaños que nos llevan de Platón a Kant, de Kant a Nietzsche, de Nietzsche a Kant y a Platón. Se trata del concepto de imagen, un concepto que a lo largo de la obra de Deleuze sufre grandes modificaciones, y que será progresivamente valorado, una vez que las coordenadas estéticas de su filosofía encuentren el plano adecuado.

En los textos anteriores al encuentro con Guattari, la imagen parece vincularse directamente con la noción de *representación*. En *Différence et répétition* Deleuze construye la versión más acabada de lo que llama “imagen del pensamiento”, y dedica a su tratamiento el tercer capítulo –el centro– de esta obra fundamental. Un particular matiz que adquiere la crítica de la imagen del pensamiento será su vínculo con la necesidad. No la necesidad de pensar, sino más bien la cuestión que se anuda en la pregunta sobre cómo arribar a un pensamiento necesario¹. Es decir, cómo arribar a una experiencia de la necesidad que se presenta como un “no tener opción”. Vemos que aquí lo que se acorrala –repetiendo un gesto nietzscheano– es la noción de “verdad”. La verdad para el pensamiento de la representación es, ante todo, la adecuación formal implicada en la estructura del reconocimiento. Será verdadero lo que se adecúe correctamente a lo que el pensar formula formalmente como tal, y allí el sujeto opera como tribunal y garante de la adecuación. En *DR*, la crítica de la imagen del pensamiento busca allanar el camino hacia una subjetividad que, lejos de confirmar su formalidad como estructura del reconocimiento, implica su crisis ya que únicamente se conquista en el estado de un pensamiento fuera de sí mismo; en otros términos, que sólo es absolutamente potente en el límite de su impotencia². Atendiendo al particular problema del arte, resulta crucial comprender qué es representación y qué imagen para un pensamiento sin imagen.

¹ Cfr. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, ed. cit., p. 14.

² Cfr. *Ibíd.* p. 28.

La noción de *imagen* nombra –en los textos cercanos a *DR*– a la serie de características más o menos definidas que permiten trazar una unidad imaginaria y que constituyen los presupuestos subyacentes a cada forma de pensar. *Imagen* entonces señala el carácter estático del pensamiento, traza el marco y las líneas sobre las que el pensamiento pintará sus avatares, y a la vez el término remite al campo semántico de la representación. La imagen del pensamiento es en última instancia la del pensamiento de la representación, y sus postulados pueden dividirse en dos grupos: una serie derivada del análisis de *Nietzsche et la philosophie*, aquellos que se resumen en el problema del sentido común y la buena voluntad del pensador, por un lado, y por otro aquellos que asocian esta cuestión al problema más general del reconocimiento y la representación. Vemos aquí el prejuicio que pesa sobre el concepto de *imagen* que parece ser congruente con el viejo relato de la mimesis en las artes visuales, que hace de la imagen pictórica una *ventana*, analogía entre la perspectiva renacentista y la racionalidad cartesiana.³ Platón parece ser el primer representante de esta imagen del pensamiento, que –como intentaré mostrar en el desarrollo de este capítulo– a la vez nos muestra sin velos el compromiso moral que ella implica. Sin embargo, los argumentos deleuzeanos apuntan más bien a los filósofos de la modernidad, porque en última instancia la distinción entre esta imagen dogmática del pensamiento y lo que se avizora como un pensamiento sin imagen es el tipo de vínculo que cada una establece con el pensar: o bien se trata de organizar las fuerzas para dejar tranquilo al pensamiento; o bien este surge como efecto de una fuerza que obliga a pensar. Esta diferencia es la que permite comprender porqué la imagen del pensamiento anclada en la representación es denunciada como no-filosófica. Veremos que desde este punto de vista, Platón será un ejemplo privilegiado de esta concepción violenta del pensar.

La imagen moral del pensamiento no puede abordar la diferencia en sí misma porque necesita reducirla al elemento de lo mismo bajo el modelo del reconocimiento. Aquí Deleuze apunta ante todo a Kant, ya que el modelo del reconocimiento requiere del sujeto trascendental y las facultades en su uso legítimo por un lado, y la forma del objeto general

³ Cfr. M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, ed. cit., p. 223. Siguiendo la hipótesis de Jay podemos afirmar que los escritos tempranos de Deleuze adolecen de la falta de matices a la hora de observar el paralelo entre la imagen pictórica moderna y el pensamiento moderno. Sin embargo, los análisis que encontramos tanto en *Francis Bacon. Logique de la sensation*, como en *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Cinéma 2. L'image-temps*, y *Qu'est-ce que la philosophie?* corrigen esta primera aproximación.

por el otro. La diferencia es justamente lo que escapa a las fuerzas del reconocimiento y que justamente por eso constituye el elemento del pensamiento. Deleuze recurre a un motivo heideggeriano y blanchotiano: lo que se encuentra en el origen del pensamiento no es, pues, su buena voluntad y su comunión con la verdad, sino el hueco de lo impensado. Lo que fuerza a pensar, no reclama el ejercicio conjunto de las facultades en un sentido común, sino que surge como un elemento que lleva las facultades más allá de sus límites y las hace divergir entre sí. Así como es posible “salvar” a Platón, veremos que a través de una nueva doctrina de las facultades Deleuze también recuperará a Kant.

1.1 La cuestión del simulacro y las potencias de lo falso: el uso de Platón

Desentramar los hilos de la ontología de la obra de arte, ese parece ser el problema platónico, que inaugura los vínculos no pacíficos entre el discurso filosófico y la poética. Toda una corriente interpretativa⁴ analiza la complejidad de esta ontología y la dificultad a la hora de comprender las causas profundas que llevan a Platón a afirmar en el libro X de *República* que si el Estado ha sido bien fundado es gracias a lo decidido respecto de la poesía, a saber, no aceptar de ningún modo a la poesía imitativa.⁵ Deleuze forma parte de este diálogo a partir de su análisis de Platón en *DR* y el apéndice de *LS*, “Platón y el simulacro”. Sin embargo, el vínculo que Deleuze establece con Platón desde el punto de vista filosófico no es del todo evidente. Es necesario recorrer rápidamente la lectura deleuzeana de Platón antes de arriesgar la filiación concreta que podríamos extraer a propósito del problema del arte.

En el primer capítulo de *DR* Deleuze construye un particular recorrido de la desactivación de la diferencia en la historia de la metafísica, que comienza en Aristóteles y que, pasando por Hegel y Leibniz, culmina en Platón. El recorrido parece mostrar como en cada caso se ha subsumido la diferencia a las instancias fundamentales de la representación (la semejanza, la identidad, la oposición, y la analogía). Esta operación de subordinación resulta en el bloqueo de la posibilidad misma de un pensamiento radical de la diferencia.

⁴ Cf. J. Derrida, “La pharmacie de Platon” en *La dissémination*, ed. cit.; M. Cacciari, “El hacer del canto” en *El dios que baila*, ed. cit.; A. Badiou, *Petit manuel d’inesthétique*, ed. cit., entre otros.

⁵ Platón, *República*, X 595a.

Tenderíamos a pensar que Platón juega aquí un rol inaugural, rol funcional con aquel que ocupa en la historia de la filosofía. De hecho, ¿no es él quien más claramente y quizás más brutalmente somete toda diferencia a la lógica de la identidad, construyendo esos extensos caminos que permiten ordenar las diferencias en la estructura jerárquica y unitaria de la Idea? Nos sorprende, entonces, ese curioso último lugar que ocupa la filosofía platónica en la estructura argumental del capítulo referido. Notemos que Deleuze indica que:

[1]La tarea de la filosofía moderna ha sido definida: derribamiento del platonismo. El hecho de que este derribamiento conserve muchos caracteres platónicos no sólo es inevitable sino deseable. [DR, 82-83]

¿Qué encuentra Deleuze en Platón? Querriamos mostrar que el particular tratamiento del problema de la diferencia en Platón abre, en su rechazo, un espacio posible para la ontología deleuzeana.

El carácter controvertido de la figura de Platón aparece ya en *NP*. Allí se hace referencia al autor de *República* al menos tres veces: en relación con el eterno retorno, en relación con el problema de la pregunta, y en relación con la imagen del pensamiento. Respecto del primer punto, Platón parece ser una de aquellas figuras que no pudo comprender el problema heraclíteo. Para el Deleuze de *NP*, Platón habría pensado el devenir y el eterno retorno, como términos opuestos. El ciclo sería aquí algo devenido, el resultado de una operación sobre el devenir que lo subsume bajo la égida de la idea. Así olvida la enseñanza de Heráclito para quien ciclo y caos constituyen dos aspectos indisolubles. En segundo lugar, Platón se presenta como aquel que formula la pregunta filosófica en términos de “¿qué es x?”, haciendo depender de ella la oposición entre ser y devenir. Para Nietzsche, por el contrario, la pregunta fundamental es ¿quién?, lo que significa: “considerada una cosa ¿cuáles son las fuerzas que se apoderan de ella, cuál es la voluntad que la posee?” [Cfr. *NP*, 87] De hecho, la formulación de la pregunta en términos de “¿qué es x?” no hace sino ocultar la pregunta por el “¿quién?” de la que depende. Esta “mala formulación” es la que trae tan malos resultados para los diálogos socráticos, que concluyen en la aporía de la mera contradicción. Por último, Platón es invocado a propósito de la formulación de una nueva imagen del pensamiento, pero aquí con un sentido positivo.

Si pensar implica la violencia de las fuerzas selectivas, si el pensamiento no es el resultado de una acción bienintencionada del pensador, sino de la acción de lo que me obliga, me fuerza a pensar, entonces Platón nos permite pensar un modelo que se opone al método filosófico que supone la buena voluntad y la decisión del pensador, caracterizado en el mito de la caverna. Recordemos que allí lo fundamental es el carácter forzado del aprendizaje y de la educación. Tanto el prisionero es forzado a salir, como el filósofo forzado a entrar. En una nota al pie Deleuze acentúa el carácter contradictorio de la figura de Platón: por un lado encontramos la fuerza que aborda el pensamiento como ejercicio necesario de una violencia, por otro la fuerza socrática de los primeros diálogos que presupone la buena voluntad del pensador. [Cfr. NP, 123-124] Esta ambivalencia de la figura platónica se acentúa aún más en *DR*, donde las dos lecturas que nos alejan de Platón en *NP* son retomadas como pasibles de una lectura positiva, es decir, como espacio que brinda elementos para pensar la diferencia, y a la vez, como íntimamente ligadas entre sí. Pero para comprender esta *recuperación* de la figura platónica, quizás sea necesario detenerse en la construcción del problema en el primer capítulo del libro, particularmente en el lugar asignado allí a Aristóteles.

En *DR* y en *LS*, el proyecto platónico encuentra su expresión en el método de la división. Este método, que localizamos en los textos tardíos, particularmente en *Sofista* y *Político*, pero también en *Fedro* a propósito del buen delirio y del verdadero amante, se distingue palmo a palmo de un método basado en una lógica de diferenciación específica. Si en Aristóteles podríamos encontrar los rastros de un encuentro con el mundo donde poco hay que sitiar, poco que conjurar, un mundo sin fantasmas quizás, en Platón la tarea de la filosofía tiene una clara voluntad de seleccionar, de acorralar. Y en este gesto, que da cuenta del encuentro con un mundo asediado por las malas copias, restan aun los fantasmas, los simulacros que se intentan conjurar. Comenzamos a entender por qué Aristóteles encabeza la argumentación deleuzeana en *DR*. Allí, protagoniza el “momento feliz” griego, momento determinado como reconciliación de la diferencia con el concepto en general. *Feliz*, porque la diferencia ha sido *salvada*, ha sido arrancada a su vínculo con lo monstruoso. Platón pertenece, sin embargo, a un momento previo, donde lo que ruge es la

amenaza de un fondo que puede hacer que todo caiga en lo desemejante⁶. A pesar de que la lógica autenticadora del método de la división implica una voluntad de subordinación a la idea, muestra que la diferenciación no se reduce a la postulación de una oposición. En el *Político* vemos claramente esta vacilación, donde la distinción no establece una relación simétrica entre lo distinguido y aquello de lo que se distingue. El fondo mismo no se diferencia de lo que se diferencia de él⁷. Se trata de ese momento en que la diferencia, aún no subsumida en la identidad del concepto, se vincula con una distinción que señala lo que sobresale, pero sin negar lo indeterminado que la habita, ni tampoco reducirse a la mera indeterminación o la identidad con el fondo. Justamente esto es lo que la ubica en la órbita de lo monstruoso. Pero no del monstruo que resulta del pastiche de elementos, sino el de un fondo que asciende hasta disolver la figura. Si queremos arrancar la diferencia de este carácter monstruoso, es necesario someterla a las cuatro instancias de la representación que permitirían construir la mediación entre los dos polos de la indeterminación. La cuestión es cómo pensar la diferencia por fuera del signo maldito que la señala en lo monstruoso. Hay dos vías: eliminando la atribución de valor sobre lo monstruoso, o eliminando lo que caracteriza lo monstruoso de la diferencia. Aristóteles protagoniza esta segunda vía. La conversión se realiza de acuerdo con cuatro aspectos que permiten salvar la diferencia de la maldición monstruosa: la identidad, la analogía, la oposición, la semejanza. Si la diferencia se *salva* es sólo en tanto se la representa de acuerdo con las exigencias del concepto en general. Esta *salvación* determina un “momento feliz”, donde la diferencia se reconcilia con el concepto.

Si no es por medio de la subordinación en la lógica de la representación, ¿cómo se subsume la diferencia a la identidad en Platón? El momento feliz griego, aquel donde la diferencia se encuentra conciliada con el concepto en su indeterminación, es decir, donde se ha conjurado el elemento monstruoso de la diferencia, comienza con Aristóteles, porque en Platón, la subsunción de la diferencia a la identidad no está aun completamente resuelta. Platón entrevé un espacio que escapa a la lógica de la representación. Lo ve en primer lugar en los poetas, luego en la lógica de los pretendientes. A pesar de que su intención profunda

⁶ Respecto de los riesgos de esta caída en la desemejanza Cfr. Platón, *Político*, 273d-e, ed. cit.

⁷ Ver en este sentido los vínculos entre parte y especie en *Político* 262c-d

sea eliminar este espacio excepcional, su formulación del problema lo mantiene como resto, como aquello que resiste la égida jerarquizada de la identidad en la idea. La batalla platónica se desenvuelve aquí, a partir de un *querer* generar identidades en un mundo donde lo desemejante resiste. Aristóteles parece habitar el tiempo posterior a la batalla, donde la figura de ese enemigo que para Platón era irreductible a la lógica del logos, se encuentra tan desdibujada que hasta nos preguntamos si efectivamente existió.

¿Qué distingue al tratamiento platónico de la diferencia del tratamiento aristotélico? La dialéctica de la diferencia, tal como la encontramos en los diálogos tardíos de Platón, opera sin mediación. El procedimiento es arbitrario y allí donde Aristóteles señala con razón la inconsistencia, es donde se encuentra su fuerza. La división platónica no se comprende bien si es observada bajo la lente aristotélica, ya que no se trata de un método de especificación, sino de selección. Se trata de seleccionar un linaje puro a partir de lo impuro:

¿No eran así justificados nuestros temores, poco antes cuando sospechábamos que, si bien habíamos logrado un esbozo del rey, no podíamos presentar con toda exactitud al político, hasta tanto no hubiéramos apartado a cuantos se agitan en su derredor y le disputan el arte de apacentar y, después de haberlo separado de ellos, pudiéramos presentarlo sólo a él en su pureza?⁸

La violencia del argumento platónico se hace más patente aún en la apelación al mito. No sólo la división es arbitraria, ajena a toda necesidad de un concepto que ordene las divisiones, sino que llegados al punto del problema de la selección, se invoca al mito⁹. Así, los dos momentos negativos que señalamos en *NP*, oposición entre eterno retorno y caos, por un lado, y la determinación de la pregunta como “qué es x”, tendrán aquí una nueva formulación.

Respecto de la distancia entre círculo y devenir, es necesario analizar el rol que asigna Deleuze al mito en su lectura de Platón en *DR*. En tanto es “centro o motor del

⁸ *Político*, 268c

⁹ Cfr. *Ibíd.* 268d-e

círculo, el fundamento está instituido en el mito como el principio de una prueba o de una selección, que confiere todo su sentido al método de la división fijando los grados de una participación electiva”. [DR, 86] El mito opera al interior del caos para seleccionar, pero esa selección no se instituye como una especificación que se opone y construye como contraparte a lo que deja afuera. El mito se opone a la dialéctica en tanto ésta es “*logos tomeus*”, en tanto ella es la que hace el corte, la incisión¹⁰. Pero este corte debe pasar a su turno por la prueba del mito. La intervención del mito hace abandonar a la división su máscara de especificación, porque a través de él la dialéctica y sus resultados deben pasar por su prueba selectiva. La dialéctica no basta, lleva al desvío, sólo el mito permite aquí recuperar el rumbo¹¹. Mito y dialéctica son reabsorbidos en el método de la división, que supera la dualidad e integra el mito como un elemento más de la división. El mito tiene una estructura circular y como fundamento implica un principio que en el origen alberga una prueba de selección. [DR, 86] Aún así, la oposición entre eterno retorno y caos, señalada en *NP* se mantiene. Pero al hacer entrar al mito en el método de la división como una instancia más, se desvela el carácter arrasador de la ironía [Cfr. DR, 93] ya que al considerar la prueba del fundamento, como un enigma por resolver, entendemos que

[I]a dialéctica es la ironía, pero la ironía [...] consiste en tratar las cosas y los seres como otras tantas respuestas a interrogantes ocultos, como otros tantos casos de problemas por resolver. [DR, 88]

El fundamento, el mito, mide y establece la diferencia. Y su prueba es el enigma por resolver. La ironía encuentra aquí su sentido más profundo como arte de los problemas y las preguntas. En los diálogos aporéticos de juventud, Platón parece mantener la ironía bajo la lógica de lo negativo. Pero esto no llevaba sino malos resultados. En el método de la división Platón le asigna un lugar al no-ser que no es reductible a la negación, y esto hace

¹⁰ Respecto del vínculo de la dialéctica con los cortes, además de *Político*, Cfr. *Fedro* 265e-266a: “Pues que, recíprocamente, hay que poder dividir las ideas siguiendo sus naturales articulaciones, y no ponerse a quebrantar ninguno de sus miembros, a manera de un mal carnicero”.

¹¹ “Esta es, precisamente, la razón por la cual añadimos el mito: para que quedase en claro, en lo que concierne a la crianza rebañega, no sólo de qué manera todos se la disputan al personaje que estamos ahora indagando, sino también para poder ver con mayor nitidez a aquel que es el único al que le corresponde, según el modelo de los pastores y los boyeros, cuidar de la crianza humana, y el único que debe ser digno de recibir tal título” *Político*, 275b

que se encuentre a distancia no sólo de Aristóteles sino también de Hegel. La dialéctica no se funda en la potencia de lo negativo, sino en la potencia de un no-ser al que corresponde el carácter de lo problemático. Este complejo pregunta-problema, que da unidad a al mito y la dialéctica en el método de la división, es lo que determina que la forma de la pregunta como “qué es x”, no sea más que un momento inicial, superado en los diálogos de vejez, donde la lógica selectiva implica necesariamente la pregunta por el “quién”, particularmente evidente en el *Político*. Pero la pregunta por el “quién” termina por volverse contra Platón mismo. La ironía es llevada hasta tal punto que, en el *Sofista*, ya no es posible distinguir a Sócrates del sofista, no es posible distinguir las copias de los simulacros. El fondo aquí sube y arrastra todo al estado de simulacro.

La lectura de Platón que ocupa los párrafos finales del primer capítulo de *DR*, es retomada con algunas modificaciones en el primer apartado de uno de los apéndices a la *LS*: “Platón y el simulacro”. Encontramos en el párrafo inicial la referencia explícita a Nietzsche respecto de la “inversión del platonismo”. Deleuze señala aquí el nudo de la cuestión: “inversión del platonismo” no significa abolir el mundo de las esencias y de las apariencias, abolir la estructura identitaria que reencontramos reformulada y con matices de diverso tipo en toda la historia de la filosofía. Por el contrario, “inversión del platonismo” debe significar invertir la motivación que funciona como motor de la filosofía platónica, y que implica la división entre dos ámbitos bien distintos:

es una dualidad más profunda, más secreta enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos, dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la Idea y lo que se sustrae a esa acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino la de la copia y el simulacro. [LS, 292]

Invertir el platonismo no será nunca la mera inversión del signo de los mundos. En el apartado del *Crepúsculo de los ídolos* que Nietzsche titula “Historia de un error: cómo el mundo verdadero termino convirtiéndose en una fábula”, el último momento señala una inversión que no opera en el plano del sistema, sino de las intenciones que lo generan: “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?...”

¡No! ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!”¹². Es decir, al eliminar la instancia de lo verdadero como momento de instauración del valor, eliminamos también el mundo de la apariencia como residuo de dicha operación. Se trata de eliminar la jerarquización que distingue las buenas copias de los simulacros. En este sentido, la orientación de la inversión reclamada, se encuentre quizás en el análisis del problema que se encuentra a la base de la crítica platónica de los poetas. Orientación que es punteada en el capítulo de *DR* que estamos analizando a través del lugar que se asigna a la obra de arte como espacio de ascenso del fondo [DR, 44], como experiencia que abandona el campo de la representación [DR, 79], como signo del simulacro destituyente del modelo [DR, 92]. Si bien el famoso argumento del tercer grado de distancia respecto de la idea que pesa sobre las obras de los poetas en *República*, podría llevarnos a plantear el problema en términos del peso ontológico de las apariencias, es necesario comprender la crítica profunda de la que este argumento no es sino un mero efecto de superficie. Se trata del tipo de relación que establece la copia del poeta o del pintor respecto del modelo. No meramente su alejamiento, sino más bien la perversión de la relación en tanto la copia escapa a la égida del original. No debemos olvidar que aquí Platón al mismo tiempo que excluye a los poetas de la polis ideal, asigna el control de los mitos al filósofo:

da la impresión de que todas las obras de esa índole [la poesía imitativa] son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son¹³.

Es decir, cuando no tienen como antídoto la verdad. Si el saber acerca de cómo son es necesario para inmunizarse de la perdición poética, es porque en la poesía el camino de ascenso mimético que nos llevaría hacia la idea se encuentra desviado.

Pero la aversión hacia los poetas demuestra hasta qué punto deshacerse del simulacro es según Platón una tarea casi imposible para la filosofía. Si los poetas terminan siendo expulsados de la república ideal es porque, al contrario de Aristóteles, su *techné* no

¹² F. Nietzsche, “Historia de un error. Cómo el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula” en *Crepúsculo de los ídolos*, rad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001, p. 58

¹³ Platón, *República* X, 595.

puede ser asimilada en el tejido de la polis. En *República* el poeta es desterrado como lo otro de la filosofía, como aquello que no puede quedar subsumido en la lógica identitaria, pero es esa resistencia la que lo convierte en el enemigo digno de la filosofía. En *QP* el filosofar se presenta en los términos griegos de la amistad, lo que implica justamente un vínculo con el rival y el pretendiente. Platón aparece bien cerca de Nietzsche. Tras la referencia a la tarea de la filosofía como creación de conceptos, citando a Nietzsche, Deleuze y Guattari dicen “Platón lo sabía perfectamente, aunque enseñara lo contrario...” [QP, 11] Porque Platón experimentaba el carácter agónico del filosofar, la necesidad de enfrentar rivales, donde el enfrentamiento no se disuelve sino que se tensa una y otra vez. Así el problema no es la mera contemplación de las creaciones filosóficas, sino el ámbito de lucha donde estas se despliegan, las intenciones que patentizan. Y estas intenciones no son otra cosa que la voluntad de instaurar un valor:

Si la filosofía tiene unos orígenes griegos, en la medida en que se está dispuesto a decirlo así, es porque la ciudad, a diferencia de los imperios o de los Estados, inventa el *agon* como norma de una sociedad de «amigos», la comunidad de los hombres libres en tanto que rivales (ciudadanos). Tal es la situación constante que describe Platón: si cada ciudadano pretende algo, se topará obligatoriamente con otros rivales, de modo que hay que poder valorar la legitimidad de sus pretensiones [QP, 14]

De este mismo modo describe Deleuze en *NP* a la filosofía de Nietzsche: “El proyecto más general de Nietzsche consiste en introducir en la filosofía los conceptos de sentido y valor”. [NP, 1] Si algo del orden de la inversión del platonismo se produce en Nietzsche, esto será en el espacio asignado al filósofo artista, filósofo creador de valor. El fondo había ya ascendido sobre el propio Platón, y fue quizás él quien en primer término haya comenzado por invertir el platonismo. El vínculo con semejante derrumbe permite pensar aquellos “caracteres platónicos” que es necesario conservar. El problema de los pretendientes será recuperado bajo una lógica nietzscheana: aquella de las potencias de lo falso. En el capítulo 6 de *La imagen-tiempo* la tramitación del concepto desde Nietzsche hace resonar este viejo problema platónico de los falsarios: “no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un

mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo”. [IT, 191] De este modo la particular inversión del platonismo no consiste en dar vuelta la jerarquía del ser, sino de denegar toda jerarquía.¹⁴

1.2 Imitación y naturaleza

Platón condenaba en el arte la mala mimesis, y Aristóteles señalaba que la poesía era en primer lugar imitación, y que la imitación podía considerarse la gran ventaja del hombre sobre los animales inferiores.¹⁵ La estética moderna parece alejarse de este anudamiento mimético aunque solo aparentemente. Si la estética antigua pensaba la imitación como representación de cosas o acciones existentes, es decir, como una suerte de copia o de nueva presentación de estados de cosas, la estética moderna transformará completamente el sentido de la imitación. Ya no se imitará la naturaleza en sus objetos creados, sino el hacer de la naturaleza en tanto que creación. Si Deleuze dialoga con la historia de la estética apuntando al vínculo entre arte y naturaleza, se tratará al mismo tiempo de una reformulación del concepto de imitación.

La “Análítica de lo bello”, capítulo inaugural de la *CJ* mantiene los objetos del juicio de gusto en el marco delimitado por la representación sensible de lo bello natural. El giro trascendental en la fundamentación del juicio de gusto retira el problema de lo bello del marco gnoseológico¹⁶ pero lo mantiene ligado a la naturaleza y a un uso especial de la

¹⁴ No debemos desestimar la atención que Simondon presta a Platón en *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, en vistas al lugar central que ocupa este autor en la ontología deleuzeana desde DR. Para Simondon Platón intuía la posibilidad de un mixto entre ser y devenir que la ciencia antigua le impedía pensar. La diferencia fundamental con Aristóteles es que el viejo Platón presentía la necesidad de un devenir estático, mientras que Aristóteles construye una lógica directamente sustancialista. Cfr. G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., pp. 85-86, 122, 128-129, etc.

¹⁵ Cfr. Platón, *República*, Libro X, Aristóteles, *Poética*, Cap. 1 y 4.

¹⁶ En el texto pionero de la disciplina, Baumgarten señalaba que la estética o gnoseología inferior se ocupaba del saber sensible siendo lo bello un caso particular de ese saber. La disciplina filosófica que tendrá como destino ocuparse de los productos del arte nace así atravesada por la ambigüedad. Por un lado se ocupa de lo sensible, pero a la vez de lo bello. Kant reclamaba a Baumgarten la ambigüedad que el término estética implicaba y realiza su propia corrección terminológica: para abordar el fenómeno de lo bello se requiere de una crítica del gusto antes que de una *Estética*. Sin embargo, esta ambigüedad retornará rápidamente en la *Crítica del Juicio* y Kant necesitará distinguir la sensación y el sentimiento, y asignar a la primera una función propiamente gnoseológica y al segundo la función clave de la analítica de lo bello en tanto que, derivado de la relación entre la sensación y las facultades cognitivas del sujeto, se constituye como fundamento del *sentido común*. Más aún, la necesidad de delimitar el campo de lo bello por fuera de las fronteras de la

representación sensible respecto de las facultades de conocimiento. Es decir, aún cuando se considere que es Kant quien permite fundar la estética como disciplina autónoma, no hay en la estética kantiana una consideración autónoma *del arte*. Es que el hacer del arte aún es pensado en analogía con una *técnica* de la naturaleza, y a su vez el hacer del artista implica una actividad menos importante que la del propio espectador.¹⁷ Es esa *técnica de la naturaleza* que resulta central en “La filosofía como sistema”, la primera introducción a la *CJ*, la que permite articular el problema de la vida con la cuestión de las formas.¹⁸ Es a través de la teleología especialmente expresada en la relación arte-naturaleza que la *CJ* posee una unidad definida, teleología que Kant estudia en lo bello del arte y los productos de la naturaleza.

Hegel tramita un verdadero divorcio entre la estética y la filosofía del arte, es decir, entre una consideración del arte como un problema en última instancia ligado a lo sensorial, y una consideración del arte como manifestación de la idea, cuyo devenir implica, entonces, un progresivo retiro de lo sensible a favor del espíritu. Este retiro implica una denegación del vínculo primigenio entre arte y naturaleza a favor de un arte autónomo, en tanto que producto humano. Esta vía ha fundamentado una parte central de la filosofía del arte contemporáneo, aquella que encuentra en el retiro de lo sensible a favor del concepto una suerte de *muerte del arte* o al menos de la dependencia sensible de la obra de arte. De Vattimo a Danto, el discurso sobre el ocaso del arte se vincula íntimamente con el diagnóstico hegeliano y, más allá de una resolución por la convalecencia o por la exaltación, implica ante todo el abandono definitivo de la estética a favor de una filosofía

sensación es un problema que retorna repetidamente a lo largo de la primera parte de la obra y adquiere diversas formas, y no puede sino indicar la fragilidad de esa delimitación. En primer lugar lo bello es desinteresado, a diferencia de lo agradable que place en la sensación y por lo tanto implica un interés en la existencia del objeto. Luego será necesario distinguir los juicios de gusto puros de los impuros, siendo estos los que se mezclan con encanto y emoción, y asignando inmediatamente el papel encantador a los sentidos. Reencontramos este problema en la analítica de lo sublime en la distinción entre temor y sublimidad. También en el arte de genio la sensación aparece relegada a favor de un uso *productivo* de la imaginación. Esta recurrencia no puede sino mostrar como la *estética* se filtra una y otra vez en la crítica del juicio, minando la aparente solución que Kant quisiera dar al problema baumgarteniano.

¹⁷ Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, §50.

¹⁸ Cfr. M. Perniola, *La estética del siglo XX*, ed. cit.

del arte.¹⁹ En el caso de Danto el gesto ideológico es quizás más claro en tanto que el arte se presenta como escenario idealizado del pluralismo liberal.²⁰

Este movimiento en la terminología va más allá de la mera historia del sentido de un concepto²¹, ya que se abandona el matiz propiamente sensible y afectivo de la obra a favor de la necesidad de una prótesis conceptual que habilite su inclusión en el mundo del arte, por un lado, y en la crítica filosófica por otro. Ya sea por la vía hegeliana del concepto o por la vía heideggeriana de la palabra poética, lo sensible queda en uno u otro caso relegado al problema del lenguaje. Aún cuando en “El origen de la obra de arte” la *physis* ocupe un lugar relevante para la comprensión de la obra como lucha entre tierra y mundo, esa *physis* no es pensada ella misma como artística, sino que en la obra se presenta como resistencia del material.²²

La figura de Benjamin es en este punto crucial. Su pensamiento sobre el arte implica, frente a la ruptura hegeliana, una reconducción al problema de lo sensible. Los textos que formaban parte del *Proyecto de los Pasajes* o que fueron contemporáneos a él entrelazan el análisis de la experiencia en la ciudad de masas con la intervención de los nuevos medios de producción de imágenes.²³ Existe para Benjamin una modificación de la

¹⁹ Cfr. G. Vattimo, “La verdad del arte” en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, ed. cit.; A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, ed. cit.

²⁰ Ciertamente, los artistas que han hecho suya la dialéctica hegeliana, han logrado, al modo de Marx, ponerla cabeza abajo. El caso de Eisenstein es en este sentido elocuente. Para él el cine permitía un acceso al concepto por medio de la imagen. El cine alcanzaba por medio del choque que las imágenes-movimiento generan en el espectador un pensamiento involuntario: “El autómatas espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, son el circuito en el cual éstos entran con la imagen-movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque” [IT, 204] Deleuze indica que el cine de Eisenstein conjuga tres vínculos entre cine y pensamiento. En primer lugar el momento de la construcción orgánica, que va de la imagen al concepto, de las relaciones entre las imágenes-movimiento que se montan de acuerdo con sus tensiones internas, sus armónicas y sus dominantes, y el todo del film que se desprende de sus relaciones. En segundo lugar lo *patético*, donde el movimiento conduce desde el todo del film hacia cada una de las imágenes, en tanto cada imagen expresa el todo del film. Pero en tercer lugar, lo *dramático* conlleva la mayor distancia con la estética hegeliana, en tanto se concibe como pensamiento-acción, cuyo duelo esencial es el del hombre con la naturaleza: “Hay en lo sublime una unidad sensoriomotriz de la Naturaleza y el hombre tan profunda que la Naturaleza debe llamarse “la no indiferente”. [IT, 210]

²¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., p. 66.

²² Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, ed. cit.

²³ Nos referimos especialmente a las introducciones al Libro de los pasajes, “París capital del siglo XIX”, y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (editados recientemente en W. Benjamin, *El París de Baudelaire*, ed. cit.), la “Pequeña historia de la fotografía” (editada en W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, ed. cit.) y especialmente “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (en W. Benjamin, *Estética y política*, ed. cit.).

percepción que implica necesariamente una modificación del arte que los nuevos medios sólo vienen a testimoniar. Aún cuando no constituya una fuente explícita del pensamiento deleuzeano, consideramos que los gestos teóricos respecto del arte son como mínimo cercanos a propósito del valor de la percepción en la concepción del mismo.²⁴ Lo que Susan Buck-Morss afirma sobre la cuestión de la “estética” en Benjamin, podríamos repetirlo para Deleuze: “se trata de rastrear el desarrollo no ya del significado de los términos sino del aparato sensorial humano en sí mismo.”²⁵

Sin embargo, y a pesar de la precaución que parece animar el encuentro entre arte y filosofía, el último texto que Deleuze escribe junto con Guattari, *QP*, arriesga definiciones concretas, al estilo de una estética clásica. Solo tomando como trasfondo la preeminencia de la sensación es que podemos comprender la configuración final que adquiere la estética deleuzeana en este texto.

La finalidad del arte es, para Deleuze y Guattari, “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto que percibe, arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”. [QP, 158] Gracias a su independencia respecto de los estados de cosas con los que se vincula, la obra puede sostenerse a sí misma como un ser de sensación. Que la obra *se sostenga* es un tópico común respecto de la evaluación del éxito de una obra. Las prescripciones aristotélicas para la tragedia (no sólo unidad de tiempo, lugar y acción, sino ante todo verosimilitud de la trama), el ideal de belleza hegeliano como perfecta adecuación de forma y contenido o la noción de *reposo* en Heidegger, por sólo mencionar tres hitos arbitrarios, muestran que el problema del *sostenerse* de la obra no constituye un tema nuevo. Ahora bien, ese *sostenerse* de la obra es lo que la inviste del carácter de *monumento*. No un monumento del pasado, aunque esté ligado de un particular modo a la temporalidad. No encontramos en la obra el testimonio de lo que fue, el documento de una sensibilidad que nos abre el conocimiento sobre un mundo que ya no es el nuestro. La inmutabilidad monumental, aquello que se muestra en una obra

²⁴ Fabián Ludueña señala esta escisión moderna entre la sensación y la imagen natural, por un lado, y la obra de arte, por otro, en el prólogo al *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou. Allí indica con claridad el originario vínculo entre el arte y la naturaleza a partir del concepto de vida y de su participación en la sensación. Cfr. F. J. Ludueña Romandini, “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual” en A. Badiou, *Pequeño manual de inestética*, ed. cit.

²⁵ S. Buck-Morss, “Estética y anestética: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, ed. cit., p. 180.

y que permanece incluso más allá de su destrucción física, es lo que la obra *extrajo*, a saber, un modo de aparecer concreto que subsiste más allá del objeto que aparece, una sensación que subsiste y que adquiere plena existencia más allá de los sujetos concretos que la experimentan. Encontramos aquí una sistematización más o menos disciplinar de lo que debe entenderse por obra de arte y su particularidad. Y vale la pena detenernos en la primera explicación que los autores arrojan respecto de esta conservación:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*) [...] Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos*. [QP, 154]

Hay en esta definición algo de temerario. ¿Qué significa arriesgar una definición de obra en un contexto que parece abogar por cierta *desmaterialización* de la obra? ¿Cómo extender esta definición junto a un discurso que afirmaría la *indiscernibilidad* sensible de la obra respecto de los productos de la técnica?²⁶ ¿Cómo leer esta afirmación frente a las filosofías de la *desobra*? Estas preguntas se inscriben en teorías concretas que resultan determinantes para comprender las estéticas de fin de siglo XX.

La noción de desmaterialización fue acuñada por O. Masotta a partir de su lectura de El Lissitsky y desarrollada en su conferencia “Después del pop, nosotros desmaterializamos”²⁷ El concepto fue popularizado en los medios internacionales por L. Lippard y J. Chandler²⁸ y resulta una referencia fundamental para comprender el arte conceptual a partir de la década del 70. Podríamos inscribir bajo esta lógica muchas de las intervenciones del arte político y activista que desde los 60 opera sobre las formas de sociabilidad y productivas del capitalismo post-industrial, generando obras de acción antes que de contemplación.

²⁶ Cfr. A. Danto, “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” en AAVV, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, ed. cit., entre otros.

²⁷ La conferencia fue dictada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en julio de 1967 y se encuentra compilada en la edición de textos Masotta a cargo de Ana Longoni en O. Masotta, *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios*.

²⁸ Cfr. “The dematerialization of art” (art. cit.) y luego con la aparición del exitoso libro de Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. cit.

Es en este mismo contexto que A. Danto acuña la noción de *indiscernibilidad* para comprender los fenómenos artísticos que parecen escapar a una lógica de desarrollo histórica y dialéctica del material como motor evolutivo de las formas artísticas. Este era aún el modo de comprender las primeras vanguardias de Adorno a Bürger. Parea estos autores, el anclaje en el material tornaba incomprensible, por su banalidad, a las vanguardias de los 60. Danto aquí, de un modo muy sagaz, despliega un doble aparato teórico que mantendrá una fuerte vigencia al menos hasta mediados de los 90. Por un lado, afirma el fin de los grandes relatos artísticos, fin de la historia del arte y también de los programas artísticos comprometidos con la *evolución* del arte. Esta historia terminada se presenta ahora como material *disponible*, sin mayor requerimiento crítico, para el trabajo artístico contemporáneo. Por otro lado, y en forma complementaria a esta hipótesis fundamental de su trabajo, Danto acuña la noción de *indiscernibilidad* para explicar la inoperancia de la sensibilidad como criterio de definición y determinación de la obra de arte. Las obras de arte no se distinguen de otros objetos por medio de sus caracteres sensibles –ningún elemento sensible podrá distinguir entre la *Caja Brillo* de Warhol de la del supermercado– sino que el arte se distingue a través de una inscripción conceptual, encarnada en su ser sensible pero para formular una pregunta que excede en todo los problemas de la percepción para confundirse con los problemas de la filosofía.

Una y otra corriente parecen encontrar una articulación más profunda en lo que hemos llamado filosofías de la *desobra*.²⁹ Ya que tanto la desmaterialización de la obra de arte como su pérdida de poder sensible parecen apuntar a un mismo blanco, presupuesto en las teorías anteriores: la necesidad de una crítica cabal de la noción de obra. El concepto de *desobra* surge de un debate político antes que estético, en torno del problema de la comunidad. Pero ese debate abierto por el texto de Nancy “La comunidad desobrada” tiene una deriva estética concreta, que se origina en los textos previos del propio Nancy en colaboración con Lacoue-Labarthe, pero que se extiende a la intervención de Blanchot en “La comunidad inconfesable” y al texto de Agamben “La comunidad que viene”. En el diálogo que construyen Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot en *La comunidad desobrada* y *La comunidad inconfesable*, se hace patente una particular modalidad de ese encuentro

²⁹ Para una crítica del concepto de *obra* Cfr. J.-L. Nancy, *La comunidad desobrada*, ed. cit.

comunitario: la «comunidad literaria». La literatura implica una vocación comunitaria pero que no pretende devolver una unidad ausente. La comunidad sin comunidad es la que se acomuna alrededor de una llamada que Nancy nombra como escritura. Se trata del espacio de la desobra, el espacio donde la reapropiación es siempre imposible, y donde es, en todo caso, interrumpida. La escritura evidentemente más allá de la «cosa-literaria», de un tema o de un medio, sino en tanto aquello que es *ofrecido* y al mismo tiempo *suspendido*. La literatura es espacio de desobra porque se mantiene en el límite que impide su cierre, y por lo tanto se mantiene en la apertura al encuentro con los otros. Ese mantenerse en el límite, implica la interrupción de la *figuración* o de la *forma*, en su sentido de cierre y sostenimiento de aquello presente por sí.

La escritura y entonces también , necesariamente su *poesía*, es decir, en primer lugar, su *praxis*, es la tarea del sentido, con la condición de que no sea la asunción de un sentido anudado, sino la respuesta –sin resolución– a la conminación absoluta de tener que anudar. [...] *En este sentido* la exigencia política no puede ser una exigencia de configuración”.³⁰

Vemos que aquí la noción de obra parece encontrarse con la noción de forma, tema que abordaremos específicamente en el próximo capítulo. Esta crítica los convierte en referencias fundamentales para comprender muchas intervenciones del arte contemporáneo que exceden justamente la vieja categoría de obra, como consecuencia de una crítica del sujeto agente.

Frente a estos problemas, que constituyen en cierta medida el arco de cierto estado del debate estético, la definición deleuzeana parece ser indiferente, aunque, como veremos en el próximo capítulo, la importancia que también en Deleuze tienen los procesos de figuración y configuración nos permiten pensar este debate –posterior, vale la pena

³⁰ J.-L. Nancy, *El sentido del mundo*, “Escritura, Política”, ed. cit., p. 178-179. Sería necesario mostrar cómo aquí nos alejamos punto por punto de cierta interpretación del arte en Agamben, tal como aparece en *El hombre sin contenido*. Por un lado, el acento es puesto en la diferencia entre *póiesis* y *praxis*, en tanto sólo la primera implica el *hacer pasar al ser*, y se comprende en términos de *aletheia*. A su vez, la interpretación del *ritmo* que aparece en este texto es asimilada a la *estructura*, al *esquema*. Consideramos que toda esta lectura está teñida de la mirada característicamente heideggeriana de la obra de arte, que Agamben parece abandonar ya al final de ese mismo libro. En el próximo apartado abordaré la cuestión del ritmo desde un origen más bien kantiano.

recordar, a las intervenciones deleuzeanas y guattarianas más relevantes sobre arte– en la estela del pensamiento deleuzeano-guattariano.

Al menos dos particularidades hacen a la originalidad y especificidad del encuentro de Deleuze con el arte. Por un lado, como avanzamos, su apuesta por la diferenciación y especificación de las prácticas artística y filosófica. Por otro el acento en las teorías que los propios artistas desarrollan a propósito de los problemas que determinan la creación, antes que en la lectura o interpretación que el espectador o incluso el crítico, el curador, el mundo del arte en su acepción más amplia, puedan dar de esa obra. Se trata quizás de una concepción *poiética* antes que *estésica*³¹ de la práctica artística.³² Pero quizás estos términos nos lleven a un malentendido. ¿No implica esto una revalorización de la estética romántica contra la estética iluminista? ¿No tiene entonces razón Rancière cuando indica que Deleuze es un romántico inconsciente?

Quizás debamos hablar de una concepción *materialista* de la obra, cuya originalidad se comprende frente a la preeminencia que hasta la primera década del 2000 tuvo la lógica de la *recepción*.³³ Contra el fuerte aparato conceptual de la teoría institucional del arte, para Deleuze la fuente privilegiada para pensar el hecho artístico son los escritos de los artistas. Allí encuentra el documento de la necesidad que los mueve a actuar. Sin embargo, un análisis tan detallado de muchos de los dichos de pintores, directores de cine, músicos, podría ser índice de una revaloración de la lógica del genio creador. Un crítico severo podría decir que en Deleuze se considera al artista como sujeto privilegiado de la creación y –en tanto que fundamento último de la obra– que allí se encuentra la clave de interpretación

³¹ Cfr. A. Villani, “De la estética a la estésica: Deleuze y la cuestión del arte” en A. Beaulieu [ed.], *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, ed. cit. Acordamos con el diagnóstico que realiza Villani respecto de la lectura que Rancière y Buydens realizan de la estética deleuzeana, pero consideramos que el uso del término “estésica” [*esthésique*], que el texto deja sin explicar, no resulta una opción superadora para pensar el problema de la estética en Deleuze. La noción de *estésica* es utilizada aquí de acuerdo con el uso que de ella hace J.-J. Nattiez buscando distinguir tres momentos diferenciados en el análisis de una obra: el momento *poiético*, el momento *inmanente* y el momento *estésico*, es decir el momento de la producción, el de la obra como entidad en sí misma, y su recepción.

³² Un ejemplo del carácter vaticinador de este movimiento salta a la vista si observamos paralelamente la propuesta de la 28° Bienal de San Pablo (2008) cuya nota polémica fue la decisión del curador de dejar vacío un pabellón, y la propuesta de la 30° Bienal de San Pablo (2012) que lleva como título “La inminencia de las poéticas”. La lógica de la *recepción* que caracterizó las propuestas teóricas y curatoriales desde los ‘90 parece desplazarse hacia una revalorización de las *poéticas* artísticas.

³³ Con esto nos referimos a la profusión de elementos “paratextuales” que organizan y determinan la interpretación del arte contemporáneo, antes que a la importancia dada al espectador en la estética del siglo XVIII.

adecuada para el arte. Sin embargo, nada más lejano al gesto deleuzeano. El uso de las teorías de los artistas tiene en Deleuze un efecto doble orientado, por un lado, a quitar todo privilegio del discurso filosófico como discurso *sobre* el arte, y por otro a encontrar en los artistas y en sus obras los conceptos que serán útiles para el pensamiento filosófico. En este sentido, lo que el artista dice de su obra no implica la reafirmación del sujeto creador como centro y origen de la obra, sino que más bien es usado por el filósofo para extraer de la propia materialidad de la obra las operaciones sensibles que tienen algo para decir a la filosofía. Operaciones heterogéneas a la creación propiamente filosófica, pero que desprenden conceptos anfibios, monstruosos, que cruzan y pliegan un plano sobre otro.

De un modo similar a lo que sucede con el concepto de sujeto, que nunca es abandonado por Deleuze, sino multiplicado hasta volverlo inoperante en sus coordenadas clásicas, también la obra pierde sus rasgos modernos aún cuando el concepto no sea abandonado. En su monumentalización la obra conserva un afecto impersonal, y se independiza de su productor o de su intérprete.

1.3 Ritmos kantianos

La figura de Kant ocupa en el pensamiento deleuzeano un lugar peculiar, y vale la pena detenerse en algunos aspectos de su pensamiento estético para comprender algunas opciones del filósofo francés. En el § 9 de la *Crítica del juicio*, y luego de determinar que el juicio de belleza es desinteresado y que debe pretender universalidad, Kant considera necesario explicar cuál es el fundamento del goce estético. El goce tiene su origen en el juicio, y no en la representación del objeto. El fundamento del placer se encuentra en el estado de las facultades de conocimiento, tal como se disponen frente a la representación del objeto llamado bello. Esa disposición o estado implica, dice Kant, un *libre juego* entre entendimiento e imaginación. *Libre* porque no hay un concepto que determine el trabajo de la imaginación en vistas del conocimiento. La representación del objeto bello permite experimentar la concordancia formal entre la imaginación y el entendimiento. A diferencia de lo que sucede respecto del interés teórico del conocimiento en el que legisla el entendimiento sobre el resto de las facultades, y de lo que sucede respecto del interés

práctico de la voluntad donde legisla la razón, la *Crítica del juicio* abre la posibilidad de este libre juego en el que la relación que las facultades establecen entre sí es puramente reflexiva, y donde a su vez la forma del objeto en ocasión del cual esto sucede es tal que no se encuentra determinada por un concepto, sino que es una suerte de inestable estabilidad, que parece ofrecer tendencias pero nunca fines determinados. Lo bello como proceso,³⁴ tal es lo que parece deducirse del texto kantiano, y es en este punto que Deleuze parece tomar la posta para considerar el objeto estético como estabilidad inestable de cualidades intensivas.

La noción de forma parece ser el trasfondo de esta apreciación. Se trata de un concepto complejo, al que volveremos en el capítulo 2. En *La philosophie critique de Kant* Deleuze indica que “forma” significa “reflexión de un objeto singular en la imaginación” [PCK, 68], por lo tanto es ese reflejo del objeto, en tanto que se presenta como conforme a un concepto indeterminado, la causa del placer. Pero si la representación del objeto se presenta como conforme a fin, es porque deviene ya un habitante anfibio de ese extraño pantano que comunica la imaginación con el entendimiento. Ahora bien, ¿cómo es posible que la imaginación construya un esquema sin concepto?³⁵ Este es el problema central de la *Crítica del juicio*. La posibilidad de que la imaginación se las arregle sin el entendimiento presupone una conformidad a fin en la naturaleza. ¿Cómo es posible, si no, encontrar en el caos de la intuición sensible semejante conformidad? Es que los datos sensibles justamente se nos presentan como no únicamente caóticos, sino vestidos de cierto *ritmo* [Cfr. KT, 87]. De este modo define Deleuze la comprensión estética kantiana, se trata de encontrar un ritmo, una medida propiamente estética. Veremos que Deleuze necesita analizar más profundamente la actividad de la imaginación antes de hacer esta afirmación.

En el juicio de belleza el placer se origina en el sentir una conformidad en la operatoria de las facultades, que funcionan aquí en armonía, libremente, y que a la vez encuentran ocasión de esta experiencia en la representación de un objeto que por su parte también presenta una conformidad a fin, aún cuando el entendimiento no posea el concepto, la regla

³⁴ Respecto de la semejanza entre lo bello kantiano y el objeto estético deleuzeano, sigo aquí el análisis que del vínculo entre Kant y Deleuze realiza Stephen Zagala en “Aesthetics. A place I’ve never seen” en B. Massumi [ed.], *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*, ed. cit.

³⁵ Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, “la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto” §35;

que lo determina. Pero no es el juicio de belleza el que más interesa a Deleuze. Porque el juicio de belleza simplemente confirma cierta unidad en la agencia de las facultades, aquello que en *DR* constituye la base de uno de los postulados de la “imagen del pensamiento”:

Se supone que el pensamiento es naturalmente recto porque no es una facultad como las otras sino que, relacionado con un sujeto, es la unidad de todas las otras facultades, que sólo son sus modos, y que él orienta en la forma de lo Mismo en el modelo del reconocimiento. [DR, 175]

Deleuze retoma aquí la noción de reconocimiento que introduce Kant en la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, a propósito de la síntesis del entendimiento³⁶, para denunciar allí no sólo una aparentemente banal aunque inocente fundamentación de la tarea filosófica como mero reconocer, sino que a la vez “[l]o reconocido es un objeto, pero también los valores sobre el objeto”. [DR, 177] Es decir, la lógica del reconocimiento esconde una pretensión moral. Sin embargo, Deleuze indica en *DR* que Kant tenía los elementos para romper con esta imagen del pensamiento. Si no lo hace es porque no quería “renunciar a sus presupuestos implícitos”, es decir a esa imagen dogmática. ¿Qué posibilidad es desdeñada en Kant? La posibilidad de que las facultades operen de modo ilegítimo y por lo tanto divergente. Deleuze se interesa especialmente en el Kant de la *Crítica del juicio*, porque allí todo se pone en peligro.

El juicio de belleza parece reafirmar, a partir de la presuposición de un sentido común, la concordia de las facultades y por lo tanto la lógica del reconocimiento. El placer estético coincide entonces con el *reconocimiento* de una homología entre los fines de la razón y los

³⁶ “la originaria e ineludible conciencia de identidad del yo es, a la vez, la conciencia de una igualmente necesaria unidad de síntesis de todos los fenómenos según conceptos es decir, según reglas que no sólo tienen que permitir reproducirlos, sino que, además, fijan así un objeto a la intuición de los mismos, esto es, determinan el concepto de algo donde se hallan necesariamente enlazados.[...] Dado que esa unidad ha de ser considerada como unidad necesariamente *a priori* (de lo contrario, el conocimiento carecería de objeto), la referencia a un objeto trascendental, es decir, la realidad objetiva de nuestro conocimiento empírico, se basará en una ley trascendental según la cual, si los fenómenos han de proporcionarnos objetos, tienen que someterse a las reglas *a priori*, que unifican sintéticamente dichos fenómenos, reglas sin las cuales no es posible relacionar los fenómenos dentro de la intuición empírica.” I. Kant, *Crítica de la razón pura*, ed. cit., pp. 95-96, Deducción de los conceptos puros del entendimiento (A); Los fundamentos *a priori* de la posibilidad de la experiencia, 3. La síntesis de reconocimiento en el concepto.

finés de la naturaleza, y esto gracias al *reconocimiento* de una común medida indeterminada entre el modo de operar de la imaginación y del entendimiento. Sin embargo, en un párrafo quizás extraño si atendemos a la estructura de la “Analítica de lo bello”, Kant introduce un problema que llama la atención respecto de los usos de la imaginación y de las nuevas potencias que la tercera crítica le otorga. Se trata del § 17, dedicado al *ideal de belleza*. Allí Kant presenta la posibilidad de que la imaginación exponga una idea de la razón, cuestión que será tratada *in extenso* en el § 59. En una de las clases dedicadas al problema del tiempo en Kant, Deleuze analiza esta particular función de la imaginación. En primer lugar es necesario situar el procedimiento que la imaginación lleva adelante en el marco de las síntesis que involucran el espacio-tiempo por un lado y las determinaciones conceptuales por otro. Esas síntesis, ambas síntesis de la imaginación, son dos: la síntesis propiamente dicha, aquella que reúne los datos de la intuición; y el esquema, que opera inversamente tomando como punto de partida un concepto del entendimiento [Cfr. KT, 93-95].³⁷ Ahora bien en la *Crítica del juicio* el esquema recorre una aventura diferente a la de la *Crítica de la razón pura*. En el § 59 Kant divide la capacidad expositiva de la imaginación en dos: la representación esquemática y la representación simbólica. Deleuze se interesa por este problema ya que aquí las facultades parecen estar invadiendo terrenos que no les corresponden, operan en el límite de su *legitimidad* y abren así la puerta a la catástrofe. Para Deleuze el símbolo no se deja simplemente ubicar al lado del esquema, sino que lo amenaza constitutivamente. Para Deleuze el símbolo es al esquema lo que lo sublima a la síntesis sensible de la imaginación. El símbolo desborda el esquema porque lo obliga a hacer lo que es imposible para él: enlazar una idea con una representación sensible. Vemos aquí el interés en el análisis del juicio de gusto. Cuando en el § 17 Kant anticipa la relación entre el *ideal de belleza* como ideal de la imaginación y la moral, anticipa el movimiento extraordinario que lleva adelante en el § 59:

El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la

³⁷ Deleuze había recorrido ya el problema de la síntesis en *DR* aunque con objetivos completamente distintos y centrando su análisis en la crítica a Kant a propósito de la denegación de una síntesis primera y pasiva. Cfr. *DR* pp. 116-119.

imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible.³⁸

Esta facilitación del tránsito hacia la moral es lo que hace de lo bello un símbolo de la moral. Vemos que la concordancia de las facultades supuesta en el juicio de gusto permite a Kant tender un puente entre lo sensible y lo suprasensible. La concordancia parece llamar aquí a la moral. Pero como nos muestra Deleuze, ese movimiento no es gratuito, y sólo es posible en una analogía con el juicio sobre lo sublime. Es decir que es allí donde en primer lugar debemos buscar esta suerte de desborde de las facultades de conocer.

En lo sublime ya no hay armonía, porque la imaginación pierde su capacidad comprensiva. Las definiciones que Kant brinda progresivamente de lo sublime, intentan dar cuenta de lo que constituye su problema fundamental: la falta de común medida. Dice en primer lugar que lo sublime es *absolutamente grande* para luego aclarar que es grande *por encima de toda comparación*. Esta curiosa magnitud que sólo se tiene a sí misma como equivalente, no puede encontrarse en la representación de un objeto. Más bien determinados objetos despiertan en nuestro espíritu el sentimiento de esta desmesura, de una medida sin común medida. ¿Cómo es posible semejante *despertar*? Ante determinados fenómenos la imaginación ve colapsada su capacidad comprensiva, es decir, su capacidad de síntesis. Los datos se multiplican, pero lo hacen de un modo tal que la medida no puede ser continuada formalmente como en una progresión numérica. He aquí la segunda catástrofe que anunciaba Deleuze a propósito de las síntesis de la imaginación. El camino es el inverso a aquel que ponía en riesgo el esquema por parte del símbolo. También aquí la capacidad de la imaginación se pone en peligro, pero se trata de la síntesis de la percepción. La síntesis de la percepción consiste en “limitar una diversidad en el espacio y en el tiempo” [KT, 82], y esta operación tiene dos aspectos. Por un lado la aprehensión, es decir la percepción de una variedad que se despliega temporalmente. Por otro la comprensión, es decir la posibilidad de conservar las representaciones y contraer esa variedad en una unidad. Si la imaginación puede seguir sumando una imagen tras otra, infinitamente,

³⁸ I. Kant, *Crítica del juicio*, § 59, ed. cit., p. 383.

entonces para percibir *algo* es necesario un movimiento de contracción. Deleuze señala que en la *Crítica del juicio* Kant da un fundamento lógico a la síntesis de la aprehensión: como indicamos, necesito mantener durante el acto de aprehensión una relación con la medida. Esa relación no necesariamente tiene que ser *la misma* medida. La unidad de medida puede ir cambiando; puedo observar un árbol y considerar que es grande como cinco hombres, luego evaluar la montaña que lo acoge y medirla como tantos árboles, pero llegará un momento en que las medidas excedan la evaluación estética. He aquí el desbordamiento de la imaginación. Para comprender la heterogeneidad que la evaluación estética admite a propósito de las unidades de medida Deleuze introduce un concepto particular: la determinación de la aprehensión como efecto de una evaluación estética que funcionaría como un *ritmo*. El ritmo es una medida que cambia permanentemente, cambia con cada objeto. Para cada objeto existe un ritmo formal, la forma de una finalidad, que permite completar el acto de aprehensión. [KT, 86-87] Este término no es ingenuo, nos conduce a la conceptualización deleuzeana del ritmo que poco después de estas clases reencontraremos en *MP*. Pero su especificación en las clases sobre Kant es para nuestra hipótesis de vital importancia, ya que nos permite dar cuenta del fundamento estético de esa prodigiosa lectura de la música que encontramos en el texto escrito con Guattari. No comprendemos la génesis del concepto de *ritmo* como contrapunto del *caos* si no es en función de este origen kantiano.

Pero volvamos brevemente a la lectura deleuzeana de Kant. ¿Qué sucede entonces cuando nos encontramos ante lo *incommensurable*? La definición verbal de lo sublime nos había arrojado sobre este concepto, y Kant nos muestra que el sentido de lo incommensurable es que la imaginación falla en la síntesis de percepción. Comienza aprehendiendo los datos, pero pronto lo que recibe de los sentidos excede toda relación posible con la medida. Entonces es imposible para la imaginación contraer los datos para darles unidad. En términos de Deleuze, los ritmos que permiten encontrar una medida para la evaluación estética parecen hundirse en el caos. Sin embargo, el sentimiento de lo sublime implica para Kant una “suspensión momentánea de las facultades vitales” que es seguido por un “desbordamiento de las mismas”, y que da como resultado un “placer negativo”. No el placer “positivo” que surge como efecto del juego armónico y libre del entendimiento y la imaginación. Ese placer negativo puede llamarse “admiración o

respeto”.³⁹ Comprendemos el carácter angustiante de la imposibilidad de la síntesis de percepción. Pero no termina allí la experiencia de lo sublime. Más bien la experiencia nace cuando ante esta catástrofe surge sin embargo una síntesis forzada. Para que el acto de comprensión se complete, la razón ejerce su violencia e impone una Idea. En lo sublime, la imaginación es puesta frente a su propio límite. No hay armonía, no hay medida posible. Sólo la razón puede dar *violentamente* asistencia a la imaginación que se halla fuera de sus goznes. Aquí la violencia es necesaria para poder cortar el movimiento de aprehensión.

El rol de la imaginación en lo bello y lo sublime kantiano es quizás el punto de partida de muchas de las reflexiones deleuzeanas sobre el arte, particularmente aquellas sobre la pintura y la música. Caos y ritmos: vemos aquí la dinámica que regirá los conceptos centrales con los que Deleuze abordará tanto el pensamiento musical como el pictórico: el *ritornelo* (desarrollado en el capítulo homónimo de *MP* y el *diagrama* (analizado a propósito de Francis Bacon). En ambos casos se trata de modos de respuesta al caos, modos de hacer frente al caos para que no lo devore todo. Es por ello que el vínculo entre ritmo y caos será reencontrado sucesivamente en Klee, en Cézanne, en Boulez. Pero a través del desarrollo del concepto de *diagrama* en *FB* Deleuze resitúa el vínculo con el caos a propósito de otro extremo que debe ser conjurado en primer lugar, a saber la opinión, el cliché, el sentido común. Aquí si Deleuze ataca frontalmente a Kant, en tanto que el arte y la filosofía no abogan por la construcción (menos por la deducción) de un sentido común que dé fundamento a una lógica del consenso. Más bien aquí aparece por el contrario la figura del *idiota* antes que la del actor ilustrado que interviene en el debate público. Se trata de aquel que se resiste a que lo representen en las fórmulas del sentido común. Así el pintor no se enfrenta a la tela en blanco, como tampoco el escritor se encuentra ante la página en blanco. El artista se enfrenta a una tela ya poblada por clichés que deberá borrar, deberá hacer crecer el desierto en la tela. Pero hay un riesgo, que todo caiga en el caos. “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo” [FB, 104]. Hay que hacer crecer el desierto, pero detectar allí las líneas de fuerza, los ritmos: esta es la tarea del pintor.

³⁹ Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, § 23, ed. cit., p. 289.

Entonces, si la estética deleuzeana tiene este origen *kantiano*, resulta necesario asimismo llevar este punto de partida preliminar a otra estepa, la *nietzscheana*. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Hay que aspirar a una *fisiología del arte*, como aquella que esbozaba Nietzsche en sus últimos escritos, donde una nueva embriaguez aparecía como fundamento de todo “hacer y contemplar estéticos”. Esta embriaguez, que intensifica la “excitabilidad de la máquina entera”, no es más que una “intensificación de las fuerzas”⁴⁰. Aún cuando Deleuze reconoce la especificidad de las prácticas artísticas, y a tal punto que puede decirse que también encontramos en su pensamiento una defensa de la autonomía de cada una de las artes y de éstas entre sí en tanto que cada una desarrolla problemas concretos y específicos. [Cfr. MP, 369]

1.4 Nietzsche, verdad, fisiología, arte

A propósito de una invitación al IRCAM⁴¹, y luego de escuchar una serie de obras escogidas por Pierre Boulez⁴², Gilles Deleuze explicita lo que considera que debe hacer con ese material en tanto filósofo. Ante todo, no se trata de utilizar las obras como *ejemplos musicales* para explicar un concepto abstracto de tiempo, sino que se trata de “extraer los perfiles particulares de tiempo (...) hacer una cartografía de las variables”. [DRF, 143] ¿Qué quiere decir esto? No abstraer sino extraer. Esta parece ser la lógica deleuzeana en relación con el arte en general. En el primer capítulo de *FB*, Deleuze afirma que la pintura es el intento de escapar a la figuración, a la ilustración, y para escapar tiene dos caminos: la abstracción –salir gracias a la forma pura– o la extracción –salir hacia lo *figural*–. La diferencia entre una y otra es que la abstracción se dirige al cerebro y la extracción se dirige al sistema nervioso. ¿Qué significa que la extracción se dirija al sistema nervioso? El sistema nervioso no es aquí otra cosa que la carne sensible, toda la superficie corporal que

⁴⁰ Cfr. F. Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo” en *Crepúsculo de los ídolos*, ed. cit., pp.96-97.

⁴¹ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Se trata del centro de investigación musical especializado en música contemporánea más importante de Francia y un referente ineludible en el desarrollo de la música contemporánea a nivel internacional.

⁴² Las obras en cuestión eran el *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez.

recibe sobre sí misma los estímulos sensibles. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Es evidente aquí el acercamiento que sutilmente Deleuze desliza entre Bacon y Artaud. Ya en *MP*, como más adelante en los escritos sobre cine, Artaud funcionará como la figura que permite pensar el deslizamiento hacia un radical pensamiento del cuerpo, una estética que no se dirija ya al intelecto sino a la *Carne*:

Un día realmente será preciso que mi razón acoja estas fuerzas informuladas que me asedian, que se instalen en lugar del alto pensamiento, esas fuerzas que desde afuera tienen forma de un grito. Existen gritos intelectuales, gritos que provienen de la *sutileza* de las médulas. Eso es lo que yo llamo la Carne. Yo no separo mi pensamiento de mi vida. En cada una de las vibraciones de mi lengua vuelvo a hacer todos los caminos del pensamiento en mi carne.⁴³

La relación entre arte y pensamiento encuentra en Deleuze un desarrollo específico en el capítulo 7 de *Cinéma 2. L'Image-temps*. Allí Deleuze repasa las distintas concepciones de la relación entre cine y pensamiento desde los pioneros del cine hasta lo que llama el cine moderno, y vemos que Artaud opera como figura central. Para Eisenstein el cine fuerza el pensamiento en el espectador a través del choque que las imágenes producen sobre él. Ese choque era en el cine clásico el origen de un pensamiento que permitía en última instancia remitir las imágenes a un todo. Artaud considera que el cine en sus inicios tenía la potencia de hacer nacer el pensamiento a través del “choque” de una “onda nerviosa”, pero aquí el pensamiento no refiere ya al todo sino al revés de lo impensado. [Cfr. IT, 213-219:] Artaud se inscribe aquí en una línea que lo vincula a Heidegger a través de la lectura de Blanchot, donde el pensamiento es de lo impensado, que constituye su elemento y su límite. El propio Deleuze debería ubicarse en esta línea en tanto que el pensamiento no surge de la buena voluntad del pensador o de un buen uso del intelecto sino de fuerzas que se apoderan de nosotros y nos fuerzan a pensar. El pensamiento es así un afecto. En este sentido como debe comprenderse la guerra que Artaud desata, ya más allá del cine, contra el lenguaje, reducto

⁴³ A. Artaud, “Posición de la carne” en *El arte y la muerte y otros escritos*, ed. cit., p. 81.

de metáforas endurecidas obstruye el fluir de la vida. No es difícil reencontrar aquí un tema nietzscheano.⁴⁴

Es por ello que es necesario volver a la *fisiología del arte* esbozada por Nietzsche en sus últimos escritos. Los estudios sobre la estética de Nietzsche coinciden, en general, a la hora de distinguir al menos dos momentos, en la interpretación del arte que realiza el filósofo alemán. Si la apología de Wagner que organiza los últimos párrafos de *El nacimiento de la tragedia* es consecuente con la metafísica schopenhaueriana que parece sostener la duplicidad entre un mundo aparente-apolíneo y un mundo verdadero-dionisiaco, el alejamiento de Wagner es consecuente con la aguda crítica que de dicha metafísica encontramos en *Humano demasiado humano*. A partir de allí, la interpretación del arte se acercará cada vez más a una estética formalista, que, en los últimos escritos, se vinculará nuevamente con un Dionysos despojado de toda relación con un fondo primordial. Este regreso de la figura de Dionysos puede ser abordado desde dos perspectivas. En primer lugar, a partir del cambio en el punto de vista desde el cual se tratará la cuestión del arte. Se trata de un cambio, si se quiere, metodológico: el reemplazo de la ‘estética’ por una ‘fisiología’. En segundo lugar, Nietzsche emprende a partir de *La ciencia jovial*, y bajo la máscara de un ‘pesimismo clásico’, una feroz crítica a los ideales de la estética del romanticismo.

Así como el término ‘romanticismo’ tiene un significado específico en la estética nietzscheana, abarcando esferas que exceden por demás lo meramente artístico, el ‘clasicismo’ tampoco es un término transparente. Debe entenderse, como contracara y antídoto de la *décadence*. Por lo tanto, es necesario reponer la formulación del dilema, tal como es esbozada por Nietzsche. En el §370 de *La ciencia jovial*, que lleva por título: “¿Qué es romanticismo?”, encontramos la siguiente descripción:

Cada arte, cada filosofía puede ser considerada como un remedio y un recurso al servicio de la vida que crece y que lucha: ellas presuponen siempre sufrimiento y sufrientes. Pero existen dos tipos de sufrientes: por una parte los que sufren por *sobreabundancia de vida*, que quieren un arte dionisiaco e

⁴⁴ Cfr. C. Dumoulié, “Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad”, art. cit., pp. 24-25.

igualmente una visión y comprensión trágica de la vida –y luego los que sufren por un *empobrecimiento de la vida*, que buscan reposo, tranquilidad, un mar liso y la salvación de sí mismos mediante el arte y el conocimiento (...) Esta última es el *pesimismo romántico* en su forma más expresiva, ya sea como filosofía de la voluntad schopenhaueriana o como música wagneriana – el pesimismo romántico, el último *gran* acontecimiento en el destino de nuestra cultura. (Que aún *podría* haber un pesimismo completamente diferente, uno clásico –es éste un presentimiento y una visión que me pertenecen como algo inseparable de mí, como mi *proprium e ipsisimum* [propio y mismísimo]: sólo que mi oído se resiste a la palabra ‘clásico’, está demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redonda y desfigurada. Yo llamo a aquel pesimismo del futuro –¡pues ya viene! ¡lo veo venir!- el pesimismo *dionisiaco*.⁴⁵

Este fragmento ilumina, por un lado, la necesidad de pensar, en adelante, una estética en términos fisiológicos. Es decir, en términos de esas condiciones ‘corporales’ que expresan la *sobreabundancia* de vida o su *empobrecimiento*. En *El caso Wagner*, caracteriza nuevamente al romanticismo como aquel arte empobrecedor de las fuerzas vitales. Por otro, aparece aquí la idea de un ‘clasicismo’ para nombrar a ese nuevo dionisismo que se opone a la estética romántica. Este clasicismo no es exactamente equivalente al clasicismo histórico. Si la *estética clásica* se opone a una *estética de la decadencia*, lo clásico refiere a una categoría específica de la fisiología del arte tal como ha sido esbozada, y por lo tanto, el término debe entenderse más bien en términos de máscara o ficción útil. Dionysos renace en la obra de Nietzsche bajo la máscara del clasicismo.⁴⁶ A pesar de que también en el primer escrito Dionysos aparece bajo la máscara de Apolo en la tragedia ática,⁴⁷ el Dionysos de los escritos del ochenta ha sido él también objeto de una curación, de una purga. Si la metafísica que sostiene la oposición entre mundo verdadero y mundo aparente en el primer escrito ha sido desmontada desde *Humano demasiado*

⁴⁵ F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, ed. cit., pp. 240-242

⁴⁶ Cf. L. E. De Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, ed. cit., particularmente Cap. 15 “El dionisismo estético del último Nietzsche: Dionysos artista y filósofo”.

⁴⁷ Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., #8 pp.86-87

humano, la reaparición de Dionysos no expresa un retorno a ese fondo primordial. Sin embargo, mantiene un rasgo ya presente en el escrito sobre la tragedia: su carácter a-significativo. Si atendemos a la lógica perspectivista esbozada en los últimos escritos, veremos que aquel rasgo que oponía música y lenguaje a favor de una a-representatividad de la primera, se extiende no sólo sobre el lenguaje sino sobre todas las prácticas artísticas en el ámbito de una ontología ficcional. En este sentido, no es extraño que Dionysos reabsorba algunos rasgos apolíneos. Si eliminando el mundo verdadero, eliminamos también el aparente,⁴⁸ entonces las artes de la apariencia y la música se sitúan en el mismo nivel. A su vez, la belleza reingresa en la estética nietzscheana, y funcionará como reverso del efectismo wagneriano. La belleza tendrá aquí un nuevo lugar central, contra lo sublime.⁴⁹ Lo bello, resume fundamentalmente la lógica del aforismo, la precisión, la sobriedad. Implica, en este sentido, un trabajo más riguroso, un trabajo de estilo, de escultor, la economía de los recursos ante todo. Evidentemente, contra la monumentalidad wagneriana, se impone una lógica de la brevedad, de la aridez y del aire limpio. La belleza es difícil, no sucede lo mismo con lo sublime, que encarna en Nietzsche la sobreexcitación de los nervios, la exaltación ebria de los sentidos. Este carácter escultórico, es uno de los rasgos que nos remite a aquella progresiva apolinización de la figura de Dionysos.⁵⁰

Ahora bien, ¿cómo pensar esa dirección corporal del arte en Deleuze respecto de esta *sobriedad* reclamada por Nietzsche? ¿Cómo pensar en términos deleuzeanos esta crítica de la representatividad en arte denunciada como *romántica*? La lógica extractiva no es asimilable a una lógica de la sobreexcitación. Es necesario remitir aquí a aquel manifiesto que constituye “Rizoma”, en donde lo múltiple se afirmaba en la fórmula n-1, una fórmula

⁴⁸ Cfr. F. Nietzsche, “Como el ‘mundo verdadero’ terminó convirtiéndose en una fábula” en *Crepúsculo de los ídolos*, ed. cit., pp. 57-58

⁴⁹ Para comprender la dimensión de este kantismo en la formulación del problema, es necesario atender a la cuestión de la fisiología. Esta aclaración resulta relevante a fin de comprender la crítica hacia Kant, tal como la encontramos en la *Genealogía de la moral*. Si bien el formalismo y el clasicismo parecen ser las opciones estéticas de Nietzsche, esta elección no se resume en un recupero de la estética kantiana. Kant se equivoca, fundamentalmente, en el punto de vista adoptado. Aborda el problema estético desde la óptica del espectador, y no desde el artista. Cfr. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, ed. cit., p. 121

⁵⁰ Respecto de la revalorización de la pintura, la escultura y la arquitectura en la estética de Nietzsche a partir de *Humano demasiado humano*, ver M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, ed. cit., esp. Segunda Parte, Cap. II “Les modifications de l'esthétique musicale”

de sobriedad antes que de exceso. La fórmula adquiere un nuevo matiz en *FB*, donde el ejemplo remite específicamente a la práctica artística:

es como si, de un solo golpe, se introdujera un Sáhara, una zona de Sáhara, en la cabeza; es como si se extendiera en ella una piel de rinoceronte vista al microscopio, es como si se descuartizaran dos partes de la cabeza con un océano [FB, 102]

El arte tiene como objeto, del mismo modo que la filosofía y la ciencia, luchar contra el sentido común, es decir contra los clichés. Se trata de abrir un desierto en el mundo superpoblado de sentido, superpoblado de lugares comunes. Ahora bien, ¿cómo se las arregla la pintura con esta lucha contra el cliché? Es necesario pensar como se dispone la pintura, como se dispone *fisiológicamente* el arte para abordar esta cuestión. En los escritos de Deleuze se nos dice por ejemplo, que la pintura es esencialmente histórica, mientras que la música sería esquizofrénica. La referencia a una fisiología o una psicología del arte nos permita quizás comprender el uso que se hace de estos términos. Rancière vincula el carácter histórico de la pintura con la noción de justicia. Pero podemos considerar que si se trata de *hacer justicia a lo sensible como tal*, no es bajo la lógica platónica de la *República*, como supone Rancière⁵¹, sino más bien mediante una vía godardiana. “No una imagen justa, sino justo una imagen”, afirmó Godard. ¿Qué significa esto? Si se habla de “justicia” a propósito del movimiento de desfiguración implícito en el carácter histórico de la pintura no es para plantear el problema de la legalidad⁵². Si el problema de la jurisprudencia era lo que animaba el análisis kantiano, aquí es necesario avanzar sobre esa otra superficie de la estética deleuzeana que se abre hacia Nietzsche. *Justo una imagen* que no nos arroja al problema de la representación; justo una imagen que *inviste* al ojo para convertirlo en un órgano “polivalente y transitorio” [FB, 54]. Un cuerpo lleno de ojos. No se trata de la referencia a una psicoanalítica del arte, se trata de una psicología o una clínica estética en los términos en los que Nietzsche quizás pensaba *El caso Wagner*. Es aquí donde es

⁵¹ Cfr. Jacques Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” ed. cit.

⁵² Recordemos que en el estudio dedicado a Kant Deleuze piensa en profundidad el problema de la legalidad y del carácter legislador de cada una de las facultades en las distintas críticas. (Cfr. PCK.)

necesario atender al carácter antirrepresentativo que tiene en la estética deleuzeana el arte. No se representa nada, se expresa una afectividad que no cuenta nada, no informa nada, sólo muestra una extracción sensible. No toma entonces una deriva romántica, lejos se está de una recuperación de la estética hegeliana⁵³, pero volveremos sobre esta cuestión.

⁵³ Esto parece deslizar Badiou en su lectura de la estética deleuzeana. Cfr. A. Badiou, *Pequeño manual de inestética*, ed. cit., pp. 56-57.

CAPÍTULO 2: La crítica de la representación entre arte y filosofía

Como sucede con muchos filósofos de su generación, no encontraremos en Deleuze el desarrollo de una *teoría estética* o de una *filosofía del arte* en términos disciplinares. El encuentro entre arte y filosofía no tiene como objeto la construcción de un discurso filosófico sobre el arte, sino que el objetivo se orienta hacia las zonas de cruce donde el arte y la filosofía pueden construir un problema común. Como hemos indicado, la particularidad del enfoque deleuzeano sobre el arte radica en que ese problema común artístico y filosófico mantiene en una relación de exterioridad lo que a cada disciplina compete. Deleuze articula su pensamiento entramándolo con la producción artística y literaria. Pero este lazo estrecho no implica nunca en su concepción una apuesta por el desdibujamiento – ya sea de uno en otro, o bien de uno sobre otro–, del pensamiento filosófico y el pensamiento literario o artístico.

La estética deleuzeana traza así una zona de problemas comunes al arte y a la filosofía, pero que mantienen en ese ser en común una diferencia fundamental: de cara al arte el problema tendrá determinadas coordenadas que lo definen y determinan; de cara a la filosofía dichas coordenadas pueden ser otras. En las clases dedicadas al tema de la pintura, Deleuze indica:

No estoy seguro de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. (...) Me gustaría más bien plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía. [CD, 21]

Pero para que las artes puedan acoplarse a la máquina filosófica, y especialmente a la máquina filosófica deleuzeana, es necesario trazar en primer lugar las variables de esa zona de encuentro. Para ello nos detendremos especialmente en la crítica de la representación y luego en la noción de forma, a fin de explicitar los límites de una lectura formalista de la estética deleuzeana y avanzar algunas líneas aún generales respecto de la determinación de la obra de arte como ser de sensación.

2.1 La imagen del pensamiento como operador estético

Los textos sobre Proust y Nietzsche son de algún modo un laboratorio donde Deleuze prueba muchas de sus hipótesis fundamentales. La crítica de la representación desarrollada en el cap. 3 de *DR* constituye una variación de cuestiones que Deleuze reescribe en distintos textos de la década del '60. *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Proust et les signes* (1964) y *Différence et répétition* (1968) brindan tres formulaciones de lo que el joven Deleuze llamará la “imagen del pensamiento”. Es a través de esta construcción conceptual que Deleuze ataca la filosofía de la representación.

En *NP* la “imagen del pensamiento” es la imagen *dogmática* del pensamiento, cuyo pilar es una particular concepción de la verdad, aunque formulada en tres instancias. En primer lugar respecto del vínculo que el pensador establece con la verdad se presuponen dos cosas: la buena voluntad del pensador, es decir que el pensador “quiere y ama la *verdad*”, y que el pensamiento mismo tiene cierta homogeneidad con lo verdadero en tanto que es considerado como “ejercicio natural de una facultad”. Este primer aspecto determina los siguientes ya que si la verdad es pensada desde el punto de vista de la correspondencia formal entre el pensamiento y lo que es pensado, entonces lo falso, el error, implica un cierto desvío o traspie en esa relación *natural*. El segundo pilar señala que el reverso del pensamiento, el reverso de la *verdad* entendida en el sentido antes indicado, es el error. Por lo tanto, para evitar el desvío o el traspie es necesario orientarse correctamente, seguir el camino indicado y no salirse de su huella. Si podemos guiarnos con un método “conjuramos el efecto de las fuerzas extrañas”, “conjuramos el error” [NP, 146]. La imagen dogmática del pensamiento se presenta aquí a partir de una particular relación con la verdad, relación *natural* que presupone que el elemento de lo verdadero está ya en la posibilidad del pensamiento. Sin embargo, el pensamiento no nace de la buena voluntad sino de las fuerzas que lo determinan y lo fuerzan a pensar. La imagen dogmática del pensamiento es aquella que es determinada por las fuerzas establecidas y que sin embargo se presenta a sí misma como comenzando desinteresadamente. Así se explica la justificación última de la moral, la religión, el Estado –y también de la estética– en los filósofos de la modernidad, especialmente aquí Kant y Hegel [NP, p. 14]. La nueva imagen del pensamiento invierte esa justificación. Se trata de proponer que el “elemento del

pensamiento es el sentido y el valor”. No ya la verdad como opuesto del error, sino la verdad como lo que determina el arrebató de una fuerza, como violencia de lo que no deja tranquilo al pensador.

Este es el punto de partida de *PS*, que da a su vez una continuidad particular al pensamiento deleuzeano durante esta década previa a *DR*, la gran obra que presenta sistemáticamente su pensamiento. El libro sobre Proust tiene la particularidad de ser una obra que Deleuze modifica a lo largo de sus ediciones, cambia la estructura de los capítulos, corrige. Es en este sentido que la pensamos como laboratorio, porque es quizás la pieza que mejor se acoplará a la futura “máquina de escritura” que conformarán con Guattari. Es la pieza que también se desarreglará con el uso y que requerirá suplementos y ajustes. Deleuze advierte que se tratará a Proust desde una teoría de los signos, y que lo que no lo ocupará en su trabajo es el problema de la memoria como tema central de la obra proustiana. ¿Por qué esta aclaración? El objetivo deleuzeano es escapar a una lectura imaginaria de Proust, es decir, una lectura centrada en los procesos y el rol de la imaginación en la obra literaria, ya sea la memoria o la re-presentación de imágenes. Si la *Recherche...* debe pensarse como una teoría de los signos, es porque se trata del camino, de la investigación, de la búsqueda de la verdad como consecuencia de una relación particular con distintos universos de signos. Los signos no son aquí el elemento de una semiología con el sentido que la lingüística puede dar a ese término como componente del lenguaje. Sino que los signos son más bien aquí síntomas que requieren interpretación. Síntomas que hablan de las fuerzas que se apoderan del pensamiento. Vemos la proximidad con el texto sobre Nietzsche que constituye el punto de partida, pero también el acercamiento de esa otra orilla que enmarca este texto y que está constituida por la *Présentation de Sacher Masoch*. Es allí donde se operará el encuentro entre el lenguaje literario y el lenguaje clínico.¹ La reducción psicológica de la literatura será denunciada allí como incomprensión de la máquina literaria

La hipótesis que guía el segundo capítulo de *PS* es consecuencia de la determinación de la imagen dogmática del pensamiento en *NP*. Deleuze indica allí que la *Recherche* es en realidad la búsqueda de la verdad. Y a continuación aclara: “La equivocación de la filosofía

¹ Cfr. P. Mengue, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, ed. cit., p. 212.

consiste en presuponer en nosotros una buena voluntad del pensar, un deseo, un amor natural de lo verdadero.” [PS, p. 23] El elemento de la verdad será, como en *NP* una particular violencia que fuerza el pensamiento. Deleuze presenta aquí sus ejemplos más célebres respecto de esta violencia del pensamiento: el celoso atormentado por los signos que emite el ser amado, la banalidad que nos hace perder el tiempo, el arte que nos presenta un tiempo absoluto. La imagen dogmática del pensamiento encuentra aquí su rival. Toda verdad es verdad del tiempo, y por lo tanto la verdad de la obra de Proust es devolver una imagen del pensamiento que se opone tanto a la buena voluntad del pensador como a la adecuación entre esta buena voluntad y la forma misma de la verdad. Vemos aquí un primer elemento que nos conducirá al interés de Deleuze por la música. Existe una verdad del tiempo que se opone al tiempo del reconocimiento y de la formación subjetiva. En un documentado ensayo sobre la música en Proust, Nattiez vincula ese tiempo recobrado, que en el marco de la *Recherche...* afirma que la vida *verdadera* es la literatura, con el modelo de la música:

la música imita la vida y prefigura el trabajo que debe acometer el novelista para ensamblar los fragmentos de vida en un todo único y organizado, *porque la música funciona como la memoria involuntaria*: la recurrencia de un tema ya oído nos recuerda su primera aparición, como las losas de la plaza harán recordar el episodio de las magdalenas.²

Si el arte nos devuelve un tiempo absoluto, y si el tiempo *en estado puro* es el tiempo que se resiste a la medición y el cálculo, comprendemos por qué progresivamente Deleuze se interesará por el problema de la música sin perjuicio de tratar los mismos problemas que aborda desde su obra temprana. Pero podríamos plantear aquí una pequeña objeción: ¿por qué el tiempo de la memoria involuntaria, el tiempo de la *recurrencia de un tema ya oído* no es el tiempo del reconocimiento del que tratamos de salir? La *pequeña frase de Vinteuil* como caso de la memoria involuntaria, que tanto da que hablar respecto de la relación entre Proust y la música quizás no sea suficiente para abordar ese *tiempo en estado puro*. Es más bien la afectividad de la frase, en su mutación y también en el modo como los personajes

² J.-J. Nattiez, *Proust músico*, Trad. A. Sottile, Buenos Aires, Gourmet musical ediciones, 2009, p. 80.

vuelven a ella en el tiempo, la que salta de la línea temporal. No es un tiempo *recurrente*, sino la *insistencia* de un tiempo sin tiempo, que permanece *flotante* frente a la variación del tiempo que transcurre.

En la formulación que Deleuze da del problema de la imagen del pensamiento en la conclusión de la segunda edición de *PS*³ nos presenta un personaje común a la lectura proustiana del pensamiento y la formulación dogmática del pensamiento: el amigo.⁴ El amigo es para Proust “el espíritu de la buena voluntad” que puede “acordar” el sentido. Contra esta figura, el amante, el artista, nos dan una verdad que nunca es acordada sino traicionada, forzada, involuntaria. [PS, p. 178] Esta zona donde la verdad del arte rivaliza con la verdad filosófica permite a Deleuze poner en serie a Nietzsche y a Proust. Recordemos el #146 de *Humano demasiado humano* referido en *NP*:

Con respecto al conocimiento de las verdades, el artista tiene una moralidad más endeble que la del pensador; de ningún modo quiere dejarse arrebatar las interpretaciones de la vida brillantes, de profundo sentido, y se pone en guardia contra métodos y resultados ramplones, trillados. [...] considera por tanto la perduración de su manera de crear más importante que la entrega científica a lo verdadero en cualquier forma por trillada que esta aparezca.⁵

Esa resistencia a renunciar a lo falso por parte del artista implica una verdad más profunda y más artística, aquella que el último Nietzsche volverá a elevar como la potencia del arte y también de la filosofía. No pensamos gracias al ejercicio libre y desinteresado de una facultad. Nos vemos forzados a pensar en el encuentro con un signo. El pensamiento no requiere de buena voluntad sino que es un efecto involuntario:

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad. [...] Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se

³ Recordemos que en la tercera edición de 1976 Deleuze agrega una segunda conclusión.

⁴ La figura del amigo requeriría de un análisis más amplio ya que recorre instancias diversas en la filosofía deleuzeana. Es necesario notar que el amigo como personaje retorna en *QP* nuevamente para abordar el problema general del hacer filosófico y encuentra aquí un signo diferente al otorgado en esta conclusión.

⁵ F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, #146, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007, p. 119-120.

anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge [PS, 181]

Vemos el germen de la crítica que en el capítulo 3 de *DR* se llevará adelante sobre el *sentido común* kantiano como fundamento de la armonía y concordancia de las facultades de conocimiento. La diferencia en el ejercicio de las facultades no está aquí marcada por la función legisladora, sino por el uso voluntario o involuntario (forzado) de las facultades.⁶ Es el segundo el que nos sumerge en el elemento de la verdad, y no el buen comportamiento presupuesto en el primero. El platonismo de Proust, de acuerdo con Deleuze, consiste en encontrar eso que fuerza a pensar y no deja tranquilo al pensamiento. Curiosamente tres diálogos invoca Deleuze en esta conclusión: *Banquete, Fedón, Fedro*. Vale la pena recordar que, como ya indicamos, Deleuze opera una inversión del platonismo a la vez que un rescate, en términos de afirmación de una lógica de los simulacros, fundamental para comprender su vínculo con el arte.

La relación entre arte y crítica de la imagen dogmática se formula en los textos anteriores al encuentro con Guattari prácticamente con la literatura como único anclaje. Para comprender el alcance de la crítica, pero también la potencialidad del encuentro con el arte, es necesario observar el problema desde toda la obra. Como indica Sauvagnargues, en las primeras obras encontramos una preeminencia de la *interpretación* (cuestión evidente en el *Proust...* donde el aprendizaje es el de la interpretación de los signos).⁷ Para la autora los hitos que cronológicamente determinan cambios fundamentales en el pensamiento deleuzeano sobre el arte son: 1- un momento inicial en el que es preeminente el encuentro con la literatura –período que comprende desde *Proust et les signes* (1964) hasta la *Logique du sens* (1969)–; 2- un giro “pragmático” a partir del trabajo junto con Guattari, que le permite explorar nuevas lógicas de la interpretación no sólo ya literarias, sino también pictóricas, musicales, cinematográficas, etc. –el punto de inflexión estaría dado aquí por *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) –; 3- por último una semiótica de la creación

⁶ Recordemos que también para Benjamin es el carácter involuntario de la memoria el aspecto novedoso del problema del tiempo en Proust. Cfr. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *El París de Baudelaire*, ed. cit.

⁷ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, ed. cit., p. 14.

que caracteriza sus últimas obras –evidentemente a partir de *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) –. La estética deleuzeana podría leerse siguiendo las tensiones que unen ese interés primario por la literatura y nos llevan hacia el problema de la imagen, y con ella de las otras artes, camino que Sauvagnargues recorre como aquel que lleva de lo discursivo a lo no discursivo. El primer paso en este camino, corresponde al vínculo entre arte y las nociones de “Crítica y clínica” que se tramitan bajo la forma de una sintomatología de cuño nietzscheano. La clínica se vincula con la experimentación artística porque funciona como una afectología, “estudio de las potencias de afectar y de ser afectado que caracterizan toda obra”⁸. La centralidad de la noción de “experimentación” desembocaría en una crítica de toda estética de la “interpretación”. El camino de la literatura a las artes no discursivas es entonces también el camino que lleva de la “interpretación” hacia la “experimentación”, una crítica del análisis con base en las teorías lingüísticas para privilegiar un análisis semiótico de corte peirciano. Es aquí precisamente donde Spinoza viene a encontrarse con Nietzsche. Para Spinoza⁹ el arte no puede separarse del dispositivo social de dominación que lo engendra. En este sentido, los signos requieren de un análisis crítico, en tanto se encuentran ya en sistemas de codificación. Es necesario entonces exponer las relaciones de dominación en las que estos signos se insertan y que incluso refuerzan. Se trata así de mostrar a través de una lectura inmanente del signo las relaciones de fuerzas que lo determinan y por medio de las cuales produce efectos. Si el signo no es ya una unidad de sentido abstracta sino la expresión de una fuerza, la semiótica exige una pragmática antes que una hermenéutica.

Si bien podemos leer este recorrido cronológicamente, Sauvagnargues señala la insistencia a lo largo de toda la obra de Deleuze de una ontología de las relaciones de fuerzas, sostenida desde *Nietzsche et la philosophie* (1962) hasta *Foucault* (1986). En este sentido, el paso de la literatura a la imagen no sucede en detrimento de la literatura, sino que reenvía a ésta a una semiótica no lingüística como clave de lectura, semiótica extraída del encuentro con las artes no discursivas. La teoría nietzscheana de la interpretación entendida como relación de fuerzas, se mantiene entonces como base de la semiótica de la sensación que primará en la interpretación del arte de los últimos escritos. Esta aclaración

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

resulta central porque la semiótica que encontramos en los textos sobre cine no implica menos *interpretación* que la que encontramos en *PS* Acordamos con Sauvagnargues en que la noción de fuerza es un elemento central para abordar las constantes en el pensamiento estético deleuzeano, pero consideramos que no podemos comprender la noción de *monumento* que describe a la obra de arte en *QP*, que abordaremos hacia el final de este capítulo, sin atender a la particular lectura que hace Deleuze del platonismo entre *NP* y *LS* y que hemos glosado en el capítulo 1. La constante a analizar es una concepción del pensamiento y de la particular agencia del arte en el pensamiento, que Deleuze no abandonará y que implica la fuerza de un signo que a la vez que nos obliga a pensar es él mismo el elemento del pensamiento, un signo que obtendrá su materialidad en fuentes diversas pero que se constituye siempre como monumento *esencial*. La teoría de la esencia que constituye el platonismo proustiano será retomada en la Idea deleuzeana. La verdad de los signos son las esencias, pero esas esencias no son una forma de lo Mismo, como la idea platónica, sino que tienen una estructura problemática. Vemos cómo la crítica de la imagen del pensamiento que encontramos en *DR* se ve anticipada aquí. Pero también se anticipa la lectura post-guattariana, iluminada por la conclusión que agrega Deleuze en la tercera edición de 1976, donde la lectura de la locura en Charlus y Albertine arriba a la noción de cuerpo sin órganos.

2.2 El concepto de forma como operador estético

El primer texto que intenta realizar un estudio sistemático de la estética deleuzeana es el que Mireille Buydens publica en 1990: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. En el prefacio la autora sitúa su propio trabajo en la estela de una concepción del pensamiento deleuzeano que encuentra su importancia en la crítica de la representación. A través de una cita del prefacio de *DR* en la que Deleuze no sólo llama al abandono de la representación, sino que a la vez señala en el arte un espacio privilegiado en vistas de una renovación de los medios expresivos, [cfr. *DR*, 4] Buydens presenta como eje central de su análisis el *estatuto del concepto de forma*, del que presenta una definición preliminar *operatoria*:

la forma es un contorno (un lazo, ideal o real) que opera la caracterización de un conjunto (de ideas, de materias, de procedimientos...) y lo constituye así en un individuo (una unidad)¹⁰.

El primer capítulo se dedica al estatuto teórico y práctico del concepto de forma. Para mostrar el estatuto teórico del concepto de forma, Buydens señala la necesidad de dar cuenta del campo trascendental en el que se inscribe el mundo, localizado en la superficie de las cosas, en el sentido en que la superficie se conforma –como en los estoicos– de cuerpos concretos, con sus pasiones y acciones. El mundo efectivo corporal *agota el ser*, es decir no hay nada fuera de él. Siguiendo el análisis que del pensamiento estoico encontramos en *LS*, Buydens indica que en esa superficie *existen* los cuerpos, pero *subsiste* lo incorporal, que constituye los acontecimientos que resultan de la acción y pasión entre los cuerpos. El campo trascendental es ese *extra-ser* que deberíamos caracterizar como lo *virtual*. Este es el sentido que parece recuperar Deleuze en su último texto, “La inmanencia: una vida...”, donde la asimilación de la inmanencia al campo trascendental encuentra el ejemplo privilegiado en la *vida impersonal* que parece irradiar del moribundo. Singularidad pre-individual que los asistentes buscan salvar pero que atacan en cuanto se determina individualmente. [Cfr. DRF, 361] Lo virtual se constituye de singularidades preindividuales, concepto que Deleuze toma de Simondon¹¹, y cuyo objeto es invertir el privilegio metafísico del individuo que en adelante no será más que una actualización del virtual pre-individual. He aquí entonces la apuesta de Buydens: la forma no es sino congruente con la categoría de individuo, es aquello que traza un contorno que lo distingue de un mundo y lo especifica¹². La idea de forma se vincula de este modo a la noción de codificación, de individualización y de organismo. Lo que es reprochable de la forma es el hecho de convertirse en un juicio divino, en una trascendencia irrenunciable que imprime su estructura a lo real. En este sentido el devenir-animal es leído en la clave del alcance de una multiplicidad como agenciamiento intrínseco, móvil, y aformal. Así caracterizada la forma goza de cierta hostilidad en el pensamiento de Deleuze. Sin embargo, previene

¹⁰ M. Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, ed. cit, p. 12.

¹¹ Cfr. G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit.

¹² Cfr. M. Buydens, ob. cit., p. 20.

Buydens, es necesario resaltar el peligro siempre anunciado por Deleuze de que una línea de fuga pueda convertirse en línea de abolición. Por ello es necesario observar que el rechazo no es el de la forma en sí misma, sino el de su carácter necesario. En este sentido es posible afirmar el carácter contingente de la forma, cuestión que deriva en dos consecuencias: 1) la importancia de la noción de hecceidad, en tanto que modo de individuación específico que constituye una individualidad nueva por medio de la conexión de elementos heterogéneos; 2) la noción de máquina en tanto que oposición a la noción de organismo.

Vemos que la productividad del concepto elegido como eje encuentra un endeble fundamento: la precaución que Deleuze sugiere frente al peligro implicado en las líneas de abolición. De esta precaución la autora deduce una necesaria reinserción del concepto de *forma* en el sistema deleuzeano¹³ que parece tener el estatuto de una ficción útil nietzscheana ya que debe aceptarse como provisoria y puede ser modificada en cualquier momento¹⁴. Esta deducción exige una particular interpretación del sistema deleuzeano que parece no comprender cabalmente la noción de *devenir* para asentarse en una serie de puntos fijos provisorios¹⁵, que tendrían por otra parte una función de apariencia de sentido respecto de un fondo sinsentido. La noción de forma encuentra aún un escollo mayor, especialmente de cara a la cuestión estética, y es su confusión, por momentos, con la noción de diagrama, que explícitamente rehúye la noción de forma. Buydens indica que:

[la noción de forma], no importa qué negatividad pueda investirla, constituye a pesar de todo la baranda que en la práctica nos preserva del caos y que impide que la línea del devenir se convierta en línea de muerte o de abolición¹⁶

¹³ Cfr. *Ibid.* p. 75.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ La invalidez de una lectura semejante encuentra un amplio desarrollo en los textos sobre cine, que la autora no toma en cuenta, debido, seguramente, a la cercanía entre esas obras y su propia publicación. El primer tomo de IM se inicia con la reconstrucción que Bergson realiza en *La evolución creadora* de las concepciones antigua y moderna del movimiento, para mostrar cómo una y otra no logran captar el problema del movimiento al referirlo a puntos fijos sobre una línea de tiempo abstracto. La idea de forma parece aquí funcionar al modo de los puntos fijos que no son sino imágenes inmóviles del devenir.

¹⁶ Buydens, ob. cit., p. 78.

Si confrontamos esta lectura con la noción de diagrama vemos que la forma parece ocupar el espacio del diagrama: preservar el avance del caos, no permitir que lo consuma todo. Buydens refiere en una nota al pie un pasaje de *MP* para fundamentar su posición. Allí se introduce la noción de diagrama como paliativo contra el desfondamiento de la desestratificación presupuesta en el cuerpo sin órganos (CsO) [MP, 199]. Pero entonces, ¿qué diferencia cabe entre organismo y diagrama? La referencia ilumina nuestra sospecha, la confusión se agrava cuando el dualismo se apodera del análisis y se pone en la columna de la forma al organismo, el individuo, el rostro, etc., y *del otro lado* las máquinas, las singularidades, los cuerpos, como si el organismo no fuera una máquina, el individuo no fuera singularidades, el rostro no fuera un particular agenciamiento corporal... El análisis dualista parece arrastrar una cuestión central a propósito de la forma que no es prácticamente tomada en cuenta en el texto: la denegación del binomio forma-contenido para postular formas de contenido y formas de expresión. Vale la pena detenerse en este punto, ya que constituye uno de los pilares argumentales de *MP*.

En la meseta 4, “20 de noviembre. Postulados de la lingüística”, Deleuze y Guattari desarrollan una particular interpretación de los enunciados. Tomando como punto de partida el análisis pragmático de los enunciados –a saber la imbricación entre actos y enunciados– indican que el lenguaje no debe ser explicado en términos de comunicación e información. Hablamos un lenguaje atravesado por la lógica de la información cuando se toma por un lado cierto contenido abstracto como dato inicial y por otro una subjetivación no menos abstracta. El punto de referencia implica ambos polos en un agenciamiento colectivo que determina los enunciados. No se trata simplemente de remitir el fundamento del lenguaje a su carácter social, sino de mostrar cómo los enunciados no se fundan ni en un contenido a informar ni en una voluntad subjetiva de comunicar, sino que ambos dependen de ese agenciamiento colectivo que produce transformaciones incorporales que afectan a los cuerpos concretos. El ejemplo privilegiado para explicar esta efectividad de los enunciados es el de la sentencia jurídica.¹⁷ El juez genera por medio de su enunciado una transformación incorporal: el acusado se convierte en condenado, y esa transformación

¹⁷ Otro ejemplo importante que se menciona aquí es el del discurso indirecto libre que será luego retomado en los escritos sobre cine: la cámara deja de mostrar un punto de vista subjetivo (como si fuera la mirada de un personaje) u omnisciente para vagar ella misma como punto de vista errante.

genera, a su vez, efectos concretos en los cuerpos (i.e. el condenado debe cumplir una pena, etc.) Si la relación entre acto y enunciado implica por un lado un conjunto de modificaciones corporales, es decir una forma de contenido, y por otro un conjunto de modificaciones incorpóreas, es decir una forma de expresión, no podemos atribuir a esta última una función de representación de la primera. Hablamos de *forma* de contenido y de *forma* de expresión. La forma no se encuentra aquí del lado de la representación, sino que de un lado y del otro tenemos un material informado. El análisis tiene una matriz foucaultiana, no es sino la disyunción entre ver y decir. En ningún caso se trata de representar o de repetir. La relación entre formas de contenido y formas de expresión se comprende mejor a la luz del rol que los signos tienen por ejemplo en *PS*. No se trata en ningún caso de descubrir el referente de un signo, sino de descubrir lo expresado por él en tanto que produce modificaciones en quien lo interpreta:

Al expresar un atributo incorpóreo y, al mismo tiempo, atribuirlo a un cuerpo, no se representa, no se refiere, se *interviene* de algún modo, y es un acto de lenguaje. La independencia de ambas formas, de expresión y de contenido, no es refutada sino confirmada por lo siguiente: las expresiones o los expresados se insertan en los contenidos, intervienen en los contenidos, no para representarlos sino para anticiparlos, retrogradarlos, desacelerarlos o precipitarlos, separarlos o reunirlos, cortarlos de otro modo. [MP, 110:91]

Vemos que la noción de forma tal como es analizada por Buydens no permite pensar esta lectura que no la opone a contenido, sino que la comprende siempre en términos relativos a los niveles de desterritorialización que implique.

Sin embargo el análisis de Buydens nos resulta interesante en tanto que abre dos cuestiones importantes para nuestra hipótesis. Por un lado la relación entre forma e individuación poniendo el acento en la lectura deleuzeana de Simondon, es decir, en la interpretación deleuzeana de la cuestión del animal. Aquí la intuición de Buydens nos parece acertada, ya que la cuestión estética se encuentra íntimamente vinculada al concepto deleuzeano de animalidad. Por otro lado, la vinculación inicial de la noción de forma a un

concepto musical de forma. Buydens sugiere esta unión en la introducción, pero luego queda desdibujada a favor de un concepto de forma cuya filiación es más propiamente filosófica. Sin embargo, la noción de forma musical, y sobre todo, las críticas y alternativas que a la noción de forma expone la música de la segunda mitad del siglo XX, abre otra posibilidad de pensar la movilidad y el devenir de las formas. No es casual que en la meseta que acabamos de referir el ejemplo musical aparezca rápidamente junto con el de los dialectos. Como veremos, Pierre Boulez ha pensado toda una batería conceptual a propósito de esta movilidad. Buydens parte de la conceptualización bouleziana del tiempo pulsado y el tiempo flotante, pero para devolverla a una lógica dualista y opositiva de la forma como opuesta a un *aformal*, que encarnaría las apuestas boulezianas y deleuzeanas sobre la música. La pura oposición no solo deja sin explicar las mediaciones, sino que opera una ingenua inversión. Como en Nietzsche, tampoco se trata en Deleuze de mera inversión.

Es necesario entonces arribar a estas cuestiones desde otro lugar. En el inicio de su texto Buydens señala un camino que vale la pena recorrer y que ella misma termina dejando a un lado. Se trata del problema de la representación como horizonte contra el que la filosofía deleuzeana parece alzarse. Efectivamente, en el segundo capítulo de *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Mengue indica que el meollo problemático de la filosofía deleuzeana es su carácter no-representativo. Esta tesis, derivada de la afirmación de la inmanencia, es sin embargo más sorprendente de lo que parece y requiere una explicación. Especialmente aquí, donde nos ocupamos del problema del arte en Deleuze, y por lo tanto es necesario pensar el estatuto ontológico de la obra. Por otra parte, la crítica de la representación que encuentra en *DR* su primera formulación acabada, sólo parece resolver las paradojas que implica (¿cómo el pensamiento puede ser pensamiento de algo sin una relación de *representación*?) en *A* y *MP*¹⁸ Mengue señala atinadamente que el problema de la representación es ante todo el problema del lenguaje y la escisión ineludible entre las palabras y las cosas. Y que la definición de signo, algo que está en lugar de otra cosa, es análoga a la definición hegeliana del deseo. Es por esto que si *A* se dedica a desmontar este

¹⁸ Es en este sentido que fundar la relación entre el pensamiento de Deleuze y la música en la tradicional caracterización de esta como *no-representativa*, tal como lo propone C. Hasty en "The Image of Thought and Ideas in Music" [en B. Hulse y N. Nesbitt [eds.], *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, ed. cit.] es al menos problemático. Ya que la idea de cierta *inefabilidad* del fenómeno musical y sus consecuencias parecen ir más bien a contramano del pensamiento deleuzeano sobre la música. Volveremos sobre este problema en el cap. 2, apartado 2, y en el capítulo 5.

último, *MP* debe abocarse al desmontaje del primero, especialmente en su carácter de significativo.¹⁹ Con razón Mengue señala en la teoría de la expresión no sólo la salida a este problema, sino el aporte más interesante de Deleuze en el marco del debate contemporáneo. Categoría que no sólo es coherente con un pensamiento de la inmanencia sino que de cara al tratamiento del arte permite escapar de la función simbólica de la obra. La crítica de la representación sólo se alcanza efectivamente en *QP*, es decir que el marco delimitado por los escritos de los 60 resulta para Mengue insuficiente. Sin embargo, es necesario detenerse en esas formulaciones tempranas, pre-guattarianas, para comprender cabalmente el pensamiento deleuzeano sobre el arte que se desarrollará posteriormente.

2.3 Los límites del formalismo

El rechazo deleuzeano de la representación puede confundirnos respecto de sus apuestas estéticas. Es que el arte ha recorrido por su cuenta una feroz crítica de la representación. Este parece ser un espacio fértil para inscribir la estética deleuzeana en tanto que es un lugar común afirmar que la filosofía deleuzeana tiene entre sus enemigos principales al concepto de representación. “Pensar no es representar”, este era uno de los corolarios del rizoma que podemos repetir como manifiesto. Este enunciado tiene un blanco y unas consecuencias concretas en lo que concierne a la filosofía y especialmente en relación con la imagen del pensamiento.²⁰ ¿Pero qué sucede si queremos plantear la cuestión en las derivas artísticas del siglo XX? ¿Podemos pensar la crítica de la representación *artística* bajo las categorías deleuzeanas?

Las derivas formalistas del siglo XX parecen justamente haber crecido al calor de la crítica de la representación. Pero aquí cabe una aclaración. Representación es para el formalismo sinónimo del paradigma mimético, aún cuando la noción sea tan amplia como para abarcar no sólo la imitación de lo existente en el mundo –como podría ser el caso del realismo pictórico–, sino también las pasiones –como sucede en la música del

¹⁹ La crítica de la teatralidad en el primer volumen de *Capitalismo y esquizofrenia* a favor de un pensamiento de la producción, el teatro frente a la usina, será analizada respecto de sus consecuencias artísticas en el capítulo 4.

²⁰ Véase supra, Cap. 2.1

Renacimiento–, la interioridad del artista y hasta conceptos filosóficos como lo *absoluto* – como sucede en el Romanticismo–. Vemos que en esta variedad se mezcla lo meramente figurativo con formas más complejas de la representación, más cercanas a su sentido propiamente filosófico. Una consecuencia en apariencia evidente de este movimiento será el repliegue del arte sobre sí mismo y sobre sus medios expresivos. En este contexto el vocabulario de la expresión y el intento de evitar toda analogía entre las artes y otros lenguajes, adquiere una nueva potencia.

Desde el punto de vista del llamado *relato moderno*, la historia del arte sería la historia de una progresiva reafirmación de los medios artísticos *como tales*, del abandono de todo lo que sea externo a sus medios, y, consecuentemente, la historia de la autonomización del arte como una *purificación*. Ese proceso se desarrolla siguiendo una estricta lógica territorial donde cada arte debe determinar lo que le es propio, “asegurar sus derechos sobre el propio medio”²¹, y separarse de todo entrecruzamiento con otros medios artísticos. Este proceso que comienza a mediados del siglo XIX, y se acentúa a lo largo del siglo XX, no es sino la radicalización de un concepto más lejano: aquel de la autonomía. Se trata de la separación de la esfera artística respecto de la esfera política, ética, religiosa y gnoseológica que es anterior al “proceso de purificación”. Greenberg es quizás quien sintetiza este relato: las artes se embarcarían en un camino que les permitiría deshacerse de todo elemento que no sea autorreferencial. En “La pintura moderna” Greenberg explicita cómo se debe comprender la “modernidad” en las artes. Compone una línea de continuidad entre lo que la filosofía a menudo llama “modernidad”, es decir, fundamentalmente el siglo XVIII y las Luces, y la “modernidad” del arte desde la segunda mitad del siglo XIX. Lo que sería característico de la actitud moderna es el cuestionamiento de los fundamentos de la propia práctica, una “autocrítica”, como dice Greenberg. El objetivo de la crítica no es “romper” con una tradición o institucionalización de los medios artísticos, sino, por el contrario, fortalecerlos. Es por eso que no hay aquí un gesto de *quiebre* sino de intensificación de las propias potencias del medio artístico. Así, de acuerdo con el formalismo greenberguiano, la pintura, para ser estimada como tal, debe ser sin imagen representada, sin figuración y sin palabra. Lo que sostiene y queda a su vez como resto en

²¹ C. Greenberg, “La pintura moderna” en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. cit.

la idea misma de purificación es la afirmación de una presencia inmediata y separada de toda relación externa, de toda interferencia que vendría a malograr el acceso a la pintura “pura”, a la música “pura”. En el gesto greenberguiano la pintura no tendría ya necesidad del mundo sensible para presentarse. Ya no es representación, sino pura presentación.

Este discurso tiene su asidero en el análisis pictórico, pero ¿es posible reencontrarlo en el relato sobre el desarrollo de la música en el siglo XX? En el caso particular de la música, podemos al menos verificar el cumplimiento de la pretensión de pureza: su historia se escribe como historia de la continuidad de un movimiento de emancipación de todo elemento extraño a lo propiamente musical.²² Evidentemente, la música también ha estado ligada a los paradigmas de la imitación y la representación, pero de un modo diferente a la pintura. ¿Qué podría ser la imitación en la música? Aunque el discurso de la imitación era muy común en la estética musical desde el siglo XVIII, es necesario señalar que la imitación en música ha estado muy raramente referida a la imitación de un objeto. Aún cuando encontremos contraejemplos (los pájaros de Mozart, los cañonazos de Tchaïkovski), el problema de la imitación en música ha estado vinculado en primer lugar a la representación de un texto o de las pasiones y no a la representación de objetos sonoros concretos. Podemos distinguir aquí dos momentos en el centro de esta misma cuestión. En primer lugar, la música como arte menor, arte de divertimento, debía acercarse todo lo posible a la poesía para adquirir dignidad. En este caso, debía representar lo que la palabra dictaba. El desarrollo de la música instrumental en el siglo XVIII cambió los vínculos entre la música y la imitación. Con el Romanticismo, la música comienza a expresar la interioridad del artista. Una misma inspiración anima sin embargo las dos interpretaciones, la representación se mantiene como tal, aunque se agrega un matiz: no es ya la representación de la palabra sino la representación de la naturaleza que pasa a través del artista. Se trata en cualquier caso de la búsqueda del sentido por fuera de la música misma.

²² La música ha abordado específicamente durante el siglo XIX, la cuestión de la autonomía. (Véase L. Goehr, *The imaginary Museum of musical Works. An Essay on Philosophy of Music*, ed. cit., cap. 6). Es el nacimiento de lo que se llama para Dahlhaus como "el paradigma de la música absoluta", un término que se refiere tanto a la "música absoluta" en el que, y esta es la dirección de la corriente, la música surgió de todo lo que podría ser visto como "extramusicales". El debate entre la musicología y la Nueva Teoría de la Música en los Estados Unidos durante los años 90 aún muestran la validez de este paradigma de origen romántico.

No obstante, es necesario señalar que la música ha tenido desde siempre un fundamento diferente, extraño, en principio, respecto de la dependencia mimética. Se trata de la tradición pitagórica y matemática.²³ Dicha tradición permite despegarse de los fundamentos imitativos, ya sea imitación del texto o de las pasiones, dando lugar a interpretaciones de la música en términos de música pura o música absoluta. De hecho, las matemáticas han sido, históricamente, el espacio de cumplimiento del ideal, y la música ha estado unida desde siempre al paradigma de un lenguaje absolutamente autónomo, que se dirige sólo a sí mismo. Gracias a este paradigma la música pudo ocupar la cima en la pirámide de las artes. Sin embargo, no vemos una distancia insalvable entre el intento de representar lo absoluto y representar estructuras matemáticas... De otro modo, ¿no es el fundamento matemático, y por lo tanto, una estructura del pensar que calca sobre el mundo sus perfectas relaciones internas, el bastión originario de toda lógica del reconocimiento? En este sentido la fundación matemática de la música no hace sino ratificar, y de un modo más profundo que por ejemplo la mimesis pictórica, su dependencia de una lógica de la representación y del calco de relaciones y proporciones.

Pero no es este el desplazamiento que permite a la música pasar de simple divertimento a lenguaje paradigmático de las artes, sino que se trata de un movimiento que se produce a través de un particular acercamiento a la producción pictórica. Con el objetivo de alcanzar la noción de un lenguaje sin representación, la teoría musical se emancipa de todo aquello que dependa de algo *extramusical*. Esta noción es, curiosamente, cercana de la popularización de la idea de obra en música. El concepto de obra musical, como lo demuestra Goehr en *The imaginary Museum of musical Works*, no es un concepto propio de la práctica musical. No siempre existió y su aparición responde al contexto de la estética romántica del siglo XIX, donde la música pudo construirse como la más pura de las artes gracias a dos movimientos paralelos: el retorno al principio pitagórico y la adopción de la idea de obra, propia de la pintura. La música comienza a engendrar “productos” semejantes a aquellos de las artes consagradas, inscribiéndose en la lógica de producción tradicional, en la que es posible distinguir entre el objeto (la obra) y el productor y en el caso específico de la música, también su ejecución particular. Habría una obra que por un lado no sería

²³ Respecto de la doble fuente en la fundamentación teórica de la música cfr. John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, ed. cit.

imitación de nada, y por otro dependería de una idea de presencia tomada de la pintura que le daría su identidad y su carácter perdurable.

El discurso formalista en música implica a su vez el vínculo con otro concepto ajeno al lenguaje pictórico: el concepto de gramática. En este sentido, debemos retomar el punto de vista de Boulez cuando, contra la lectura adorniana, reprocha tanto a Schönberg como a Stravinsky la necesidad de un retorno a la estabilidad de los vínculos tonales en lugar de profundizar la disolución y construir una nueva gramática sustentada en el análisis profundo del material musical, cuestión que anunciaría Webern²⁴. Se trata de una variante del discurso greenbergiano: a medida que la música se desentiende de la narración tonal, construye una gramática que se refiere a la especificidad de su materialidad: el sistema de alturas, la dinámica, el ritmo, el timbre. El timbre, aspecto propiamente material del sonido, será el último parámetro en ser analizado, y no es casual. Sucede que ese parámetro nos conduce al vínculo entre la música y el mundo de los objetos sonoros, relación que, contrariamente a lo que sucede con la pintura, implica una relación inédita para la música.

En síntesis, el análisis formalista de los medios expresivos en las artes parece ser la consecuencia necesaria del abandono del paradigma mimético. Así las cosas parece que nos movemos desde un paradigma analógico hacia otro digital. Sin embargo, ¿es este el camino ineludible? El relato formalista parece salir del problema de la representación a través de la construcción de lenguajes específicos. Pero lenguajes que, desligados ya de su relación representativa, ilustrativa, imitativa respecto del mundo, pueden transitar ya su pura formalidad. Sin embargo el lenguaje no es necesariamente la plasmación de un código formal. Las críticas a los postulados de la lingüística que ya hemos referido se orientan en mostrar el carácter pragmático que subyace a la determinación formal del lenguaje. Es necesario hablar de forma de contenido y forma de expresión, y la noción de “forma” busca quitar la potestad *formante* a la expresión. Vemos aquí un primer atolladero para la lógica formalista, que presupone que la mera abstracción del *contenido* implica entonces un predominio de la *forma*. A partir del análisis deleuzeano de los lenguajes analógicos y digitales, querríamos plantear una vía diferente.

²⁴ Cfr. P. Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” in *Hacia una estética musical*, ed. cit. p. 20.

La deriva formalista implica una particular configuración del material, aquella que lo estabiliza a través de un código. Un código se distingue de un lenguaje analógico por el modo en el que tramita las relaciones de similitud. El material debe pasar por una criba que lo moldea sobre una matriz dual, y por eso decimos que lo *estabiliza*: la matriz binaria no admite la ambigüedad vacilante de un *entre* o un *devenir*. En los códigos las relaciones de similitud se desplazan por medio de articulaciones binarias. ¿Cómo se produce entonces la semejanza en el lenguaje analógico? A través de la *modulación*. La modulación se produce en un *entre dos* pero donde no hay en el tránsito función de molde o binarización. Deleuze indica que se modula en función de una señal, como sucede en la radio o en la televisión, se trata de frecuencias moduladas. No se transporta similitud, sino que se modula una forma de contenido y una forma de expresión. Esto quiere decir que la modulación se produce en el *entre dos*, y que la forma de contenido y expresión se *configuran*. El ejemplo más elocuente que quizás nos brinda Deleuze para comprender esta función moduladora es el de los sintetizadores: mientras un sintetizador analógico es “modular”, permite la conexión entre elementos heterogéneos, un sintetizador digital actúa por traducción, homogeneización de datos, codificación.

Si pensamos en el ejemplo de la pintura, el modelo, el material, la tela, todo lo que pueda considerarse como el elemento de la pintura es la señal. Lo que se modula es la luz y el color en función de esa señal. El diagrama será un modulador, un particular ajuste de la luz y el color en función de los elementos de la pintura, de la señal pictórica. En música entendemos por *modulación* el tránsito de una tonalidad a otra. Estrictamente es lo que observamos cuando lentamente se complejiza la armonía para convocar notas extrañas a la tonalidad de origen y que pertenecen a otra tonalidad que vendrá a relevarla. Sin embargo, si quisiéramos ajustar el ejemplo deleuzeano a la música deberíamos salir de esta definición estrecha. Si lo que se modula es el material, entonces toda la señal sonora, no sólo el eje armónico-melódico, debería ser arrastrada por un modulador-diagrama. En este sentido cada compositor modula a su modo la señal musical para construir una diagonal [Cfr. MP, 363] que rompe la grilla que sostiene los ejes melódico y armónico y arrastra tras de sí todos los elementos musicales.

Se trata de un alejamiento tanto de la noción de representación como de abstracción. Y en este sentido el formalismo no es adecuado a la propuesta deleuzeana. A propósito de

Francis Bacon Deleuze habla de la Figura como lo que se opone a lo figurativo. La figura resulta de una determinada operación diagramática que no debe ni quedar limitada por los datos figurativos, ni arruinarse en la inmersión caótica. Para Deleuze el formalismo, lo que él llama la abstracción, no toma suficientemente en serio el problema de los datos figurativos. Se evita el caos y se resuelve el problema negándolo. La purificación del elemento figurativo se traduce en la construcción de un código pictórico.

¿Cómo pensar una operación diagramática música? La historia de la música en los años '50 se debate entre los análisis de la música serial y electrónica por un lado, y los análisis de la música concreta por otro, que reencuentra el objeto sonoro como punto de partida para el análisis del problema musical. La aparición de los objetos, de sonidos producidos por objetos y, consecuentemente, de un mundo de sonidos que no puede ya entrar directamente en la codificación serial de las alturas y las intensidades, implica una revolución en la lógica musical y sobre todo en la idea de una forma que dependería de la estructuración de los parámetros.

La llegada del objeto postula un problema nuevo: es necesario extraer la música del objeto sonoro. Toda la historia de la organología parece abordar este problema, pero consideramos que es sólo en el siglo XX, con la música concreta y los estudios en torno de las nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales (pienso en las *Séquences* de Berio), que alcanzamos este problema que en términos pictóricos encontramos como oposición entre imagen y tema, entre lo figural y lo figurativo. Para la música, por el contrario, es necesario retornar al objeto y desde allí reconstruir la música. Porque el objeto viene a desvelar lo que el instrumento borraba: la proliferación de sonidos indeterminados indiscernibles. Es necesario, entonces, tomar como punto de partida ese caos del objeto sonoro, el caos de los sonidos irreductibles a la organización de la gramática musical tradicional, y extraer de allí algunos fragmentos musicales. Podríamos tomar del análisis de un sonido cualquiera la relaciones, las pulsaciones, que sugiere.

Quizás la poética que se ajusta mejor a la idea de extracción del tiempo pariendo del análisis del sonido es el espectralismo del que Gérard Grisey es quizás el representante más importante. En la música de Grisey se trata ante todo de poner atención en una desaceleración extrema, que nos abre las puertas de ese mundo donde el tiempo se implica en cualquier sonido. Es el despliegue temporal lo que le interesa. El punto de partida es el

espectro armónico de un sonido. El espectro implica una desaceleración, una lentificación extrema de las frecuencias, que nos muestra desplegado lo que es simultáneo. Podemos así tomar de ese despliegue los elementos para construir una nueva forma, que no dependa ya del vínculo con la forma tradicionalmente estructurada en torno de la idea de repetición, sino en torno de una forma inédita extraída del objeto. La poética espectral hubiera sido imposible sin las nuevas tecnologías y su posibilidad de analizar y sintetizar sonidos en niveles de detalle inauditos. Vemos que el elemento fundamental de la composición no es ya el sonido, sino lo que se desprende de su análisis. Lo que el sonido oculta y que el compositor torna audible. La tecnología permite visualizar sonidos inauditos, identificarlos, sintetizarlos, pero la poética espectral implica su traducción en modelos acústicos, implica su orquestación. [Fig. 1] No se trata de una mera reproducción del modelo que resulta del análisis, sino una suerte de producción de semejanza por medios no semejantes, el retorno al medio acústico/analógico borra la codificación y añade ruidos imprevistos en el análisis inicial²⁵. Es por eso que la pretensión deleuzeana según la cual la música debe hacer audibles fuerzas no audibles por sí mismas encuentra aquí una expresión posible. La tarea del compositor es aquí hacer audibles esas fuerzas escondidas, inauditas, envueltas en el sonido tal como lo escuchamos habitualmente.

²⁵ Cfr. F. Rose, "Introduction to the pitch organization of French spectral music", art. cit.

Fig. 1: Primeros compases de Partiels (1976). El trombón ejecuta el mi_1 cuyo espectro será sintetizado a continuación por la orquesta. Los instrumentos recomponen los armónicos del espectro.

La música serial se embarcaba en una codificación total que olvidaba a menudo el efecto perceptivo. Por el contrario, Grisey busca las condiciones perceptivas reales para extraer los elementos que se dispondrán en la composición. Es decir se trata de una estética que retoma el problema de lo sensible. Pero este retorno no es pensado como la inmersión en un caos sonoro donde ya es imposible reencontrar tiempos pulsados. Jérôme Baillet dice al respecto que ante el tiempo normal (diríamos pulsado) y el tiempo del sonograma, dilatado “Grisey imagina entonces una tercera temporalidad, simétrica al tiempo dilatado, un tiempo que comprimiría la música al límite de lo audible”. Y para explicar este decurso, recurre a la metáfora naturalista. Grisey dice:

Piensen en las ballenas, en los hombres y en los pájaros. Si escuchamos los cantos de las ballenas, están tan extendidos que lo que parece ser un gigantesco gemido estirado y sin fin no es quizás para ellas más que una consonante. Es decir, es imposible con nuestra constante de tiempo percibir

su discurso. Paralelamente, frente a la audición de un canto de pájaro tenemos la impresión de que es sumamente agudo agitado²⁶.

La metáfora es muy bella, y nos permitirá volver luego a ella a propósito del ritornelo.

Para Deleuze un problema propiamente musical es el de un reparto del tiempo pulsado y no pulsado. Se dirá que el problema de la música desde los años 50 se desarrolla entre esas masas sonoras donde el tiempo pulsado deviene no-pulsado y el desprendimiento de un tiempo pulsado partiendo de una masa no pulsada. El tiempo pulsado es el tiempo del territorio, es decir, el tiempo del ritornelo. En la música tradicional un ritornelo designa la repetición, ya sea de toda una pieza (indicado bajo la forma *da capo*), o ya sea de una parte en el interior de la pieza (el estribillo, tal como sucede en la canción o en la forma rondo). El sistema musical occidental, tal como se consolida desde el siglo XVII basó sobre la repetición toda la estructura de expectativas que hace comprensible la tonalidad. Gracias a los retornos y variaciones, la música parece determinar espacios conocidos y extraños, demoras, viajes y regresos, que podemos aprender fácilmente, esperar y prever. La simple repetición de una parte hace posible la deriva en algunos momentos. La identidad se mantiene intacta, siempre y cuando volvamos en algún momento al principio, siempre y cuando se reconduzca al oyente al lugar conocido. El tiempo pulsado, el tiempo del ritornelo, no es necesariamente el tiempo del metrónomo, sino el tiempo de la repetición, sea esta regular o no, es el tiempo de la morada y también de la posibilidad de una identidad, sea la que fuera. Pero justamente, para Deleuze, la música no es el ritornelo sino su desterritorialización. La música debe extraer del territorio una línea de fuga. Sin embargo, podríamos decir también, la música es el devenir que tiene lugar entre el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado, y, entonces, la música es también la extracción de una nueva pulsación del tiempo no-pulsado. [DRF, 143]

Habíamos hecho referencia a la metáfora naturalista de Grisey. Es necesario pensarla aquí respecto del problema del ritornelo. Porque para Deleuze y Guattari el ritornelo es siempre un concepto con un doble valor: musical y animal. El sonido obra nuevos vínculos temporales, y esos nuevos vínculos permiten entrever la posibilidad de

²⁶ Gérard Grisey interview par Ivanka Stoïanova, éditions Ricordi, Paris, 1990, p. 22. cit. en Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, ed. cit., p. 25

encuentros que no suponen ya un tiempo exterior a ellos mismos, sino un tiempo que se construye entre ellos. Es lo que queda aún por pensar, esa idea de Pierre Boulez, *ocupar sin medir*, ocupar sin contabilizar y sin cronometrar, crear ocupando. Se podría quizás utilizar esta fórmula para describir la estética musical de Deleuze. Lo analógico, incluso cuando requiere de una tecnología digital, determina el espacio común al arte y al gesto, al arte y al animal.

2.4 ¿Forma o estructura?

Contra la noción de forma entendida como pura *estructura* que determina la variabilidad del contenido, el ejemplo de Grisey nos abre el aspecto perceptivo de una temporalidad tensada entre los cuerpos, impensable como magnitud abstracta. Este camino nos vincula con los escritos de la década del 80, cuando, de la mano de Guattari, Deleuze se vuelca al problema del pensamiento musical de un modo explícito. Sin embargo, podríamos abrir un paréntesis y avanzar más lentamente, con el fin de cruzar algunas de las líneas de trabajo en las que Deleuze se encontraba embarcado en la década del 60, con el pensamiento musical que le era contemporáneo y sin el cual restarían incomprensibles derivas compositivas como la de Grisey. Tampoco es posible comprender toda la riqueza de las referencias a la música en la obra de Deleuze si no se sitúa con claridad el giro que imprime el encuentro con Guattari sobre estos debates tempranos.

Dos puntos debemos señalar en este sentido. Por un lado la valoración que tanto Deleuze como ciertas corrientes compositivas, encarnadas teóricamente en la figura de Pierre Boulez, hacen del estructuralismo. Por otro el cariz bergsoniano²⁷ que comienza a tener la evaluación del tiempo musical, problema esta vez encarnado en los escritos de Messiaen y Stockhausen.

Tomemos el primer punto: el estructuralismo entendido como una suerte de bajo continuo de las discusiones de la época. Y no solo en el ámbito estricto de la filosofía y las

²⁷ Hablamos de un “cariz” bergsoniano aún cuando no siempre sea referido Bergson en los desarrollos teóricos de los compositores. Este cariz se resume en la importancia que adquiere la noción de *duración* frente a las concepciones del tiempo como magnitud medible y homogénea.

ciencias sociales. En el contexto de los 60 existen arduas discusiones entre el pensamiento musical y el estructuralismo, resumidas en la querrela entre Boulez y Levi-Strauss.²⁸ Se trata de una discusión sobre el problema del tiempo, problema que ocupa especialmente a los músicos de mediados del siglo XX, que le dedican intervenciones fundamentales.²⁹ El problema que anima la discusión es el de la posibilidad para el compositor de intervenir en la creación de estructuras, posibilidad que el autor de *Tristes trópicos* considera una reducción absurda del estructuralismo.

Sin embargo, la noción de estructura tal como era pensada por los músicos seriales, especialmente Boulez, no implicaba el acceso transparente a formas invariantes, sino una herramienta de transformación de esas *invariantes*, un camino que permitiera pensar la regulación de un universo que se presentaba como caótico y cuyo blanco era la posibilidad de lo nuevo, visto que la aparente libertad que el caos abría no evitaba la recaída en la tradición, y por lo tanto, agregamos, en el mito, tal como veremos³⁰. El origen del serialismo integral se sitúa a menudo en una obra de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, un estudio de ritmo realizado en el marco de los seminarios de Darmstadt en el que la serie de alturas, la vieja serie schönberguiana de 12 sonidos, se extendía a la construcción de series rítmicas, de valores de intensidad y de modos de ataque. Es decir, la serie como elemento genético de la obra se extendía a todos los parámetros del sonido.³¹

[Fig. 2] En este sentido el serialismo era una posibilidad, pero no la única.

²⁸ En la intervención que Jehanne Dautrey realiza en el contexto del seminario dedicado a Deleuze y la música realizado en 2010 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine de Paris, señala la necesidad de pensar paralelamente la discusión entre Boulez y Levi-Strauss y el pensamiento sobre el tiempo que Deleuze elabora en *El Bergsonismo*. Audio de la conferencia disponible en <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/gilles-deleuze-enjeux-pensee-musique>.

²⁹ Además de los textos de Boulez vale la pena señalar los artículos de Stockhausen “¿Cómo pasa el tiempo?” y “Estructura y tiempo vivencial” y las clases de Messiaen editadas en el *Traité de rythme, couleur et ornithologie*.

³⁰ Cfr. *Infra*, Tercera parte, capítulo 5.

³¹ Esta obra, que inspiró las *Estructures* de Boulez, sin embargo no es en la propia obra de Messiaen el comienzo de la vía serial.



Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.



Attaques: \gt \vee \cdot $-$ \frown $\bar{\vee}$ $\bar{\cdot}$ $\bar{-}$ $\bar{\frown}$ $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)



Intensités: *ppp* *pp* *p* *mf* *f* *ff* *fff*
 1 2 3 4 5 6 7

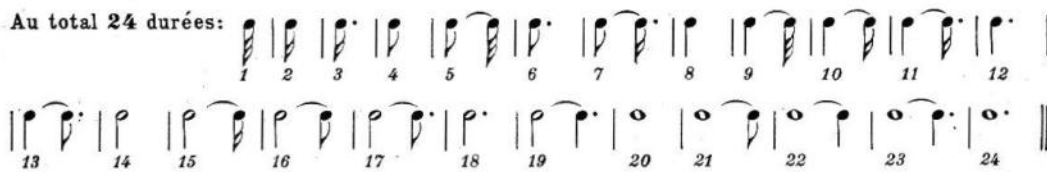
Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:

Division I: durées chromatiques de 1  à 12  (etc.)

Division II: durées chromatiques de 1  à 12  (etc.)

Division III: durées chromatiques de 1  à 12  (etc.)

Au total 24 durées: 

Voici le mode:

I 
ppp ppp ff f mf ff f mf ff pp ff p

(la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II 
ff mf mf p pp p p p f f f f

(la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III 
ff ff mf pp p f ff mf ff ff fff fff

(la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

D. & F. 13.494

Fig.2: Olivier Messiaen : Mode de valeurs et d'intensités (1949). Serie de ataques, intensidades, unidades rítmicas y alturas utilizadas en la obra. La obra constituye el antecedente fundamental del serialismo posterior. Messiaen, sin embargo, no seguirá esa vía compositiva.

Los escritos de Boulez de la época de Darmstadt parecen encontrar en la antropología estructural el fundamento para una nueva concepción de la forma musical. La noción de estructura permite evitar el escollo del formalismo ya que niega la heterogeneidad entre forma y contenido.³² Se trata de un punto fundamental, que también Deleuze señala como característico del estructuralismo en el texto temprano “À quoi reconnaît-on le structuralisme?”. Allí indica que:

La estructura que corresponde [al elemento simbólico] no tiene ninguna relación con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. Nada que ver con una *forma*: ya que la estructura no se define en absoluto por una autonomía del todo, por una pregnancia del todo sobre las partes, por una *Gestalt* que se ejercería en lo real y en la percepción; la estructura se define, por el contrario por la naturaleza de ciertos elementos atomizados que pretenden dar cuenta a la vez de la formación de cada uno y de la variación de sus partes [ID, 242]

Es esta noción -que excede quizás el análisis levistraussiano y que conviene a un *aire de époque* del que forman parte también Jakobson, Foucault, Barthes, Lacan, Althusser, etc, tal como indica Deleuze en ese artículo- no solo rompe la vieja dialéctica entre forma y contenido, sino que asigna a la topología un rol novedoso. Esta es de hecho la segunda característica distintiva del estructuralismo para Deleuze: el privilegio de las posiciones, de los lugares, los roles, por sobre los elementos que vendrán a ocuparlos. A partir del tercer criterio de reconocimiento del estructuralismo que Deleuze desarrolla en este artículo reencontramos los grandes temas de *DR* y *LS*: las relaciones diferenciales y las singularidades, lo actual y lo virtual, el concepto de serie, los elementos paradójales o “casillas vacías”, y la denegación del concepto de sujeto a favor de lo impersonal, lo singular o lo preindividual. El artículo, con fecha 1967 en el cuerpo del texto como si de una advertencia cifrada se tratara, permite entonces filiar esas obras centrales con algo así

³² Cfr. P. Boulez, “Forma” en *Puntos de referencia*, ed. cit., p. 74.

como el *aire de época* del estructuralismo, de un modo positivo.³³ Esto resulta de interés para nuestro propósito ya que los rasgos que Deleuze elige acentuar son afines a los que por ejemplo Boulez reconocerá como propios. Si la noción de estructura tiene para la composición serial la ventaja de evitar el dilema forma-contenido a la vez que funcionar como elemento genético, bien podríamos asimilarlo a la caracterización que Deleuze hace de la Idea en *DR*:

La Idea se define así como estructura. La estructura, la Idea, es un “tema complejo”, una multiplicidad interna, es decir, un sistema de relación múltiple no localizable entre elementos diferenciales que se encarna en relaciones reales y términos actuales. En este sentido no vemos ninguna dificultad en conciliar génesis y estructura. Conforme a los trabajos de Lautman y Vuillemin sobre las matemáticas, el “estructuralismo” hasta nos parece el único medio por el cual el método genético puede realizar sus ambiciones. Basta comprender que la génesis no va de un término actual, por más pequeño que sea, a otro término actual en el tiempo; sino de lo virtual a su actualización, es decir de la estructura a su encarnación, de las condiciones de los problemas a los casos de solución, de los elementos diferenciales y de sus relaciones ideales a los términos actuales y a las relaciones reales diversas que constituyen en cada momento la actualidad del tiempo. Génesis sin dinamismo que evoluciona necesariamente en el elemento de una supra-historicidad, *génesis estática* que se entiende como el correlato de la noción de *síntesis pasiva* y que, a su vez, aclara esta noción. [DR, 237-238]

³³ Quizá valdría un estudio aparte el lugar de *LS* en el contexto de la obra deleuzeana. La obra es seguramente la más claramente hija de su tiempo, de ese tiempo que Deleuze fecha en el artículo publicado en 1972 pero escrito en 1967 –salvedad importante en tanto que en 1972 Deleuze comienza justamente a modificar sus impresiones respecto del estructuralismo a partir del trabajo junto con Guattari-, es decir, la que más claramente obedece a la caracterización y a los temas que el propio Deleuze asigna al estructuralismo, pero también, la que más ha envejecido, o al menos, la que menos se articula con los temas que se mantendrán luego del encuentro con Guattari. No es casual que autores como Žižek o Badiou, le den una importancia radical contra la producción posterior. De algún modo, es la obra que más claramente puede filiarse con las tradiciones de la época, con la presencia del estructuralismo, el psicoanálisis, y la crítica literaria. Los temas que reaparecerán serán reformulados y reinterpretados bajo una fuerte crítica del estructuralismo. Basta en este sentido ver el tratamiento de los estoicos en *MP*, que ocupan un lugar ya no privilegiado para analizar el carácter serial-estructural del lenguaje, sino para dar cuenta de su llano carácter pragmático.

Si pensamos la *serie* como elemento genético de la composición musical en el sentido que Deleuze da a la Idea, vemos que la crítica levistraussiana es como mínimo injusta. La serie no es nunca un revés a la vez oculto y desocultado, imperceptible en la superficie y a la vez regla arbitraria inventada por el compositor. Se trata de un elemento genético y estructural porque brinda la posibilidad de engendrar un mapa de ocupación, de trazar la geografía virtual de un espacio sonoro que se actualizará en su superficie. La cita de *DR* abre sin embargo la salida *más allá* del estructuralismo, que operará fuertemente a partir de los trabajos con Guattari, y que nos permite abrir el segundo frente de relación con los problemas musicales. Se trata del solapamiento entre los conceptos de *génesis estática* y *síntesis pasiva*. En el capítulo 2 de *DR* esta noción es vertebral, ya que permite pensar la subjetivación como un proceso involuntario y pasivo, y se vincula, a su vez, con una temporalidad independiente de todo horizonte de acción, y por lo tanto de toda lógica histórica o proyectual.

SEGUNDA PARTE: El arte, la vida y el animal

Las cualidades y las extensiones, las formas y las materias, las especies y las partes no son primeras: están aprisionadas en los individuos. Y el mundo entero, como en una bola de cristal, se lee en la profundidad en movimiento de las diferencias individuantes o diferencias de intensidad.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

Hemos indicado que la crítica de la representación se formula en los textos de la década del 60 como crítica a la *imagen del pensamiento*. Esta crítica apunta a la formulación moderna de una filosofía que toma como procedimiento fundamental el reconocimiento, el calco del mundo sobre el sujeto y del sujeto sobre el mundo, ambos considerados bajo coordenadas universales, es decir, bajo una forma general del sujeto y del objeto que viene a reencontrarse una y otra vez en los individuos y en el mundo. Contra esta fórmula del reconocimiento se anticipa una filosofía de la experimentación, de los encuentros azarosos y de efectos imprevisibles. Los vínculos no son ya los de un sujeto con un mundo, sino los que se producen gracias a *agenciamientos*¹ que a la vez generan subjetividades y determinan estados de cosas. Ni los sujetos ni los objetos tienen una forma general abstracta sino que son producto de encuentros específicos, en los que las singularidades se acoplan, se encastran o devienen conjuntamente. Las singularidades no son elementos dispersos, sino más bien las variables que trazan líneas, velocidades, series. No hay discontinuidad sino plena continuidad entre el sujeto y el mundo. Esto es lo que Deleuze llama inmanencia, y que se distingue de lo trascendente antes que de lo trascendental. El último texto de Deleuze, “La inmanencia: una vida...”, se inicia afirmando esta distinción. La inmanencia no se opone a lo trascendental, a menos que lo trascendental sea

¹Utilizamos la traducción corriente en las ediciones castellanas para *agencement*. De todos modos, una traducción más interpretativa y que no consideramos errónea es *dispositivo*, elegida por Jorge Aguilar Mora en su traducción de *Kafka, por una literatura menor*. Respecto de la elección del término *agenciamiento* ver comentario de Axel Cherniavsky en su traducción de A. Beaulieu, *Deleuze y su herencia filosófica*, nota 71, p. 143.

entendido como el dualismo ingenuo del objeto y el sujeto. Con otras palabras, la inmanencia implica para Deleuze la ausencia de toda jerarquía, y por lo tanto la denegación de un sistema del juicio que distribuya formalmente lo verdadero y lo falso, lo auténtico y lo degradado, el bien y el mal [MS, 62-63; NP, 118-126]. La operación deleuzeana ha sido a menudo señalada: calcar Spinoza sobre Nietzsche. Porque si no hay bien ni mal, hay el ser, que es indiferente respecto del bien y el mal. Si hay lo bueno y lo malo es siempre desde el punto de vista de los modos, bueno y malo son siempre puntos de vista que no remiten a nada trascendente. Se trata, para tomar los términos de alguien que dista de ser un deleuzeano, de cierta *disposición* enfrentada a toda lógica del origen, de la instauración absoluta y por lo tanto de toda teleología y de toda jerarquía, ontológica o moral –dupla conceptual que, desde Nietzsche, sabemos que compone un mismo movimiento.² El campo trascendental es aquí “una pura corriente de consciencia a-subjetiva, consciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la consciencia sin yo” [DRF, 359], esta inmediatez pre-subjetiva y pre-objetiva es lo que Deleuze llama un empirismo trascendental. El campo trascendental se definirá entonces por un plano de inmanencia. Esto implica que si hay una consciencia, no posee ningún privilegio sobre el resto de las singularidades que pueblan el plano. No hay reflexión que se eleve sobre la singularidad. Lo que tradicionalmente hemos dado en llamar lo *sensible* se encuentra aquí junto a los productos de la reflexión. Lo sensible no es entonces el efecto de lo que la consciencia, a través de su particular criba, deja ver. Un campo trascendental definido como consciencia sin yo, implica una particular declinación de la inmanencia, una particular determinación del plano.

La relación entre *plano* e *inmanencia* quizás encuentre una formulación más clara en relación con el cine. En las primeras páginas de *IM*, y a propósito de una suerte de estado de la cuestión sobre el pensamiento del movimiento con el que inaugura los libros sobre cine, Deleuze presenta dos opciones que obstruían la concepción del movimiento que el cine proponía: por un lado la opción psicologista que indicaría que las imágenes son *en la*

² Me refiero aquí a la caracterización que hiciera Jean-Luc Nancy en “Pli deleuzien de la pensée”. Cfr. E. Alliez [ed.] *Deleuze, une vie philosophique*, ed. cit. pp.115-124.

consciencia, y por otro la opción fenomenológica que diría que la consciencia es consciencia *de* algo. Sabemos cuál es para Deleuze la salida: la consciencia *es algo*, opción necesaria luego de la particular lectura deleuzeana de *Materia y memoria* de Bergson. Deleuze ha explicado esta íntima relación entre cine y filosofía, una relación muy particular que es leída como coincidente aunque indiferente una respecto de la otra. Tanto el cine como la filosofía se habrían abocado a un problema común desde la época del nacimiento del cine: el movimiento como tema y como problema. El movimiento que no se definirá ya por medio de abstractas relaciones espacio-temporales.

En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen. [PP, 82]

La particular construcción del concepto de movimiento –con la consecuente crítica de su relación con el espacio– y luego del concepto de tiempo que hilvanan estos textos, no son sino la reconsideración de estos conceptos clásicos de la filosofía para restituir su lógica a una suerte de *naturalismo*, que tiene como objetivo principal el desensamblaje de su dependencia subjetiva.

Jean-Luc Nancy es muy agudo cuando indica que la filosofía de Deleuze es como un pensamiento-cine. Un plano de inmanencia es como un plano cinematográfico, donde se disponen las singularidades de acuerdo con una determinada afectividad. Se objetará que el plano cinematográfico siempre está determinado por un sujeto, por un director, por una elección anclada en una mirada. Pero esto no sería del todo correcto si tomamos el punto de vista de Deleuze sobre el cine. Más bien el mundo funciona como el cine. Un plano de inmanencia es un corte en la duración, un corte en el devenir. Pero nuevamente, ¿no es este el más viejo pensamiento de la génesis, el más viejo pensamiento de la

creación? A lo largo de este capítulo, intentaremos mostrar cómo las teorías sobre la ontología animal, la producción de la vida y la individuación permitirán dar a este término un matiz distinto. El concepto de génesis no es nunca abandonado, pero sí es proyectado sobre unas coordenadas bien distintas de las que podría darle un abordaje hegeliano-fenomenológico. El elemento *genético* no tiene ningún punto privilegiado, ningún sujeto absoluto, ningún *telos* predeterminado, sino que el elemento genético, se multiplica, se divide, y se produce a lo largo del plano.

“La inmanencia: una vida...”, último texto publicado por Deleuze, ha sido profusamente comentado –quizás justamente por esconder la cifra de la muerte y con ella de la vida del propio Deleuze– y sin embargo resta oscuro. Esa *una* vida determinada por el indefinido, sobre el que Agamben tan lúcidamente ha tratado,³ parece liberar la singularidad problemática que escapa a la posibilidad de decir *yo*. Deleuze intenta elucidar con una escena de *Nuestro común amigo* de Dickens esta vida impersonal: el individuo despreciable cede paso en el momento de su muerte, en la espera de su muerte, a *una* vida que se libera y se ofrece a la compasión; compasión que hubiera sido imposible para el individuo en tanto que sujeto de la vida efectivamente vivida. La apuesta por esta particular noción de vida impersonal, indefinida, como expresión de la inmanencia y, por lo tanto como respuesta última a la crítica de la representación, debe ser conducida al plano propiamente estético, que aquí nos ocupa. ¿Qué decir de esa vida liberada desde el punto de vista del arte? ¿Por qué la referencia a la novela, como ejemplo privilegiado para dar cuenta de lo que parece ser el nudo y la síntesis final de la filosofía deleuzeana?

En una conferencia de 1978 sobre las ideas en el cine, Deleuze anticipa la formulación que adquirirá su forma definitiva en *QP* respecto del carácter monumental de la obra de arte [QP, 158]. La obra de arte, en tanto que expresa una idea, es esencialmente un acto de resistencia [DRF, 301]. La idea misma es también, en las artes, en la ciencia, en la filosofía, una singularidad problemática. Lo que allí resiste, en la idea, en la obra de arte, es la vida. La resistencia de esa vida en la obra adquiere carácter monumental porque vence en

³ Cfr. G. Agamben, “L’immanence absolue” en E. Alliez [ed.] *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*.

cierto modo a la muerte, va más allá de su existencia material, se conserva como afecto impersonal. Este tema retorna en la entrada “R” del *Abecedario* póstumo que grabara en video junto a Claire Parnet. La noción de resistencia tendrá aquí un perfil particular en la fórmula *crear es resistir*. Esta fórmula afirma sin tapujos el vínculo indisociable entre arte y política. Pero también entre arte, política y vida. ¿A qué se resiste el que crea? A la estupidez, que no es otra cosa que el pensamiento común. Pero el ejemplo que toma a continuación Deleuze, ejemplo que aplicará luego a la noción misma de estupidez, resulta al menos sorprendente. Deleuze curiosamente toma el sentido que Primo Levi da a cierta “vergüenza de ser hombre”. En el testimonio de Levi la vergüenza “de ser hombre” se orientaba en dos direcciones: ¿cómo los hombres fueron capaces de esto? ¿cómo pude sobrevivir a esto? En el contexto de la caracterización de la creación como resistencia Deleuze recurre a quien brinda quizás el testimonio paradigmático del exterminio nazi. El ejemplo estaba ya en germen en la conferencia sobre cine. Allí, y para explicar en qué consiste la resistencia de la obra, Deleuze la comparaba con la contrainformación que los propios judíos de los campos creaban y que persiste no solo en los testimonios, sino también en los restos, las paredes, los objetos. Quizás no deba eludirse que si *crear es resistir*, y si lo que un artista libera en el acto de creación es *una vida*, no es su propia vida, la vida individuada de aquí o allá, sino una vida impersonal, vida que el hombre, dice Deleuze, ha encarcelado.

Se ha señalado con frecuencia⁴ que la estética deleuzeana se construye en una particular relación con la interpretación de lo animal. Los últimos textos nos empujan a pensar que el animal podría pensarse como un caso privilegiado que nos abre la comprensión de lo viviente. Esta relación se funda en un grupo de fuentes que traman una compleja red de referencias provenientes no sólo de la filosofía más tradicional sino también del cruce de tradiciones científicas diversas. A lo largo de este capítulo revisaremos la lectura

⁴ En este sentido cabe mencionar el conciso pero fundamental texto de Anne Sauvagnargues, *Deleuze del animal al arte*, pero también vale la pena recordar que el texto pionero de Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, se justifica el concepto de *forma* en la lectura deleuzeana de Simondon. Del mismo modo, podemos señalar el especial vínculo entre música y animal que asigna Roland Bogue en sus lecturas sobre la música en Deleuze en *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, etc.

deleuzeana de las teorías de la vida de Simondon, Bergson, von Uexküll, con el objeto de determinar el rol que estas cumplen específicamente en relación con el problema del arte. Estas fuentes, que sostienen el pensamiento deleuzeano sobre el animal, permitirán comprender la originalidad de la estética deleuzeana a la vez que su cercano diálogo con la estética tradicional, al reformular uno de sus aspectos centrales: el anudamiento naturaleza-arte.⁵

⁵ Respecto de este punto ver la tesis doctoral de P. Fleisner, “Vida y forma de vida. Las relaciones entre estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011, especialmente Cap. 1.B “La metafísica de la vida en la estética occidental”.

CAPÍTULO 3: Más allá del principio hilemórfico

Deleuze despliega en su obra un corpus literario y artístico resistente a aquellas historias *mayores* del arte del siglo XX. Pero ¿en qué sentido podemos hablar de un corpus *resistente* cuando se trata ante todo de un trabajo con el *canon* del arte del siglo XX?¹ Más precisamente, se trata de una lectura de la resistencia de lo sensible en un canon que bien podría incorporarse a esa historia mayor del arte y de las vanguardias. La originalidad que define la lectura deleuzeana de la literatura, primero, y de las artes después, es su crítica implícita a toda antropología o psicología del artista y del espectador, y a todo abordaje de la obra dependiente de la tradición hermenéutica, de las teorías del lenguaje y de la semiología estructuralista. Como lo ha mostrado Anne Sauvagnargues en *Deleuze. Del animal al arte*, quizás la particularidad de la reflexión sobre el problema de las artes radique en el curioso paralelo con una reflexión específica por el modo de ser del animal. Frente a la estética moderna que tenía como eje fundamental un sujeto productor y un sujeto de experiencia, el advenimiento del problema de la animalidad en relación con el arte parece responder de un modo inédito al desdibujamiento de las esferas que la estética clásica distinguía como categorías escindidas para el análisis de la obra de arte; el autor, la obra, el espectador. Este aspecto mantiene con la noción de “vida” vínculos estrechos. A través de una comprensión del animal que rechaza el privilegio antropológico no sólo se modifica la distinción clara entre *artista* y *espectador*, sino especialmente el sentido de la *obra*. Así veremos que gracias a Simondon, resultará inviable una lectura de la obra de arte en términos de forma y contenido; que a través de Bergson y de la oposición virtual–actual el carácter simbólico de la obra de arte, aspecto dominante de la modernidad estética, encuentra transvalorado su sentido; que la noción de afecto tal como es pensada en Spinoza pero especialmente hibridada con von Uexküll abre una nueva concepción de la expresión artística y de su vínculo con lo sensorial.

¹ Respecto del carácter aparentemente canónico de las elecciones literarias de Deleuze cfr. J.-J. Lecercle, *Badiou and Deleuze read literature*, ed. cit., especialmente cap. 5 “Modernist canon? Badiou and Deleuze read Beckett”.

3.1 La individuación permanente

La noción de *modulación*, concepto caro a Deleuze para concebir las derivas del arte más allá de la tensión entre forma y contenido –es decir más allá del símbolo como concepto privilegiado de la estética– encuentra su potencia si comprendemos su uso en el contexto simondoniano. El formalismo no es la consecuencia de la crítica deleuzeana de la representación porque aquella supone una crítica de la distinción entre forma y contenido que el formalismo no problematiza correctamente. En la introducción de *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Simondon presta especial atención al rol que cumple el esquema hilemórfico en la comprensión del fenómeno de la individuación. El prejuicio fundamental que es necesario desandar es que existiría “un principio de individuación anterior a la individuación misma, susceptible de explicarla, de producirla, de conducirla”.² Es decir, la historia de la filosofía ha planteado el problema de la individuación a partir de la concesión de un “privilegio ontológico al individuo constituido”³, dejando sin explicar, por lo tanto, la ontogénesis misma. Bergson realiza una crítica semejante respecto de la explicación lógica y su coerción sobre la vida:

En vano intentamos encajar al ser vivo en tal o cual marco nuestro. Todos los marcos se rompen y se resquebrajan. Son demasiado estrechos y sobre todo demasiado rígidos para lo que quisiéramos meter en ellos. Nuestro razonamiento, tan seguro de sí mismo cuando se mueve entre cosas inertes, se siente a disgusto en este nuevo terreno.⁴

Si la inteligencia no es la facultad suprema de conocimiento es porque su modo de operar analítico y mecánico descompone en partes lo que es fluido. Si el razonamiento es adecuado, quizás el corset conceptual de la inteligencia sirva para abordar los objetos inertes pero no el fluir vital. Pero en realidad, la distinción neta entre lo orgánico y lo inorgánico es una consecuencia de las operaciones de la inteligencia y la percepción

² G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., p. 23.

³ *Ibíd.*, p. 24.

⁴ H. Bergson, *La evolución creadora*, ed. cit., p. 10

humana, “el seccionamiento de la materia en cuerpos orgánicos e inorgánicos es relativo a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia”, pero no resulta adecuado si consideramos la materia “como un todo indiviso... un fluir más que una cosa”⁵. El estado fluido de la materia es el que encontramos en la maravillosa descripción del mundo de imágenes del primer capítulo de *Materia y memoria*. Esta materia deviniente es quizás el punto común que permite hibridar las teorías de Simondon y Bergson, operación que produce la particular lectura deleuzeana.

En el texto referido, Simondon comienza con un análisis de la individuación física, es decir, la individuación de los objetos y los seres no vivos porque es allí donde en primer lugar opera la lógica hilemórfica. Como señalaba Heidegger en “El origen de la obra de arte”, la cosa preconcebida como materia informada, es la que corresponde esencialmente a los útiles, a los objetos fabricados por el hombre⁶. Se trata también de la observación bergsoniana a propósito de que a la inteligencia los entes del mundo se le presentan en primer lugar como herramientas, como útiles. Y Simondon toma un ejemplo técnico, el ejemplo de la fabricación de un ladrillo, para explicar en qué consiste el carácter de prejuicio de este preconcepto. La fabricación del ladrillo no se explica indicando que a la arcilla, materia amorfa, se le imprime la forma abstracta del ortoedro. Es necesario construir un molde que limite la materia, fabricarlo con los elementos necesarios para ejercer y soportar una presión específica. Por otro lado es necesario que la materia, la arcilla, sea tratada a fin de conseguir una masa con propiedades homogéneas, que permita su total acoplamiento con el molde. El molde no imprime una forma abstracta a una materia también abstracta, sino que *modula* las propiedades de una materia a la que se le han determinado ya las características necesarias para semejante modulación. La materia tiene entonces “la propiedad positiva que le permite ser moldeada [...] La forma pura ya contiene gestos, y la materia primera es capacidad de devenir; los gestos contenidos en la forma encuentran el devenir de la materia y lo modulan.”⁷ El molde es en realidad una materia

⁵ *Ibíd.* p. 170

⁶ Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, ed. cit.

⁷ G. Simondon, ob. cit., p. 52.

que ejerce presión, que detiene el movimiento de otra materia, y que no funciona en tanto que forma, sino en tanto que límite en cada punto. La materia no es forma *en potencia*, sino que la energía potencial de la materia, contenida en sus propiedades, es la que determina las fuerzas que operarán sobre el molde. Vemos que se modifica aquí un punto central: no es la forma la que es *actualizante*, la que *opera*, y por lo tanto, el *agente* que produce un objeto dado:

La relación entre materia y forma no se lleva a cabo entonces entre materia inerte y forma que viene de afuera; entre materia y forma existe una operación común y a un mismo nivel de existencia; este nivel común de existencia es el de la *fuerza*, que proviene de una energía momentáneamente vehiculizada por la materia, pero extraída de un estado del sistema interelemental total de dimensión superior y que expresa las limitaciones individuantes.⁸

En esta operación común, es necesario volver a subrayarlo, es la materia la que comporta la mayor energía, la mayor fuerza plástica, mientras que la forma es más bien fuerza limitante. En este sentido, la materia *deviene*, mientras que la forma no. Simondon detecta con cierta ironía el punto de vista desde el que se sostiene el esquema hilemórfico: aquel del hombre teórico, que sabe qué es lo que entra –en el taller del artesano o del artista, en la fábrica, en las instituciones sociales– y qué es lo que sale, pero desconoce totalmente el proceso real. Es la figura del hombre libre frente al esclavo, como lúcidamente señala Simondon. Y aquí nuevamente reencontramos el hilo bergsoniano: se trata de un modo de comprender el mundo de acuerdo con el uso que le damos y en este sentido, como ya indicaba Platón en el libro X de *República*, es el que *usa*, no el que fabrica efectivamente, quien deberá definir la forma de los objetos. Es que en la preeminencia del esquema hilemórfico, es decir de un esquema que parece ser técnico, como se desprende también del texto de Heidegger, para pensar lo individuado en general –

⁸ *Ibíd...*, p. 53.

también la individuación biológica— se requiere de una particular concepción del mundo mediada por la lógica social del trabajo:

En el origen del esquema hilemórfico, el término medio entre el dominio viviente y el dominio técnico parece haber sido la vida social. Lo que el esquema hilemórfico refleja en primer lugar es una representación socializada del trabajo y una representación igualmente socializada del ser viviente individual [...] La operación técnica que *impone una forma a una materia pasiva e indeterminada* no sólo la operación abstracta considerada por el espectador que ve lo que entra al taller y lo que sale de allí sin conocer la elaboración propiamente dicha. Es esencialmente la operación dirigida por el hombre libre y ejecutada por el esclavo [...] la verdadera pasividad de la materia es su disponibilidad abstracta tras la orden dada que otros ejecutarán. [...] El carácter activo de la forma, el carácter pasivo de la materia, responden a las condiciones de la transmisión de la orden, la cual siempre supone jerarquía social: es en el contenido de la orden que el índice de la materia es un indeterminado, mientras que la forma es determinación, expresable y lógica.⁹

Citamos *in extenso* este fragmento que condensa la potencia de la teoría simondoniana en vistas a lo que nos ocupa. La individuación bajo la lógica del par forma-materia es ideológica, y supone por un lado la presunción de la jerarquía social en el trabajo y la sobrevaloración de la *orden* es decir, del lenguaje en tanto que dispositivo de enunciación, frente al *trabajo* propiamente dicho, es decir, el moldeado de la materia. Por otro, supone la homologación entre esta estructura correspondiente al dominio social y la individuación física y biológica en general. Una antropologización de los procesos de individuación. Se anula el carácter activo, deviniente, energético, plástico de la materia al determinarla como mera pasividad a favor de una actividad formal que sería análoga a la potencia informante de la orden.

⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

Para comprender el proceso individuante es necesario trabajar a otra escala y analizar el molde mismo. Es en este punto que se torna necesario distinguir entre el molde que limita la materia en un tiempo determinado, como en el caso de la arcilla, y el modulador, que funciona como un *molde temporal continuo*, es decir, como un molde que no busca llevar a la materia a un nuevo estado de equilibrio durable, estable –valga aquí la redundancia– sino que la materia mantiene siempre cierto estado de variabilidad en función de la energía que porta. Esta distinción permite matizar la relación *de molde*, distinguiendo al menos tres posibilidades en el *moldeado*, la *modulación* (los casos extremos) y el *modelado*. Si retomamos desde aquí la cuestión de la individuación observamos que la objeción de Simondon se dirige fundamentalmente a la atención puesta en el punto de partida y el punto de llegada, olvidando el *devenir*, lo que sucede en medio. Vemos la cercanía entre este acento y la vieja crítica bergsoniana a propósito de la comprensión del movimiento. La ilusión antigua y también la moderna yerran su objetivo al buscar en los momentos detenidos, en los puntos fijos, la esencia de lo móvil.¹⁰

¿Cómo comprende entonces Simondon la individuación? Contra la concepción del individuo como sustancia finalizada, acabada, separada, se trata de pensarlo como “un desdoblamiento, una resolución, una división no simétrica sobrevenida dentro de una totalidad, a partir de una singularidad”.¹¹ Los ejemplos que a continuación brinda el autor respecto de la estructura de ciertos elementos son de suma importancia. Ya que uno de los ejemplos más ricos es el de los cristales. Las formas alotrópicas cristalinas de una misma sustancia se presentan como un caso privilegiado para pensar el proceso de individuación.

¹⁰ Este vínculo entre forma y materia pensado en términos de *modulación* y donde la materia implica ya una determinada elaboración y donde a la vez la forma es más bien la impresión de ciertos gestos, de ciertos límites, también determinados por cierta elaboración, resulta sugerente para pensar la cuestión de la obra de arte. La *Teoría estética* de Adorno dedica un apartado fundamental al vínculo entre forma y contenido, en términos por momentos convergentes a la crítica simondoniana del esquema hilemórfico. Allí Adorno indica que la limitación del concepto de forma radica en un uso que olvida el carácter *creativo* de las dimensiones que *informa*. Por ejemplo, el olvido del rol formante de los colores en pintura o de las alturas en la música. Sin embargo, la forma converge con la crítica cuando se la considera como “todo aquello en lo que la mano dejó sus huellas al pasar” y “su papel es poner límites a lo formado”, es decir, al material que llega históricamente conformado. La forma es así “contenido sedimentado”. Esta lectura resulta aún más potente al denegar la noción de “contenido” a favor de una idea de “material” que es “plenamente histórico”. Cfr. T. Adorno, *Teoría estética*, “Forma y contenido” y “El concepto de material”.

¹¹ G. Simondon, ob. cit., p. 85.

Simondon analiza aquí dos formas en las que se presentan los cristales de azufre. A temperatura ambiente el azufre puede presentarse como cristales octaédricos y en cristales prismáticos. Pero es el azufre octaédrico el que se encuentra en estado estable, mientras que el azufre prismático se encuentra en estado metaestable. [Fig.3] Esto significa que el cristal

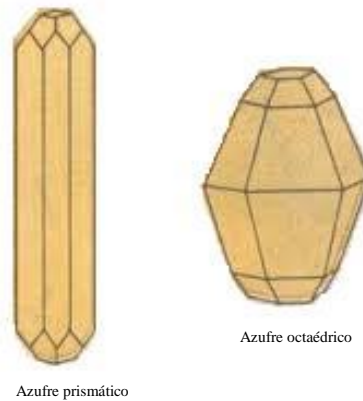


Fig. 3: *Cristales de azufre*

octaédrico se mantiene límpido, no cambia nunca su estructura. Por su parte, el azufre prismático se volverá opaco si entra en contacto con la forma octaédrica. Lo que sucede es que, si bien la estructura externa del cristal se mantiene igual, en el interior se fragmenta en pequeños cristales octaédricos, es decir se fragmenta y forma pequeños cristales con la estructura estable. Cada una estas formas encuentra en determinadas condiciones su máximo de equilibrio. Si bien el azufre prismático puede tener cierto equilibrio a temperatura ambiente, basta una singularidad, un germen, para que esa estabilidad se rompa.

Todo pasa como si el equilibrio metaestable sólo pudiera ser roto por el aporte local de una singularidad contenida en un germen cristalino y capaz de romper ese equilibrio metaestable; una vez comenzada, la transformación se propaga, pues la acción que se ha ejercido al comienzo entre el germen cristalino y el cuerpo metaestable se ejerce de inmediato de manera progresiva entre las partes ya transformadas y las partes aún no

transformadas. [...] La individuación de una forma alotrópica parte de una singularidad histórica¹²

Que una misma sustancia se presente bajo una forma u otra depende de un factor acontecimental, la aparición de un germen, de una singularidad en un determinado medio. El equilibrio metaestable de la sustancia amorfa o, más precisamente, aquella que es virtualmente cristalizable, es aquí el aspecto central ya que implica una diferencia de potencial. La sustancia potencialmente cristalizable tiene una condición “principalmente energética”, mientras que el germen posee una condición “principalmente estructural”¹³. Es aquí donde resulta necesario avanzar algunas cuestiones que abordaremos más adelante¹⁴ a propósito de la metáfora del cristal y sobre la cuestión del medio y el germen en los escritos sobre pintura. Deleuze toma aquí los conceptos simondonianos y los siembra, como gérmenes estructurantes, en las teorías estéticas de los artistas y de las teorías del arte que lo conmueven. Como medio energético potente, el germen simondoniano parece estructurar la potencia de esos textos, gracias a una operación por analogía que hace patente el poder de la relación.¹⁵

En el capítulo dedicado a la imagen-cristal Deleuze dirá que el cristal es *expresión*. Este concepto no es ingenuo en Deleuze. En *Spinoza et le problème de l'expression*, Deleuze indicaba que

Por una parte, la expresión es una explicación: desarrollo de aquello que se expresa, manifestación del Uno en lo múltiple... Pero, por otra parte, la expresión múltiple engloba el Uno. El Uno permanece englobado en lo que expresa, impreso en lo que lo desarrolla, inmanente a todo aquello que lo manifiesta: en este sentido la expresión es un englobar. [...] la expresión

¹² G. Simondon, ob. cit., p. 107.

¹³ *Ibid.* p. 122.

¹⁴ Cfr. *Infra* cap. 8.

¹⁵ Es el propio Simondon quien hace en primer lugar este ejercicio de *relación* cuando en medio de la argumentación más propiamente física del cristal convoca el uso romántico de su metáfora en la figura de Novalis.

engloba, implica lo que expresa al mismo tiempo de explicarlo y desarrollarlo. [SPE, 12]

El cristal posee entonces esta capacidad de mostrar en su unidad alveolar lo múltiple en lo uno. A su vez, de acuerdo con *LS*, sabemos que lo expresado se distingue de la manifestación, de la designación y de la demostración. [LS, 30] “Pasar al otro lado del espejo es pasar de la relación de designación a la relación de expresión” [LS, 38]. El espejo como frontera es el sentido mismo. Pero en la imagen-cristal, la expresión encarnada en la figura liminal del espejo se dirige al germen:

En una célebre secuencia de *Ciudadano Kane*, la bolita de vidrio se rompe cayendo de las manos del moribundo, pero la nieve que contenía parece venir hacia nosotros por ráfagas para sembrar los medios que vamos a descubrir. No se sabe de antemano si el germen virtual (“Rosebud”) va a actualizarse, porque no se sabe de antemano si el medio actual tiene la virtualidad correspondiente. [IT, 100]

Vemos que Deleuze piensa aquí en la descripción simondoniana de la cristalización donde el germen que encuentra un medio adecuado desencadena una particular estructuración de acuerdo con las propiedades del germen y con la energía del medio. La preeminencia del espejo no debe confundirnos. La obra que se observa a sí misma, que se hace a sí misma o que se representa dentro de sí misma (la obra dentro de la obra) no implica un avatar del fin del arte, [cfr. IT, 102] tampoco por lo tanto una versión del arte poshistórico. La función especular en el cine debe comprenderse como un caso de la imagen-cristal. Y esta función es ante todo la del cierre de un circuito de agitación que implica un movimiento estático¹⁶. Deleuze asimila la función especular del cristal a la de una pista. Como sucederá en el análisis de la pintura de Francis Bacon, los personajes que habitan las imágenes-cristal se encuentran aprisionados:

¹⁶ Recordemos la concepción deleuzeana del viaje que implica un movimiento intensivo. Cfr. “v” como Voyage en el *Abécédaire*. Para una lectura del *viaje* en las lecturas literarias de Deleuze cfr. M. Bryden, *Gilles Deleuze. Travels in literature*.

La perfección cristalina no deja subsistir ningún afuera: no hay afuera del espejo o del decorado sino solamente un reverso por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se reinyecta en el decorado. [IT, 111]

El cristal es ante todo problemático, nudo donde lo virtual y lo actual no dejan de intercambiarse. Pero es problemático porque solo así puede desarrollarse el proceso individuante en el que se envuelve. El acto de individuación nunca consiste en suprimir el problema [DR, 317] sino “el acto de la intensidad que determina las relaciones diferenciales a actualizarse, según líneas de diferenciación, en las cualidades y extensiones que crea” [Ibíd.] Vemos que el estado preindividual no es pensado aquí como un estado provisorio o carente, sino que es un “momento del ser” [ID, 122]. De aquí que el antiguo dilema entre ser y devenir, se reformule aquí en términos de un devenir como “relación constitutiva del ser”¹⁷. No hay aquí propiedades sustanciales que desplieguen sus propias e internas potencialidades, sino que la individuación surge de las particulares relaciones que establece el medio amorfo portador de un cierto desequilibrio y el germen estructurante. “De la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual debe salir una nueva distinción, como nueva realidad que no preexistía” [IT, 116] Las propiedades no son *de* la sustancia sino que surgen como *efecto* de la relación: “Las verdaderas propiedades del individuo están al nivel de su génesis, y, por esta misma razón, al nivel de su relación con los otros seres”¹⁸. Esto implica que ese desequilibrio inicial no se resuelve de acuerdo con propiedades sustanciales, sino que se resuelve actualizando los efectos de una relación singular, acontecimental. Deleuze toma el ejemplo de Fellini y su particular cristalización de la imagen. Las escenas compartimentadas *crecen* como los cristales. Son imágenes ópticas y sonoras puras que como si fueran un campo magnético atraen y cargan un determinado contenido y se suman unas a otras componiendo un gran cristal. Cada una podría ser un germen estructurante que orienta el cristal entero, que a su vez no es más que la suma de

¹⁷ G. Simondon, ob. cit., p. 127.

¹⁸ *Ibid*, p. 126.

esos gérmenes [IT, 118]. Fellini hace proliferar los gérmenes musicales. Es en él donde encontramos esas imágenes sonoras que ha producido el feliz encuentro con Nino Rota. El pequeño motivo salta de la banda sonora fuera de escena al movimiento de los personajes como en *Fellini 8 ½*, porque posee el poder de contagio característico del cristal. La cara límpida u opaca del cristal dependerá siempre de la relación entre el germen y el medio. El germen puede opacar el medio estallándolo en pequeñísimos cristales, pero también puede detener el estallido y mostrar un cristal límpido y homogéneo.

3.2 De Simondon a Bergson

Como indica Sauvagnargues¹⁹, Deleuze parte de Simondon para arribar a consecuencias bergsonianas, ya que la lectura de la individuación en términos de movimiento de actualización, permite *modular* la teoría simondoniana hacia la conceptualización bergsoniana. Para actualizarse lo virtual debe, como la individuación simondoniana, “*crear sus propias líneas de actualización*” [B, 100] y en este sentido lo virtual en Bergson viene a criticar el par posible/real. Lo posible es siempre deficiente respecto de lo real, mientras que lo virtual, como es el caso del medio energético, no implica ninguna deficiencia respecto de lo real, porque es totalmente real, sino que se opone a sus actualizaciones. Simondon y Bergson dan a Deleuze el marco necesario para su teoría de lo virtual porque permiten pensar el devenir como lo esencial, denunciando la estaticidad o el reposo como ilusorios. Es así que lo virtual nada tiene que ver con lo meramente indeterminado. Como veíamos a propósito de la materia amorfa simondoniana, no se trata de una carencia de propiedades, más bien al contrario. Las singularidades que pueblan la materia se movilizan de un particular modo en el encuentro con el germen estructurante. Pero el individuo concreto que resulta, que se genera como resto del acto de individuación es absolutamente acontecimental, y se explica en función de la singularidad de su génesis. Esto quiere decir que el individuo no porta sustancialmente sus propiedades,

¹⁹ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, p. 34.

sino que éstas surgen de la particular relación que desencadenó su génesis. Así el resto individuado es como una solución que resolvió un estado virtual, pero ese estado virtual mantiene su carácter problemático, es decir, su potencia diferencial. La obra de arte es aquí un ejemplo privilegiado:

Cuando la obra de arte invoca una virtualidad en la que se sumerge, no invoca ninguna determinación confusa, sino la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales genéticos, elementos “virtualizados”, “embrionizados”. Los elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares, coexisten en la obra o en el objeto, en la parte virtual de la obra o del objeto, sin que pueda asignar un punto de vista privilegiado sobre los otros, un centro que sería unificador de otros centros.
[DR, 270]

El problema que la obra actualiza no se resuelve en la solución, sino que las condiciones de lo problemático se mantienen frente a las actualizaciones que nunca proceden por semejanza, no son *copias degradadas* del problema, sino que proceden por diferenciación o disparidad. En este sentido es que lo virtual es ante todo, y como será la materia con un potencial de desequilibrio energético en Simondon problemático:

Siempre reencontramos leyes comunes a estas líneas de actualización o de diferenciación. Entre la vida y la materia, entre la distensión y la contracción, existe una correlación que da cuenta de la coexistencia de sus grados respectivos en el Todo virtual, y de su relatividad esencial en el proceso de actualización. Cada línea de la vida se vincula con un tipo de materia, que no es solo un medio exterior, sino uno en función del cual el viviente, respecto de la materia, aparece ante todo como postulación de problema, y capacidad de resolver problemas [B, 107]

Es en este sentido que Deleuze puede afirmar en *DR* que la realidad de lo virtual es la de una tarea por cumplir [DR, 274], es decir la realidad de un problema que brinda el

horizonte para las soluciones que no agotan su carácter problemático. Bergson da un ejemplo privilegiado para pensar la naturaleza de lo virtual, y lo hace a través de la postulación de esa memoria desanclada. Simondon y Bergson funcionan en el sistema deleuzeano como una doble máquina conceptual orientada a deshacer la estructura del sujeto como sustancia. Si el sujeto es para Deleuze ante todo un concepto que tuvo dos funciones: por un lado de universalización en un contexto donde las viejas esencias son reemplazadas por los actos de consciencia, por otro de individuación, donde la *persona* viene a relevar la noción de individuo como cuerpo y/o alma [DRF, 326]²⁰; la crítica deleuzeana tiene como objetivo de mínima el desandamiaje de estas dos funciones. Pero esta operación tiene una peculiaridad que quizás distingue a Deleuze entre sus contemporáneos. Se trata menos de destruir la función sujeto que de extenderla excesivamente, hasta que pierde su eficacia trascendente.²¹ Para evaluar la potencia de un concepto de la tradición, en este caso el de sujeto, es necesario preguntarse si puede tomar nuevas funciones que modifiquen su efectividad [DRF, 327]. Un movimiento característico de la operación deleuzeana será mostrar cómo estos conceptos que implican un problema particular son efectos de un campo cuyas variables podrían arrojar una solución distinta. En este sentido, cuando en *DR* Deleuze analiza las síntesis temporales que en última instancia producen al sujeto como resto, analiza específicamente la primera que es el hábito y que se comprende pasivamente. No es actuando que adquirimos un hábito sino contemplando. Se trata más precisamente de una contracción, no un acto consciente. La expresión *contraer un hábito* ilustra en este sentido su carácter pasivo. Podríamos pensar que se trata de las síntesis perceptivas, de la respuesta con la cual los órganos sensoriales responden a un medio y envuelven en el límite de la relación entre recepción y reacción esa contracción

²⁰ Sobre la persistencia de la operación moderna en torno al concepto de persona véase R. Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*.

²¹ No es el único caso en el que Deleuze rechaza toda lógica de la *muerte de* o del *fin de*. Lo mismo sucede con la filosofía y con el arte. Pero este rechazo no debe comprenderse como un mero *retorno a*. Se trata más bien de la reapropiación de los conceptos y de los sistemas filosóficos de la tradición para extender los problemas que implican a otros campos dando, como sucede con el caso del concepto de *sujeto*, un uso “ilegítimo” que termina desarticulando los efectos que lo determinaban.

que para Deleuze es también un signo. Sin embargo, ya los órganos son efectos de otras síntesis:

en el orden de la pasividad constituyente, las síntesis perceptivas remiten a síntesis orgánicas, así como la sensibilidad de los sentidos, a una sensibilidad primaria que *somos*. Somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o de representarlos, sino antes de sentirlos. Todo organismo es, en sus elementos receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas. [DR, 99]

Vemos que las síntesis pasivas en tanto que fundamento de algo así como una protosubjetividad se encuentran en todos los niveles, luz, aire, órganos, etc. En el cuarto capítulo de *IM* Deleuze realiza un extenso comentario al primer capítulo de *Materia y memoria* para mostrar cómo el universo de las imágenes, incluidas las imágenes cinematográficas, posee una ontología propia, indiferente al problema del sujeto, donde éste es más bien un producto de una de las posibles relaciones que el universo de imágenes puede presentar. El sujeto es en ese contexto antes que una lámpara que ilumina el mundo -foco de espontaneidad y acción-, una caja negra que detiene el movimiento, lo desacelera para devolverlo al universo de imágenes levemente desviado. El acento en la pasividad del hábito busca por un lado denegar el carácter activo de la subjetividad como determinante, y a la vez extiende el dominio de lo subjetivo al extremo de borrar sus potencias jerarquizantes, multiplicando microsujetos y protosujetos, ojos y placas sensibles. Si *IM* solo alcanza al final la forma de la imagen-acción, aquella que caracteriza el modo de hacer del sujeto como quien responde a un medio, es porque antes y en su fundamento insisten otras formas que la preceden y la condicionan.

La preeminencia de la imagen en el análisis precedente sugiere una salida por la tangente al escollo que la estética derivada de Heidegger y Hegel nos conduce, a saber su

dependencia de la palabra. ¿Podemos aventurar que la trampa antropológica²² es burlada por medio de un giro imaginario que desactiva todo giro lingüístico? Este parece ser el camino que abre la particular hibridación entre Simondon y Bergson: una lógica de la individuación indiferente a toda forma trascendente, un mundo imaginario indiferente a toda percepción... Quizás los alcances de este giro encuentren su formulación más precisa en las críticas a los postulados de la lingüística en *Mil mesetas*. Solo desarmando la máquina lingüística se podrá acceder a una máquina literaria afectiva que revele toda su potencia política.

3.3 Pobreza de mundo

J. von Uexküll constituye una referencia ineludible para considerar tanto la concepción deleuzeana de la vida y del animal, como la semiótica que estará a la base de la mencionada desactivación lingüística. El biólogo estonio-alemán se opuso a la comprensión mecanicista y también evolucionista de la naturaleza, y abrió la clave de lectura ineludible para comprender los debates en torno de lo humano y lo animal en parte importante de la filosofía europea del siglo XX. De acuerdo con Agamben las investigaciones de von Uexküll

expresan el abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la radical deshumanización de la imagen de la naturaleza (no tiene que sorprender, por lo tanto, que ejercieran una fuerte influencia tanto sobre Heidegger –el filósofo del siglo XX que más se esforzó por separar al hombre del viviente– como sobre aquel otro, Gilles Deleuze, que trató de pensar el animal de modo absolutamente no antropomórfico).²³

²² Pensamos aquí en el concepto agambeniano de “máquina antropológica” tal como se aventura en *Lo abierto*.

²³ G. Agamben, *Lo abierto*, pp.79-80.

Agamben acierta al señalar estos polos opuestos de la recepción, ya que la tensión entre Heidegger y Deleuze, aunque no expresamente abordada por el filósofo francés, recorre la interpretación deleuzeana de von Uexküll, derivando de su etología consecuencias por momentos opuestas palmo a palmo a las heideggerianas. Es por ello que revisitaremos brevemente algunas de las tesis fundamentales que Heidegger ha inscripto en la estela de von Uexküll para luego abordar la interpretación deleuzeana.

Pero antes daremos un pequeño rodeo por el ejemplo favorito y recurrente para explicar la noción central de la concepción uexkülleana de la naturaleza, la *Umwelt*. Se trata, claro, del caso de la garrapata. Von Uexküll nos explica que el mundo circundante [*Umwelt*] de la garrapata se compone de tres caracteres afectivos. En *Spinoza. Philosophie pratique* Deleuze lo describe del siguiente modo:

el primero, luminoso (trepar a lo alto de una rama); el segundo, olfativo (dejarse caer sobre el mamífero que pasa bajo la rama); el tercero, calorífico (buscar la zona pelada y más cálida). Tan sólo un mundo de tres afectos, rodeado por todos los acontecimientos del bosque inmenso. [SPP, 167]

El mundo circundante [*Umwelt*] se distingue del entorno o del espacio objetivo [*Umgebung*] en el que a menudo el hombre sitúa al animal. La garrapata no vive *en el campo*, así como el pez no vive *en el agua*, si por estos sintagmas entendemos un entorno abstracto dentro del cual podríamos incluir al animal en cuestión junto con todo aquello que el hombre podría observar en él. La garrapata no *ve* ni *oye*, no *siente* de ese entorno más que las señales que puede *percibir* y que desencadenan a su vez una *acción* específica. Pero ese mundo debe ser comprendido a partir de esos caracteres afectivos, y no en relación con los caracteres faltantes, carentes, posibles, ausentes. Agamben es muy certero cuando nos recuerda que la teoría de von Uexküll es contemporánea de las primeras vanguardias. Hay algo en común entre la caracterización de los mundos animales, y el intento analítico de construir una obra a partir de uno o dos elementos, de practicar un ascetismo de los medios, pero para explotar y llevar hasta sus propios límites las potencias de los mismos. Este será un punto central para comprender la concepción deleuzeana de von Uexküll.

Esta pobreza afectiva lleva a Heidegger a tomar como punto de partida el ejemplo de von Uexküll para deducir la condición del animal como pobre de mundo. El propio von Uexküll parece abrir esta lectura cuando indica que “la riqueza del mundo que rodea la garrapata desaparece y se reduce a una forma *pobre* que consiste esencialmente en tres caracteres perceptivos y tres caracteres activos –su medio.”²⁴ Esta pobreza, explica Heidegger, no debe entenderse como un mero “menos” del animal que, frente al hombre *configurador de mundo*, lo presentaría como simplemente *inferior*.²⁵ La pobreza es, de acuerdo con Heidegger un modo de la carencia, un modo del no tener. Pero la pobreza es también un modo de encontrarse humano, de ánimo pobre, humilde o melancólico. Pero esta relación con el encontrarse humano no dirime la diferencia entre el hombre como configurador de mundo y el animal como carente de mundo. El mundo es, dice Heidegger “lo ente respectivamente accesible y lo ente tratable”²⁶ y en esa relación de acceso y trato el hombre lo configura. Es aquí donde encontramos la grieta que separa de un modo tajante la lectura heideggeriana de von Uexküll de la lectura deleuzeana. El *mundo* del animal no es, para el filósofo alemán, otro diferente al del hombre. Es el *mismo* mundo respecto del cual el hombre tiene mayor *accesibilidad*. El *medio* del animal no es un medio específico y cualificado, sino su mero entorno, que incluye otros animales, plantas, al propio hombre. Ese medio no es otra cosa que el *lugar* donde el animal habita, los peces en el agua, el escarabajo en el tallo y la tierra. Pero ¿por qué no es este el mundo circundante de von Uexküll? En principio, uno podría decir que, efectivamente, el mundo animal tiene que ver también con lo que es accesible para él, con aquello frente a lo cual tiene la capacidad de ser afectado y de actuar. De hecho el análisis del mundo animal en Heidegger parece orientarse al desarrollo de la pregunta por el mundo en general con el objeto de mostrar justamente este diferencial respecto de la relación entre los entes y el mundo.²⁷ El mundo no pertenece a todos los entes por igual, o al menos no todos los entes *son en el mundo* por

²⁴ J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, p. 26. [cursiva mía].

²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, pp. 244-245.

²⁶ *Ibid.*, p. 247.

²⁷ Cfr. B. Buchanan, *Onto-ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*, p. 55.

igual. Pero aquí está el nudo de la cuestión. Si el mundo no es accesible por igual, dicha accesibilidad debería evaluarse con algún concepto o medida que trascienda el propio mundo del ente en cuestión, y que permita, así, evaluar también el mundo del hombre, de otro animal o de la piedra.

Cuando Deleuze ubica a J. von Uexküll, implícitamente, como “un lejano sucesor de Spinoza” [D, 74] realiza una lectura del biólogo que evita explícitamente la deriva hacia toda diferencia o superioridad del hombre respecto del animal. Tampoco se trata de recurrir a la figura del animal para hablar de la impotencia humana en el mundo actual, la impotencia que se vuelve temple anímico determinante y que suspende la relación técnica del mundo, su curvatura en torno al sujeto como punto desencadenante de las acciones posibles. De hecho, para J. von Uexküll la pobreza de afectos implica una riqueza de acción, y en ningún caso *carencia* respecto de un modo más rico de relación con el mundo. Al asociar la noción de pobreza con un cierto encontrarse del hombre e incluso llegar a valorizar la experiencia de la pobreza como un gesto deseable de ascetismo mundano que dejaría el mundo como posibilidad, Heidegger se acerca más al Benjamin de “Experiencia y pobreza” –aquella que describía la imposibilidad de relación con un mundo que luego de la guerra había perdido su posibilidad de ser narrado– que a la determinación del animal en von Uexküll. Para el biólogo “la pobreza del medio condiciona la certeza de la acción, y la certeza es más importante que la riqueza”.²⁸ La pobreza del mundo circundante del animal no puede ser leída de ningún modo bajo la lógica del aturdimiento, de una imposibilidad de *disponer* sino que en su mundo cada animal es el centro y el mundo se encuentra saturado por los afectos que lo componen. El célebre ejemplo de la garrapata tiene como objeto dar cuenta de la particularidad de un mundo saturado en su sobriedad. Esta sobriedad afectiva es en cierto modo una máxima del manifiesto que abre *Mil mesetas*, “Rizoma”, y que augura un múltiple entendido como n-1. Los ejemplos son elocuentes: la pantera rosa, los personajes en fuga de Godard, Glenn Gould. En cada caso no se trata de un *enriquecimiento* de la relación con el mundo sino de una *intensificación* afectiva.

²⁸ J. von Uexküll, *ob. cit.*, p. 26.

Es en *Kafka*...donde encontramos las primeras formulaciones de la relación que luego se soldará entre arte y animalidad a partir de *Mil mesetas*, y es en los textos que rodean el inicio de la década del 80 donde vemos la aparición frecuente de los mundos de von Uexküll. La breve mención implícita en *Dialogues* es acompañada de la filiación explícita en el texto sobre Spinoza del 81, para luego reforzarse en *Mil mesetas* e incluso reformularse a través de un vocabulario bergsonianos en los libros sobre cine. Es que en la noción de *Umwelt* encontramos el centro del vínculo entre arte y afectos. Y no sólo allí, sino más precisamente en la comprensión musical que von Uexküll tiene de la naturaleza, y por lo tanto de la relación entre mundos inconmensurables entre sí. La función territorio / desterritorialización es la que describirá el hacer propio del arte, a través del concepto de “ritornelo”. Así, el vínculo que Deleuze establece con el problema del arte, se encuentra siempre íntimamente ligado a un modo de hacer propio del animal. La metáfora musical que recorre el texto de Uexküll encuentra de este modo, en la noción de “ritornelo”, su expresión acabada.

3.4 La modulación deleuzeana: de la *Umwelt* al ritornelo

Como hemos indicado, la noción de *Umwelt* resulta central en la consideración heideggeriana de von Uexküll en tanto que permite, en el argumento de *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, abrir cabalmente el problema del mundo en tanto tal. Brett Buchanan ha señalado que a diferencia de Heidegger o de Merleau-Ponty el uso deleuzeano y guattariano de von Uexküll se caracteriza por no tomar este concepto fundamental como punto de partida.²⁹ La única mención que encontramos en *MP* al concepto fundamental de von Uexküll ocurre de hecho en una meseta extraña, sin referirlo específicamente al biólogo estonio-alemán, y más bien para contraponerlo al mundo de la ciencia.³⁰

²⁹ Cfr. B. Buchanan, *Onto-ethologies...*, p. 177.

³⁰ Nos referimos a la meseta 3, “10000 a. J. C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?)”. Meseta curiosa, está construida en base a un gran discurso indirecto, la conferencia del profesor Challenger. Es el único caso en el que encontramos un recurso literario explícito, que parece retomar una tradición que nos gustaría filiar en Platón. Es que no podemos evitar pensar en la retórica de *Banquete*, donde las marcas

Como sucede a menudo con el particular uso que hace Deleuze de sus fuentes, el concepto de *Umwelt* es tomado como eje de una transvaloración, aquella que cruza y superpone a von Uexküll con Spinoza. Se trata de pensar la noción de *Umwelt* bajo la lógica afectiva spinoziana, y al mismo tiempo, la ética como una etología. El cruce entre ética y etología tiene, a su vez, el objetivo de deslindar ambos términos del vínculo con el *comportamiento*, a favor de una lógica de la potencia. De lo que se trata es de qué es capaz cada cuerpo, cada animal, cada individuación. Potencia de afectar y de ser afectado. De ahí que aparezca, en *Spinoza philosophie pratique* pero luego nuevamente en *Mille Plateaux*, la afirmación de que hay más diferencias entre un caballo de carreras y un caballo de carga, que entre el caballo de carga y el buey [Cfr. SPP, 167; MP, 314] Se modifica levemente el problema de los mundos circundantes respecto de cómo es expuesto en von Uexküll, desde la especie hacia la construcción afectiva, que en cierto modo corresponde al movimiento que lleva del organismo como fundamento desde el cual se piensa el horizonte de posibilidades de acción hacia los devenires concretos en los que un cuerpo entra. Es en la meseta dedicada a los devenires, donde la transvaloración del *mundo circundante* alcanza su función propiamente deleuzeana. Se trata de pensar cómo se articulan los devenires, y aquí, lo que interesa es menos la particularidad específica que la composición afectiva.

Pero von Uexküll es un bajo continuo aun en otro sentido. Los mundos animales que el biólogo describe son inconmensurables, es decir, no hay *comunicación* entre mundos, sino una gran composición de la naturaleza que permite que la araña teja su tela justo a la medida de la mosca sin tener un vínculo real con la mosca. Esa composición que la naturaleza supone es a menudo asimilada a la lógica musical. Son incontables las

del discurso indirecto nos hablan de la dificultad para seguir el relato, para recordar, y que incluso en el interior del discurso los oyentes pierden la atención, se duermen, e incluso encarnan corporalmente los discursos hasta volverse indiscernibles respecto de ellos –como sucede con el ingreso final de Alcibiades, pero también con el fin de velada de Sócrates–. También aquí los oyentes se fastidian, se duermen, se van; encontramos insertados diálogos imaginarios; hasta culminar con la descomposición del conferencista, arrastrado primero por un devenir animal, y luego molecular hasta ser puro flujo desterritorializado. ¿Por qué las teorías de Simondon, Saint-Hilaire, von Uexküll, Cuvier, Martinet, Hjemmslev, etc. aparecen aquí bajo esta lógica literaria? Quizás aquí se encuentre la clave inicial para comprender el problema último que importa a Deleuze y Guattari a propósito de von Uexküll, y del uso de la biología en general. Arrastrar los cuerpos hacia el lenguaje, el lenguaje hacia los cuerpos, hundir los cuerpos y los signos en un gran devenir molecular que encuentra en el arte y en especial en la música una expresión privilegiada.

referencias en este sentido en los textos de von Uexküll. La idea de una *conformidad a plan* en la naturaleza articularía todos los mundos animales como si formaran parte de una gran partitura. Cada mundo es como una melodía que tiene en otro mundo su contrapunto exacto que la completa y a su vez le brinda las notas y colores que le responden.

En el mundo biológico es todo armonía, todo melodía, ya que, aunque los momentos no estén allí para encadenar los movimientos unos a otros, subrayan las sensaciones de contenido de los colores y de los sonidos en una secuencia oscilante de silencios, breves y largas.³¹

La flor cuya corola responde exactamente al aguijón de un insecto no tiene con él un origen evolutivo común. Y sin embargo esas formas complementarias deben entenderse bajo la partitura común de la naturaleza. Esta inspiración musical está a la base del concepto de ritornelo, aunque, como veremos, se tratará de ir un poco más allá de la composibilidad dependiente de la armonía. El mundo circundante resuena en la noción de *medio* [milieu] ya que el medio es lo que se compone de una serie de marcas y signos que lo codifican.

lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermediario que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de energía y a las percepciones-acciones. Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción. [...] J. von Uexküll ha construido una admirable teoría de esas transcodificaciones, al descubrir en las componentes otras tantas melodías que se harían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música. [MP, 384-386: 319-321]

³¹ J. von Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*, pp. 93-94.

Lo viviente dispone un medio codificado, determinado por los medios que los códigos componen. Pero ese mundo circundante y su vínculo con la conformidad al plan de la naturaleza es aún demasiado leibniziano. Es necesario llevar las relaciones entre-mundos, entre-medios, más allá de la estructura de la composibilidad. La intuición de la *naturaleza como música* requiere todavía de una operación sobre los medios que transforme el valor de las marcas y los signos, que deben pasar de un valor puramente activo y reactivo hacia un valor expresivo [MP, 387]. Esta es la diferencia entre un medio y un territorio: el territorio permite comprender el origen del arte como composición expresiva, y solo así adquiere cabal sentido la intuición de la naturaleza como música. Cuando Deleuze y Guattari afirman que el territorio es un efecto del arte, están modificando la dimensión de las marcas. “Las marcas territoriales son *ready-mades*” [MP, 389], y esta definición resulta por demás sugerente para comprender su dimensión expresiva. Un *ready-made* no es creación sino gesto puesto a irradiar sentido. Es menos un objeto descontextualizado que un escenario creado en torno a un objeto cualquiera que deviene centro de escena. De allí que advenga rápidamente el ejemplo del pájaro australiano, *Scenopoietes dentirostris*³², que es justamente el poeta de la escena, el que construye el escenario, y es esta construcción del medio como escenario lo que lo convierte en territorio. La diferencia entre un medio sin más y un territorio es la dimensión expresiva de la escena, donde cada objeto necesariamente se pone a expresar.

Es posible arribar así al vínculo entre música y naturaleza desde un lugar novedoso, el ritornelo es en cierto sentido la traducción deleuzeana y guattariana, del mundo

³² No casualmente los autores modifican sutilmente la nominación científica (*scenopoeetes dentirostris*) para remarcar *poietés*. Volveremos sobre la descripción de este ejemplo en el apartado dedicado a Messiaen y los pájaros.



Fig. 4: Scenopoeetes dentirostis. El pájaro artista

circundante. Lo que ha pasado entre uno y otro es que el valor musical de la naturaleza en von Uexküll alcanza aquí su dimensión expresiva adecuada.

CAPÍTULO 4: Bestiarios artísticos

El marco teórico que Deleuze construye para abordar la cuestión del animal, le permite operar, desde el texto sobre Kafka, un particular giro de cara a su pensamiento estético. Hemos visto que en los textos de la década del 60, si bien permiten delinear los problemas que encontrarán su campo más propiamente artístico a partir del encuentro con Guattari, aún dibujan una estética de anclaje literario. Es a partir del texto sobre Kafka que este uso de la literatura comienza a desbordar progresivamente sobre otras artes. Se ha señalado que allí se *prueban* los conceptos fundamentales que luego encontrarán un desarrollo mayor en *MP*. Es el caso del concepto fundamental de agenciamiento y la ocurrencia por primera vez de la noción de *rizoma*.³³ Sin embargo, esta obra es fundamental para nuestro trabajo porque allí encontramos un uso propiamente estético de la animalidad, para pensar la noción de *devenir*. Es a partir de este texto que podremos abordar una lógica de los animales artistas que aparece en *MP*, pero que tiene sus reformulaciones y recurrencias en *QP* y en las entrevistas del *Abécédaire*. Es así que en este capítulo recorreremos en primer lugar la interpretación deleuzeana-guattariana del bestiario kafkiano, para luego abordar los usos particulares del animal en relación con la música especialmente en *MP*.

4.1 Messiaen y los pájaros artistas

La relación con el animal implica el contacto con otros modos de actuar, afectar y dejarse afectar por el mundo. Si la antropología se sustituye por una etología³⁴ es porque el hombre deja de ser una figura privilegiada. Una etología estudiará entonces los modos de comportamiento del hombre y del animal, desdibujando aquellos paisajes conceptuales en los que el concepto de animal servía de mero límite al de hombre, ya sea para señalar el comienzo de la historia y de la cultura, frente a una vida natural a-histórica, ya sea para refrendar el viejo dualismo alma-cuerpo, reencontrando en la primera la marca y hiato que

³³ Cfr. F. Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, ed. cit., cap. 13, “La literatura menor desde una mirada cruzada”.

³⁴ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, ed. cit., p. 11.

salvaba al hombre de su mera vida biológica de la que el animal daría cuenta como testigo mudo de su privación. *El fin de la excepción humana*, para tomar prestada la fórmula de Jean-Marie Schaeffer, tiene consecuencias particularmente importantes a la hora de pensar el problema estético, ya que si el hombre deja de distinguirse del animal, también el arte deja de ser un privilegio del hombre. “No solo 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” [MP, 394]. La idea de una naturaleza que es artista antes que el hombre o independientemente de él, implica una referencia explícita al compositor del *Quatour pour la fin du temps*: “el arte no es un privilegio del hombre. Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas” [MP, 389].

Explicitemos brevemente el contexto teórico de esta afirmación. Deleuze y Guattari eligen el concepto de *ritornelo* para dedicar una meseta entera en *MP* al problema musical. Este concepto, tomado de la noción musical, *ritornelo* o estribillo, es ante todo una figura de la repetición. Un niño en la oscuridad de la noche no puede dormir. El mundo en torno suyo se deshace, en la oscuridad están realmente las fuerzas de un caos que podría devorarlo todo. El niño canta, repite una pequeña melodía. La melodía construye una morada ínfima, mínima, es el límite al caos. La cancioncilla repetida lo arrulla, lo acuna, estabiliza un mundo caótico, aunque sea la estabilidad frágil comprendida en los límites de la canción. La repetición de la pequeña melodía puede construir un centro estable. Si nos colocamos en él, podemos decir que estamos ya en una casa, en un espacio con límites claros que nos defienden del afuera. Diríamos que una forma se erige, un verdadero edificio cuya arquitectura se sostiene en aquella primera repetición, variada y desarrollada, se ha construido allí. Ahora bien, el círculo trazado como piedra fundamental de esta morada puede abrirse, e iniciar un viaje de errancia. La puerta se abre, las fuerzas salen.

Esta suerte de alegoría ilustra las componentes del ritornelo en tanto que personaje conceptual: 1) el germen de la territorialidad en la repetición de la pequeña canción, 2) la afirmación de un mundo, de una morada, consistente, proyectada, diferenciada y erigida contra las fuerzas del caos, 3) la salida del mundo saturado de sentido y consistencia, y el comienzo de una improvisación sin destino claro. El ritornelo es ante todo un

“agenciamiento territorial” [MP, 383], porque sus componentes nos hablan de la instauración, construcción y abandono de un territorio, es decir, de un bloque esencialmente codificado. Deleuze y Guattari indican que el territorio es un efecto cualitativo sobre un medio y sobre un ritmo. Medios y ritmos son distintas respuestas al acecho del caos. Los medios implican una cierta codificación, es decir una estructura mínima de repetición, y los ritmos comunican el entre-dos que se produce en el paso de un medio a otro, conllevan un margen de descodificación y transcodificación. De ahí que Deleuze y Guattari insistan en que el ritmo nada tiene que ver con la medida, porque no presupone un medio homogéneo sobre el que actúa sino la acción comunicante entre dos medios heterogéneos.

Quizás sea necesario pensar la aparición e importancia progresiva de los pájaros en la obra de Messiaen bajo la lógica del poblamiento. Un especie de creciente invasión, como si se fueran instalando y acomodando hasta convertirse en los protagonistas de la obra. Contaminación o contagio, una plaga. Hitchcock ha pensado también este problema casi contemporáneamente a Messiaen. Los pájaros que van llegando y que instalan un mundo pajarizado.

Messiaen parece haber intuido tempranamente el valor musical del canto de los pájaros, y aunque evidentemente no es el primer músico que los utiliza como material compositivo, parece ser el primero en tomarlos realmente en serio³⁵. En *Rencontres avec Olivier Messiaen* Goléa comenta la reprimenda del maestro a propósito de una broma sobre los pájaros: “-Le pido que por favor respete a los maestros. – ¿Le falté el respeto maestro? – No, pero sí a los pájaros, y es una cuestión muy seria”³⁶. Los pájaros parecen ser, a medida que pasa el tiempo, la fuente musical más importante para Messiaen. A pesar de esta sucesiva importancia, la incorporación del canto de los pájaros parece ser una de las pocas innovaciones que la vanguardia musical no toma³⁷. Sabemos que la obra quizás paradigmática para los jóvenes compositores como Boulez o Stockhausen fue *Mode de*

³⁵ Cfr. R. Sherlaw Johnson, “Birdsong” en Peter Hill [ed.] *The Messiaen Companion*, p. 249.

³⁶ A. Goléa, *Recontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, París, 1960, p. 220

³⁷ Cfr. R. Nichols, *Messiaen*, p. 56

valeurs et d'intensités, estudio que Messiaen presenta en los cursos de Darmstadt de 1949. Sin embargo, Messiaen no seguirá esta deriva.

A pesar de que Messiaen habría notado cantos de pájaros desde los años '20, es recién en 1941 en el *Quatour pour la fin du temps* cuando un pájaro entra por primera vez en escena. A propósito de las novedades musicales introducidas por el *Quatour pour la fin du temps*, Roger Nichols señala dos direcciones. Por un lado, y siguiendo un poco literalmente el título de la obra y su escritura, la de cierta poética de la abolición del tiempo, cuyo fundamento sería el uso extendido de los ritmos no retrogradables. El palíndromo rítmico tendería hacia un distanciamiento del tiempo cronológico entendido en términos de intencionalidad o direccionalidad. Sin embargo, para Nichols no es ésta la innovación más revolucionaria, sino la segunda novedad que introduce la obra: la inclusión del canto de los pájaros³⁸. En esa misma época, en su *Technique de mon langage musical*, le dedica un breve capítulo, donde explica su *utilidad* compositiva: no se trata de imitar fielmente el sonido reconocible del canto, sino de reconstruir las relaciones rítmicas y melódicas, imposibles para un ejecutante humano. Este matiz, no imitar sino reconstruir las relaciones de la naturaleza, lejos de mostrar el resurgimiento de la vieja fórmula, cara a las artes visuales antes que a la música, del arte como imitación de la naturaleza, descubre un modo inédito de comprender la imitación. El hombre no copia algo del pájaro sino que adquiere posturas, comportamientos, modos de hacer mundo, propios del pájaro. Se deshumaniza en el pájaro. Desde este punto de vista, toma cuerpo el término que introduce Brelet, un *empirismo naturalista*.

Este empirismo encuentra su expresión más acabada en el *Catalogue d'oiseaux*, ciclo de trece piezas para piano donde cada una lleva el nombre de un pájaro, y cuya forma general, la del catálogo, nos recuerda al modo deleuzeano de pensar los agenciamientos maquínicos: esto, y esto, y esto. El catálogo implica a su vez la presentación de un retrato, la del personaje musical que cada pájaro parece interpretar. Pero a la vez, cada personaje es presentado con su pequeño fragmento de mundo, llevando la lógica territorial al extremo:

³⁸ Cfr. R. Nichols, *Messiaen*, pp. 29-31.

no sólo el canto delimita el territorio, a la vez el paisaje se inmiscuye y queda retratado junto con el personaje, formando un bloque donde el territorio ve sus límites minados. ¿No es esta una mera reformulación de la noción de *leitmotiv*? Consideramos que la diferencia fundamental es que mientras el *leitmotiv* parece corresponderse con una típica lógica territorial, en términos de tiempo pulsado, lógica de la codificación, pancarta o cartel de ubicación, el personaje musical del pájaro no interactúa con otros personajes determinados, sino que el retrato del personaje atrae, como un imán, el pequeño fragmento de mundo con el que necesariamente interactúa y que a su vez lo desborda y lo obliga a desbordarse. Por eso arriesgamos que lo que parece jugarse en el uso de los pájaros es la extracción de un pedazo de tiempo no pulsado, que es necesario hacer flotar en medio del tiempo del territorio. Como una línea que parece dispuesta a saltar hacia otro tiempo. El ejemplo paradigmático de esta construcción de personaje-paisaje es quizás el nº3 del Libro I del *Catalogue...*, “Le merle bleu”, donde una serie de elementos del paisaje parecen interactuar con el pájaro retratado. La estructura formal de la pieza A, B, C, B’, A’, remite al gusto por la lógica no retrogradable y su consecuente estatismo.³⁹ [Fig. 5] Pero el aspecto formal no sirve a la construcción y guía del desarrollo temporal. Antes que marcar las reglas territoriales que se opondrían a un fondo del paisaje, muestra el aspecto vivo del paisaje, donde lo vital parece atravesar los contrapuntos afectivos en lugar de la lógica evolutiva del desarrollo. Brelet indica que el objetivo de Messiaen parece ser igualar el arte con la naturaleza por medio del artificio. Esta interpretación, de corte casi kantiano, pierde quizás algo fundamental: el acento en el problema de la mediación entre esa naturaleza y el artificio humano, mediación que en el caso de Deleuze implica necesariamente un doble-devenir, es decir, un encuentro entre heterogéneos cuyo espacio de relación implica una zona de desdibujamiento, de descodificación, transcodificación y recodificación. De algún modo, lo que se pone en juego en la intersección de los heterogéneos es la posibilidad de poner en variación las líneas, los componentes, de un lado y del otro de los términos del doble devenir. La música es “la desterritorialización del ritornelo”. La definición sitúa el

³⁹ Sigo aquí el análisis de Michèle Reverdy en *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*.

problema más allá del problema del arte en términos autónomos, explicando con su dinámica conceptual una maquinaria ontológica. La música ante todo no es humana, porque la propiedad, el territorio, que es lo esencial del ritornelo, tampoco son esencialmente humanos.

8

Merle bleu
Un peu vif (♩ = 132)

Très vif (♩ = 180)
(les vagues)

vif (♩ = 144)
(résonance des parois rocheuses)

Merle bleu
Un peu vif (♩ = 132)

Goéland argenté
Modéré (♩=100)

mf (aboiement hurlé) *dim.* *mf*

(Péd. sempre)

Très lent (♩=48)
(la mer bleue)

mf *p* *mf* *p*

(doux, harmonieux et contemplatif)

mf *p* *mf* *p*

$\frac{1}{2}$ (pouce couché)

Vir (♩=108)
(clair, perlé)

p

* petites notes: lourdes.

A.L. 22.939

Fig. 5: Olivier Messiaen, Catalogue d'oiseaux, Livre I, « Le merle bleu », pp. 8-9. En este fragmento se observan las entradas del personaje principal (el mirlo) junto con el paisaje (las olas del mar, otros pájaros, el viento, etc.), conformando ese verdadero trozo de personaje-paisaje extraído de su medio, es decir, desterritorializado en la música.

Hemos indicado al inicio de este apartado que la finalidad del arte, para Deleuze y Guattari, era arrancar el *afecto* de las afecciones. Y el afecto implica el devenir no-humano

del hombre [QP, 163]. Devenir que sobreviene en el momento en que la desterritorialización viene a ocupar el viejo espacio de la imitación. Deleuze y Guattari distinguen entonces tanto un *hacer* propio del arte como aquello que el arte *no es*: “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos en relación con los perceptos o las visiones que nos da” [QP, 166]; y además “ningún arte es imitativo” [MP, 374]. En estas dos características encontramos tanto la crítica al arte entendido como actividad de la representación en la prescripción no-mimética, como la presentación del hacer del artista en términos de invención y creación de bloques de sensación. En Deleuze y Guattari la lógica mimética es reemplazada por una lógica del doble devenir: no se trata de copiar a los pájaros. Se trata de entrar en un espacio de indiscernibilidad hombre-pájaro donde el canto de los pájaros necesariamente se desacelera, se humaniza, al entrar en contacto con la música humana, a la vez que la música humana se deshumaniza en el canto de los pájaros. La noción de «devenir» implica una doble desterritorialización donde ambos polos devienen hacia un espacio de indiscernibilidad, donde x deviene y al mismo tiempo que y deviene x . No se trata de vínculos miméticos, ya sea en la analogía funcional (vínculo de estructura), o en la analogía de la semejanza (vínculo de similitud). [D, 8] “Devenir-animal” no implica en ningún caso una metáfora, ni una analogía de forma o relación, se trata más bien de entrar en la línea de indiscernibilidad que conduce a cierto fenómeno de borde, a medio camino entre un extremo y otro, el devenir como una condición de mutabilidad. Los devenires constituyen el contenido del arte.

El artista muestra cómo el devenir es siempre real aunque no exista una conversión, porque no sucede en el tiempo de los hechos sino de las intensidades. Se instala en el pliegue del intervalo entre dos puntos y puede extraer de allí esa forma pura del tiempo que permite pensar la simultaneidad antes que la sucesión. Una simultaneidad que puede pensarse como eternidad, pero eternidad aquí y ahora, duración en su sentido bergsoniano, que implica la necesidad de una variación intensiva en la que conviven el pasado y el futuro en simultaneidad y diríamos impasibles respecto de los presentes que pasan, presentes que son la carne del tiempo cronológico.

Un tiempo no *temporal* ha sido el modo de pensar el tiempo divino. Platón y Aristóteles coinciden en el punto de asignar el tiempo cronológico al mundo sensible y reservar fuera de la afectación temporal a todo aquello que por esencia no cambia. Sin embargo, esta concepción divina del tiempo no cronológico peca de trascendente. Son dos tiempos y dos mundos. Sin embargo, la solución deleuzeana, pero también arriesgamos la de Messiaen, es de vocación estoica: devolver el *aión* al ámbito sensible, no hay dos mundos sino un solo mundo atravesado por dos afecciones temporales distintas. Ese tiempo no temporal no se encuentra en un mundo *otro* sino en la naturaleza más cercana: este parece ser el caso del encuentro con Messiaen, espacio de indiscernibilidad que se construye en el *entre dos* de una especie de empirismo y religiosidad, religiosidad que paradójicamente viene al encuentro de esta filosofía enemiga de la trascendencia en tanto que afirmación feliz de la inmanencia y la vida.

4.2 Piel de lobo, piel de cordero

La íntima relación que en el apartado precedente se establece entre animalidad, afecto, tiempo e inmanencia, como elementos que, gracias a la música, muestran su originaria copertenencia, admite aún una lectura distinta. Para ello es necesario recuperar brevemente el lugar que la música ocupaba al menos hasta el Renacimiento, donde su rol fundamental era aquel de provocar las pasiones a través de un complejo sistema de resonancias y encuentros extraños. Que toda la terminología en torno a la vibración y las *simpatías* de la naturaleza sea concebida desde una mirada moderna como *mágica* no hace sino reforzar este necesario retorno. Y nos permite comprender el rol cabal de la música en ese capítulo de *MP* dedicado a los devenires que yuxtapone brujería, bodas contra-natura, devenires-animales, música.

Un pasaje del *Compendio de música* de Descartes nos puede acercar a esta especial copertenencia:

Parece que, si la voz humana nos resulta la más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. Así, incluso nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos, según la simpatía o antipatía de las pasiones: por la misma razón por la que, según se dice, una piel de oveja tensada en un tambor enmudece, si se golpea, cuando resuena una de lobo en otro tambor.⁴⁰

En la “Introducción” al *Compendio de música*, Ángel Gabilondo remite rápidamente este ejemplo al carácter *empírico* del tratado cartesiano sobre música, y a la necesidad de huir de la leyenda medieval para refugiarnos en la *real* vibración de la cuerda del laúd, que al ser pulsada contagia a otras más agudas no pulsadas que vibran en relaciones de octava y de quinta. Simpatía y antipatía no son ya aquí lo que “juega en estado libre en las profundidades del mundo”⁴¹ sino la confirmación de un mundo escrito en caracteres matemáticos que se muestran en los cuerpos. Pero la apuesta de Messiaen se encuentra a media distancia entre estas aparentes opciones antagónicas. O más bien, a una distancia distinta, aquella que resuena más bien a spinozismo. Decir que un cuerpo agota su potencia en un mal encuentro, es una posible explicación del ejemplo del tambor, y es también la que nos acerca a Deleuze. Concebir los instrumentos musicales como cuerpos vibrantes que necesariamente entran en una zona de indiscernibilidad con otros instrumentos y con el intérprete, permite pensar en profundidad esta leyenda. Los cuerpos vibrantes de la música señalan relaciones de potenciación o depotenciación, de ampliación de las ondas sonoras generadas por esos cuerpos o de anulación. No es posible en una instancia semejante distinguir los cuerpos de la vibración conjunta. La idea del instrumento en términos de *órgano* –recordemos que la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales es la *organología*– permite a su vez una lectura nietzscheana de la interpretación.

José Luis Pardo dedica un artículo al problema de la música para el *dossier* sobre Deleuze que la revista catalana *Archipiélago* publica en 1994. Se trata de un artículo breve, pero que logra señalar de un modo muy preciso y muy bello los puntos clave para

⁴⁰ R. Descartes, *Compendio de música*, ed. cit., p. 57.

⁴¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, ed. cit., p. 32

comprender la estética musical deleuzeana. Pardo muy rápidamente sitúa el problema en el eje que este capítulo querría señalar. Reseñando el inicio de la meseta dedicada al ritornelo en *MP* Pardo aclara:

Para defenderse de la cruel exterioridad el niño –el viviente– no tiene otra cosa más que una cancioncilla cuya procedencia ignora y que repite insistentemente para oponer al fondo amorfo, en el que corre el riesgo de ahogarse, el frágil y precario perfil solamente esbozado de una *forma* que se repite periódicamente, que vuelve sobre sí y envuelve al viviente en una especie de cobijo en el que refugiarse de la intempestiva tempestad, de las inclemencias del tiempo, del tiempo-río que todo lo arrastra hacia la desembocadura en el fondo que disuelve toda forma.⁴²

Retengamos de esta cita la referencia explícita a lo *viviente*. Pardo comprende muy bien la relación entre esta meseta y la anterior, donde el devenir-niño se presenta junto los devenires-animales y devenires moleculares. Se trata justamente de una determinación de lo viviente, del mismo modo en que lo piensa Bergson. Una vibración que retiene el flujo del tiempo, que lo pliega sobre sí mismo, el viviente se determina como detención, vibración, tensión entre un *fluir* temporal atormentado, caótico, y la repetición, el retorno, el ritornelo. Las imágenes vivientes, que en *Materia y memoria* se determinaban bajo la lógica del intervalo, encuentran aquí una nueva variación. La vibración, la retención, es tensión temporal entre el pasar y la pausa, entre el futuro y el pasado, como si el viviente resistiera el paso del tiempo envolviéndose en la repetición de un pasado que vuelve, pero que a la vez no deja de arrastrar hacia un afuera que requiere de una nueva determinación, de un nuevo pliegue: lo que llamábamos “individuación permanente” a propósito de Simondon. Ahora bien, una detención, una pausa en el caos, un pliegue, parecen responder a un proceso de información. ¿No es la forma, entonces, un nombre posible para el ritornelo?

Como bien indica Pardo, el ritornelo no es un nombre para la forma, porque no hay allí ninguna interrupción, ninguna inmovilidad. El ritornelo es un movimiento ritmado,

⁴² J. L. Pardo, “Y cantan en el llano”, p. 67-68.

pulsado, que funciona menos como un punto de apoyo o un punto de partida, que como un movimiento al que nos subimos y con el que nos dejamos arrastrar, como si se tratara de una gran ola [PP 165]. Es así que el viviente es envuelto en una línea móvil que a la vez lo protege y lo empuja. Los cuerpos vibran y son afectados por las vibraciones que les son armónicas. He aquí uno de los aspectos que harán a la superioridad de la música frente a la pintura. Las ondas sonoras atraviesan los cuerpos y los arrastran, incluso más allá de sí mismos, línea de muerte o de abolición.

Pero las ondas sonoras son también efecto de la vibración corporal. Y cada instrumento pone en juego una determinada lógica vibratoria, una diferencia de tensión. Y los instrumentos hablan de las propias concepciones cósmicas y metafísicas de los pueblos que los crean. Los instrumentos de origen europeo se han ido *temperando*, es decir, adecuando a las necesidades de una escala de alturas y un desarrollo rítmico cada vez más precisos, precisión imposible de lograr con instrumentos procedentes de otras culturas. El bombo legüero, cuyo sonido puede escucharse de lejos, solo es concebible en un espacio abierto como la pampa. Su potencia no radica en la precisión rítmica de la que es capaz, tampoco de su variedad cromática. Su poder es la acción a distancia. La organología es mágica por esencia, saber de los encuentros, las vibraciones, las simpatías y las antipatías. Dominique Fernández cuenta que Rossini abandonó la música abruptamente para abrazar el arte culinario, en el preciso momento en que los *castrati* desaparecían progresivamente de la escena. Tras los motivos humanitarios, Fernández encuentra el disciplinamiento de los cuerpos por la nueva sociedad industrial, la ética de la familia y la reproducción. Y es que el carácter central de la voz del castrado es su carácter asexuado, o más propiamente, su no remisión a ningún sexo determinado, como sucede también con la voz infantil.

El mito de Orfeo, a la vez patrón de la música y príncipe de la androginia, se ha olvidado. Los nuevos héroes de la ópera son de una sola naturaleza, aquella impuesta por su sexo biológico sobre su espíritu desprovisto de imaginación. Con Verdi y con Wagner, la música vocal refleja estrechamente los límites biológicos de la especie humana, en lugar de exaltar la indeterminación, que es la propia de los dioses. Los compositores de los

siglos XVII y XVIII, que daban los roles de César, Alejandro, Aquiles ¡Hércules! a los *castrati*, sabían bien que el verdadero héroe participa de la divinidad, y que la divinidad no sabía de ninguna distinción de edad y sexo.⁴³

Esta tremenda pérdida para el arte vocal, de acuerdo con Fernández, es ante todo la pérdida del cuerpo vibrante desterritorializado que la voz musical exige, el cuerpo que sale de su anclaje social y biológico para constituir una pequeña máquina musical. Y aquí la voz humana debe tocarse con la voz animal. Como las voces de los dioses; andróginas pero también inhumanas, monstruosas. Cuando Deleuze y Guattari señalan que los cuerpos tienen una longitud y una latitud, parecen pensar el poblamiento del plano de inmanencia en términos musicales. “La latitud está hecha de partes intensivas sobre una capacidad, así como la longitud, de partes extensivas sobre una relación.” [MP, 314] Muchas veces encontramos en sus textos la insistencia sobre la importancia de la vertical y la horizontal en música, a favor de una lógica de la diagonal. La idea es de Boulez, y sin embargo, trasplantada al suelo de *MP* da frutos inesperados, ya que la diagonal permite construir todo un sistema de líneas-bloques que se opone a la lógica puntual. Un sistema puntual es aquel en el que las instancias privilegiadas son aquellas del detenimiento, del retorno y el recuerdo, de la memoria y la historia. Contra el recuerdo se alza el bloque musical.

4.3 El pueblo que falta y el bestiario kafkiano

El problema del vínculo entre arte y política a principios del siglo XX parecía debatirse aún en el marco de la ontología de la estética moderna. No sólo resulta fundamental saldar cuentas con el concepto de autonomía, sino que, a su vez, los programas de las vanguardias aparecen ligados a un proyecto histórico o revolucionario que parece depender de la afirmación de la existencia de un pueblo sujeto de la historia, pueblo que debía ser interpelado, visibilizado, concientizado, en cualquier caso, pueblo que podía ser

⁴³ D. Fernández, *La rose des tudors*, ed. cit., pp. 14-15.

sujeto de la acción política. En este sentido se ha señalado a menudo la continuidad entre las vanguardias históricas y la tradición –moderna– a la que aparentemente se oponían. Recordemos en este sentido la crítica de Lyotard a propósito de esta cuestión: “No hay diferencias fundamentales entre un manifiesto de vanguardista y un programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes, si se los examina según esa relación con el tiempo. Tanto uno como el otro son opciones relativas a lo que es bueno que suceda ulteriormente.”⁴⁴ Deleuze, por su parte, al analizar la situación del cine político a partir de la posguerra⁴⁵, también lo opone a un cine que llama “clásico” en íntima relación con una configuración de la historia en la que la vanguardia era entendida justamente como vanguardia en el camino hacia el progreso [IT, 281]. De algún modo, lo que cambia en el cine de posguerra es que el sujeto revolucionario queda desarticulado. Si el yo se ausenta también el sujeto revolucionario colectivo señalado idealmente en el pueblo se desdibuja, y en su lugar aparece una multiplicidad de minorías, no ya un pueblo que podría actuar bajo el modelo del sujeto de la política, sino una multiplicidad de pueblos, una multitud. Es por ello que el vínculo entre arte y política no se despliega ya sobre un supuesto pueblo existente que *necesita* herramientas para desarrollar plenamente su autorrepresentación. La noción de un sujeto, y con él la de individuo, como materia de la construcción política, parece haber dejado lugar a conceptos más amplios como “vida” o “multitud”. ¿De qué manera puede leerse, entonces, frente al retroceso de la noción de sujeto y el ascenso de la noción de vida, el problema del arte en la actualidad?

Quizás no debemos apresurarnos a cambiar la orientación de la pregunta y avanzar más lentamente. En “El artista como etnógrafo”⁴⁶ Hal Foster comenta el clásico texto de Benjamin “El autor como productor”. Allí Benjamin exhortaba al artista a ocupar un lugar imposible: alinearse con el proletariado. El artista debía interrogar su propio lugar en la estructura económica, y superar a través del concepto de producción la oposición forma-contenido tal como se presentaba problemáticamente en las teorías lukacsianas. Este problema respecto del lugar político del artista reaparece en el arte de los ’80 y los ’90, y

⁴⁴ J.-F. Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, ed. cit., p. 97.

⁴⁵ Utilizo aquí la terminología “cine de posguerra” en lugar de “cine moderno”, que es la que utiliza Deleuze, para evitar confundirlo con lo que en los párrafos anteriores hemos llamado estética moderna.

⁴⁶ Cfr. H. Foster, “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*.

es lo que Foster señala al recurrir a la figura del “etnógrafo”. El paso del “productor” al “etnógrafo” es de algún modo el testimonio de cierto fracaso y de cierta fisura que aún encontramos en la cuestión del arte político. Se ha pasado, como indica Foster, de un término económico a uno cultural, es decir, de la alianza con las fuerzas productivas, con el trabajador, a la alianza con el siempre más difuso *otro* que permite pensar bajo una misma lógica desde las minorías sexuales, religiosas, mestizas, etc., hasta los excluidos del sistema productivo. Esta complejidad del espacio exterior con el que se busca una *alianza* conlleva una serie de peligros. Entre ellos, quizás el más grotesco, el de un racismo implícito en la determinación de lo que se considera como *otro*, o respecto de quienes es necesario denunciar su exclusión y exigir su igualdad. Pero también, quizás más sutil, el del complejo lugar que el artista ocupa en relación con el colectivo, minoría, o grupo al que se acerca, respecto de la delegación de la *verdadera* acción política en ese otro, cuya futura determinación subjetiva lo constituiría, en algún momento futuro, y quizás con ayuda del artista y su mecenazgo ideológico, en sujeto revolucionario. La intervención de Foster ilumina la dificultad para deshacerse de los cánones modernos de subjetivación política, que funcionan como obstáculos para pensar la radicalidad de los conceptos que la filosofía contemporánea ha construido contra la vieja modernidad.

Deleuze ha visto claramente este problema en relación con el cine del tercer mundo. Respecto de las diferencias entre el cine clásico y el cine de posguerra, habría que señalar en primer lugar que el cine político de posguerra “sabe mostrar que el pueblo es lo que falta” [IT, 281]. Mientras que en el cine clásico “el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, juzgado, aun ciego o inconsciente”, la premisa del cine moderno debería ser, para Deleuze “El pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’”. El objetivo de este cine no es convocar a un pueblo que ya está ahí (al que sólo hay que despertar, concientizar, desalienar), sino mostrar la falta del pueblo. En todo caso, el cine político moderno apuesta por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia. Es Klee quien enuncia la fórmula: “Nos falta esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve.”⁴⁷ Esta constatación es quizás más evidente en el Tercer Mundo porque la identidad

⁴⁷ P. Klee, *Teoría del arte moderno*, ed. cit., p. 33.

colectiva de los pueblos es desde siempre una entidad problemática. Más bien lo que hay allí, antes que una identidad común, son minorías perpetuas y a menudo en lucha.⁴⁸

Pero la interpelación de un pueblo presente frente a la necesidad de *inventar* un pueblo que falta, no es la única diferencia entre el cine clásico y el de posguerra. La segunda diferencia nos interesa particularmente y es la que concierne a la relación político-privado. Para Deleuze es Kafka quien ha pensado con mayor claridad esta cuestión, ya que en él aparece como preponderante la imposibilidad de subjetivación colectiva. No es posible un sujeto colectivo porque tal concepto implica suturar dos órdenes en principio separados: el orden de lo privado y el orden de lo público. En Kafka se trata del ascenso de lo colectivo como efecto de la disolución del sujeto como individuo. Sin sujeto de propiedad, la enunciación es necesariamente preindividual y emisora de enunciados colectivos. Los sujetos que hablan enuncian en lo privado el índice de lo común [Cfr. K, cap. III].

De algún modo, esta enunciación colectiva es la contracara de la “toma de consciencia” moderna. Y particularmente en el caso latinoamericano, una toma de consciencia que quedaría descalificada en función del vínculo que establece con el intelectual [IT, 285]. De hecho, el intelectual se encuentra siempre en el callejón sin salida de intentar recolonizar al pueblo, darle sus discursos, jugar el rol de vanguardia iluminada. Deleuze, a partir del análisis de Glauber Rocha, encuentra una salida: “tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’, de ‘leyendar’ o de ‘fabular’” [IT, 289], una simulación creadora que devenga memoria de un pueblo.

Esta *simulación creadora* es quizás la que pone en juego Kafka en sus cuentos. Cuentos en los que, sabemos, el animal aparece como objeto central de la fabulación. Al contrario de lo que sucede en las fábulas esópicas, el animal aquí no es metáfora de nada. “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. (...) La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible.” [CC, 11] Si los animales hablan no es para alimentar una máquina antropológica, sino para alimentar una máquina

⁴⁸ De lo que se trata entonces, para este cine, según Deleuze, es “contribuir a la invención de un pueblo” [IT, 283]

simuladora que entra en una zona de vecindad con el animal, que hace que la lengua devenga animal al demorarse en esa frontera. En el *Abécédaire*, Deleuze indica que cuando el escritor se embarca en la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe “por”, “en lugar de”, por ejemplo, el animal. “El animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga” [K, 54]. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.”[K, 54]

Hay dos motivos centrales en la estética que se desprende del libro sobre Kafka, la minoridad y el pueblo. En el tercer capítulo de *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze y Guattari abordan de frente el tema central del libro: ¿qué es una literatura menor? Se nos indica que en primer lugar, la literatura menor no es la literatura de una lengua menor, es decir la literatura *de* una minoría, sino lo que una minoría *hace* en una lengua mayor. Es decir, es necesario que la lengua mayor se vea afectada por un coeficiente de desterritorialización que la arrastre y la convierta en una lengua artificio, lengua decorado, lengua escenario. En segundo lugar, es necesario notar que en la literatura menor todo es político. Lo político no es aquí escenario para el desarrollo de una historia individual, más bien al revés, toda individualidad se desarma ante esta contaminación política de los enunciados. En tercer lugar, y como correlato de lo anterior, todo toma valor colectivo. La acción del escritor no es una enunciación individual sino siempre ya una enunciación común. Lo “menor” se define como las condiciones revolucionarias de cualquier literatura mayor o establecida. Frente a la utilización mítica y simbólica de una lengua, se trata usarla intensivamente.

Los ejemplos de Kafka que Deleuze y Guattari resultan particularmente interesantes para este trabajo: las *Investigaciones de un perro* y *Josefina la cantora o el pueblo de las*

ratas. En ambos casos se juega el vínculo de un pueblo con la música, donde la música es de algún modo el lugar de la excepción, excepción del fuera de la ley, excepción de un hacer que es *casi* lo mismo que lo que todos hacen pero que tiene una *pequeña, imperceptible* diferencia. Pero a la vez, los animales en los cuentos de Kafka mueren, *saben*, diríamos, morir. Pueblo y muerte, pueblos que aceptan trágicamente un vínculo con el arte que los pone en contacto con el peligro y que también muestra una potencia inhumana: aquella de vivir la muerte. Si, como indicaba Blanchot, la literatura nos habla de la imposibilidad de morir, de algún modo los cuentos de Kafka donde los animales mueren trazan una zona de vecindad con ese saber animal que el hombre ignora: morir dignamente.

“Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”⁴⁹ es un título que nos adelanta el centro de la cuestión: el análisis de la rata cantora parece abrir una particular comprensión de ese “pueblo de los ratones”. El cuento parece afirmar en principio el destino trágico del arte, su necesaria incompreensión e incomprensibilidad, su inutilidad y al mismo tiempo su seducción. El canto de Josefina encarna, en este sentido, los caracteres clásicos del canto, particularmente su potencia de encantamiento. “No hay a quien su canto no arrebatte” [94] – nos dice el narrador. Pero, a diferencia del pueblo de configuración romántica, éste es un pueblo más bien poco afín a los destinos gloriosos y menos aún a las loas metafísicas. El arrebatado nada tiene que ver con la *experiencia estética* moderna, nada con una apreciación del canto. El pueblo de los ratones “no es amante de la música” [94], y su modo de existencia no les permite algo así como una elevación o éxtasis estético. De hecho, se nos aclara, la cuestión estriba en el carácter no extraordinario de ese canto, no es que el canto de Josefina haga patente algo del orden de la belleza, de lo sublime o de cualquier categoría que nos permita describir con justeza el carácter singular de la experiencia estética. Más bien, lo que caracteriza el canto de Josefina es su cercanía al chillido más *común*, aquel que podría considerarse como la “aptitud artística” del pueblo de los ratones, aunque, como señala el narrador, no se trata tanto de arte como de una “expresión vital” [95]. Se juegan aquí quizás las cartas del problema del arte que parece denegar el espacio del sujeto como

⁴⁹ F. Kafka, *Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones*, en *Relatos completos*, Vol. II. En adelante indicamos entre paréntesis las páginas correspondientes a las citas de acuerdo con esta edición.

base de su fundamentación. Lo que el artista hace, al fin y al cabo, no es nada demasiado extraordinario, no es nada que *cualquiera* no podría hacer, pero toca, sí, cierto orden de lo “vital”, y ese umbral que no termina de separar lo común de lo extraordinario, sin embargo, arrebatata. Josefina canta, pero su canto no se distingue del chillido de cualquiera, o más bien, se distingue pero por sus fuerzas exhaustas, es “diferenciable por cierta delicadeza o debilidad” [96], su chillar es más débil que el de, por ejemplo, cualquier trabajador que chilla toda la jornada. He aquí la cuestión, lo arrebatante es que “[a]un en el caso de que se tratase sólo de nuestro cotidiano chillido, entonces empezamos ya por encontrarnos con la rareza de que alguien se coloca en trance de solemnidad para no hacer nada más que lo habitual.” [96] No se trata del arrebatamiento ante lo extraño. El pueblo de los ratones no desconoce la música, de hecho, tienen una tradición musical, pero les es en cierto modo indiferente, así como tienen una historia de héroes y muertos, que olvidan sistemáticamente. La urgencia de la vida cotidiana, el asedio permanente del peligro, la velocidad de una vida cuyas edades oscilan entre la insignificancia –“nuestro pueblo no sabe qué es ser joven, y apenas si tienen un insignificante periodo de niñez”– [103] y la simultaneidad –“nuestro pueblo no es solamente infantil, es también prematuramente viejo”– [104], rasgan los pedestales de la historia, el arte y la filosofía. Un pueblo que parece haber entrado en un estado de huida permanente, sin demasiado tiempo nunca, pero sin dejar de huir. Aunque sólo Josefina parece poner pausa a la huida, aún cuando sea una pausa tumultuosa, temblorosa, vibrante: “para reunir en torno de ella a esta multitud de este nuestro pueblo que está casi siempre en movimiento, que se precipita a uno u otro lado por razones frecuentemente no muy claras, Josefina no necesita, por lo general, hacer otra cosa sino, con la cabecita echada hacia atrás, la boca entreabierta y los ojos entornados hacia lo alto, adoptar esa postura que indica que se propone cantar” [99]. Josefina canta “para oídos sordos” y “no espera verdadera comprensión” [98]. La relación entre el pueblo y Josefina, es “difícil de explicar”, nos dice el narrador. El pueblo cree protegerla “al estilo de un padre” [100], ella por su parte cree ser quien cuida del pueblo, su salvadora. Pero no hay aquí salvación posible, “es fácil hacerse el salvador de este pueblo que siempre se ha

salvado solo”, pero aún así, y en esos momentos de peligro, es cuando se torna necesario prestar oídos a Josefina.

La música aparece íntimamente unida a la problemática del devenir-animal. La meseta dedicada a los devenires en *MP*, terminaba con un último apartado intitulado *Devenir-música*. En él, Deleuze y Guattari se preguntan cuál es el contenido esencial de la música, y responden: “la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, de un devenir-niño, de un devenir-animal.” [MP, 367] El niño que juega, el niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad. O más bien, de atravesar el peligro de una línea de fuga que siempre bordea la posibilidad de ser línea de abolición. Si la música aparece aquí íntimamente unida a un contenido animal, es porque en la música se expresa el devenir no humano del hombre. Una fuerza desterritorializante que entre las artes quizás sea la más potente. Es esa fuerza, esa potencia la que permite explicar “la fascinación colectiva ejercida por la música, e incluso la potencialidad del peligro “fascista” (...): la música, tambores, trompetas, empuja a los pueblos y los ejércitos a una carrera que puede conducirlos al abismo” [MP, 371]. ¿No es esta la parábola kafkiana? Josefina encarna a la vez la potencia creadora de un pueblo, una potencia creadora por sobriedad, por debilidad, pero a la vez arrastra al pueblo a su mayor peligro. La música es quizás, de entre las artes, la que se vincula más peligrosamente con la anulación del sujeto, quizás la que se tome verdaderamente en serio la disolución de lo humano, y lo arrastre hacia una salida no humana. Los peligros están planteados: el arte que ya no tome al sujeto como fundamento se abisma sobre el problema de esta inhumanidad. Puede devenir fascista, y entrar en la línea de su propia destrucción, o puede ser creador, tomando nuevas fuerzas a partir de la afirmación de ese afuera al que se abre. La música es en este sentido siempre ya una política, gracias a su potencia disolutiva. Es, paradójicamente, la actividad *más razonable* del hombre, como nos dice Deleuze comentando a Châtelet, porque al mismo tiempo que construye un territorio –que en última instancia asegura un entorno familiar– lo puebla de singularidades. Nos recuerda que la razón no tiene por función representar sino actualizar una potencia. [PV, 26-27] Escribir a -n, una de las máximas de *Rizoma*, alcanzar la salida a fuerza de sobriedad, alcanzar los pequeños devenires de la música como murmurando. Kafka lo precisa: “En ese chillido hay algo de la pobre, corta infancia, algo de la dicha

perdida y que nunca se volverá a encontrar; pero también hay en él algo de la actual vida activa, algo de su alegría pequeña, incomprendible, y no obstante vigente e imposible de sofocar; y, a decir verdad, todo esto es expresado no de una forma imponente, sino con suavidad, como cuchicheando, en forma confidencial, a veces un poco quejumbrosamente” [105]

Si en relación con los devenires animales de los cuentos encontramos agenciamientos maquínicos, veremos que en las novelas la preeminencia del espacio y la arquitectura implica el surgimiento de series intensivas. Recapitulemos brevemente ambos modelos. En un caso se piensa en términos de lo distante y lo cercano. Se trata del primer modelo, modelo imperial, donde la ley trascendente es siempre cercana y lejana a la vez. Inalcanzable pero a la vez siempre presente. Del otro lo lejano y contiguo. Modelo subterráneo, ligado al concepto de serie y de línea recta, donde los puntos lejanos son sin embargo contiguos. Tenemos entonces de un lado lo infinito-limitado-discontinuo-cercano y distante, del otro lo ilimitado-continuo-finito-lejano y contiguo. En ambos casos, sin embargo, Kafka habla de bloques que pueden referir en uno u otro caso a unidades de contenido o de expresión. A propósito de Dickens, Kafka distingue dos tipos de bloques. Bloques que se *hacen* de las fuerzas, y bloques estereotipados. La crítica de Kafka a Dickens implica el uso de los bloques dickenianos para llevarlos al desierto, hacerlos más sobrios, cambiando su naturaleza y función. Poblándolos de fuerzas. Es necesario pensar a partir de esta referencia aparentemente casual a Dickens, el vínculo con el último texto deleuzeano, en el que un bloque dickeniano, el estereotipo de un personaje, libera sin embargo la vida inmanente, ese *una vida* que el bloque expresa. En la obra de Kafka los autores encuentran una particular metamorfosis de estos bloques. En primer lugar, bloques característicos del primer modelo, *bloques-arcos*, segmentarios, desconectados, pero contruidos en torno de la torre trascendente. Es lo que caracteriza la construcción de *La muralla china*. En segundo lugar, los bloques son segmentos pero que se van alineando sobre una recta. Esta es la composición que caracteriza a *América*, la recta es ilimitada pero los intervalos son aún variables. Es en *El proceso* donde los bloques alineados sobre la recta adquieren contigüidad, a pesar de que se encuentren lejanos entre sí. Recién aquí podemos hablar de *bloques-series*, los bloques pierden sus propios límites y se desplazan sobre la serie que los reúne. Por último en *El castillo* se advierte la transformación intensiva

del esquema espacial de *El proceso*. El mapa es ahora un mapa intensivo, las fronteras móviles se convierten en umbrales. Los bloques son aquí propiamente *bloques de intensidades* [K, 140-141]. Es aquí donde los bloques se convierten en un nuevo instrumento respecto de los procedimientos de contenido y expresión. Se trata de una operación sobre el mapa de la memoria. Los bloques devienen *bloques de infancia*, y esto implica una transformación y al mismo tiempo una desterritorialización del recuerdo. Recuerdo de infancia: siempre edípico, siempre inscrito sobre la lógica fotográfica del bloque-arco, donde las conexiones y contigüidades se cortan a favor de la ley trascendente que ordena:

el bloque de infancia funciona de otro modo: es la única verdadera vida del niño; es desterritorializante; se desplaza en el tiempo, con el tiempo, para reactivar el deseo y hacer proliferar sus conexiones; es intensivo e, incluso en las intensidades más bajas, hace surgir de ellas una intensidad más alta. [K, 141]

El bloque de infancia en tanto que método muestra cierto manierismo en la obra de Kafka, manierismo que no es el de la imitación del niño, hacerse el niño, sino un manierismo sobrio que señala la contigüidad entre dos segmentos lejanos, señala un bloque de devenir entre heterogéneos, utilizando la terminología desplegada en *MP*. El bloque de infancia, el devenir-niño, es así más potente o más desterritorializante que el devenir mujer de las cartas y el devenir animal de los cuentos.

Es interesante notar aquí la nota final sobre Proust que cierra el capítulo 8 de *Kafka...*, que explica las modificaciones que el propio Deleuze tendrá sobre su interpretación temprana del autor de la *Recherche*. También en Proust encontraremos un manierismo doble, el manierismo mundano de la distancia, y el manierismo infantil de contigüidad. Esto permite anunciar el giro que a partir de la escritura con Guattari caracterizará la lectura deleuzeana sobre el arte: su carácter de máquina, de máquina productora de verdad. De aquí el vínculo con Welles y Kafka: el carácter falsario del arte es, justamente, el carácter productivo de la ficción de la verdad. Reencontramos

nuevamente la centralidad de Nietzsche, como sucede en los escritos de cine, pero también el lugar de Platón, quizás el primero en descubrir la potencia creadora de la mentira.

Ahora bien, las novelas no funcionan sólo mediante la disposición de bloques, si no es al mismo tiempo que toman por objeto más propio un agenciamiento. El agenciamiento objeto de las novelas tiene dos caras. Por un lado es un agenciamiento colectivo de enunciación y por otro es agenciamiento maquínico de deseo. Estos aspectos ya aparecían en los cuentos y en las cartas, a propósito de los animales (y su vínculo con el pueblo) y las mujeres (en tanto que salida del mundo familiar). La combinación kafkiana tiene la virtud de mostrar claramente el carácter maquínico del agenciamiento. Las máquinas técnicas son siempre más que la mera técnica, porque el mecánico es parte de la máquina. Los hombres forman parte de la máquina pero no en tanto que operarios, sino en tanto que parte de la máquina social, primer aspecto a considerar donde se inserta a su vez la máquina técnica. Por eso las máquinas sociales, la máquina de justicia, por ejemplo, no son *metafóricamente* máquinas. Son máquinas en tanto que sus partes se conectan y se desmontan, hacen máquina aquí y allá. Justamente la máquina es lo que presupone en carácter conectivo de lo social. Ahora bien, esto es ya la tesis de *El anti-Edipo*. Lo que aquí se agrega es la noción de colectivo de enunciación: “el agenciamiento maquínico de deseo es también agenciamiento colectivo de enunciación” [K, 146]. Es que los enunciados son también parte de la máquina, así como los sujetos y cómo las herramientas técnicas. Los enunciados también desmontan y conectan. Pero los enunciados son siempre jurídicos porque siguen las reglas de empleo de la máquina. El desmontaje no sucede necesariamente como revuelta, sino más a menudo siguiendo las reglas. Es lo que caracteriza a los personajes de las novelas, seguimiento de las reglas, menos por sumisión que por las necesidades requeridas por la enunciación. [cfr. K, 152]

Hay que señalar que podría parecer problemático el hecho de que un enunciado *colectivo* sea enunciado por la singularidad del artista. Pero una objeción tal depende necesariamente de la comprensión de la singularidad como subjetividad, y por lo tanto como subjetividad individual. Sin embargo el enunciado no se sostiene nunca en un sujeto de la enunciación. De eso se trataba la cuestión de la literatura *menor* en tanto que

productora de enunciados nuevos. Lo nuevo nunca implica una originalidad subjetiva sino más bien el ascenso de un decir colectivo, de enunciados que ponen en fuga a la lengua *mayor*. Como ya hemos indicado, encontramos a menudo en la obra de Deleuze que la creación artística es entendida como correlato de un pueblo que falta. La falta aquí, evidentemente, no debe leerse en términos de un pueblo del que carecemos, que es necesario para dar cuerpo a esos enunciados. El artista –el personaje afectivo, etc. – actual, forma con el pueblo virtual el agenciamiento colectivo. Pueblo virtual, que falta en tanto que no se trata de un pueblo actualizado e individualizado, es decir, pueblo virtual que se opone al pueblo sujeto que actúa como sujeto de la historia, del lenguaje, etc., y que se actualiza en la emergencia de esos enunciados en la creación literaria.

Aquí encontramos una nueva forma de comprender el engarce entre el devenir-mujer, devenir-animal y el devenir-niño que termina en el devenir-imperceptible. En Kafka el devenir-animal permite evadir la trampa subjetiva de las cartas. El animal enfrenta el problema del sujeto, y en este sentido es un índice del agenciamiento colectivo de enunciación. Pero aquello que lo ubica en un lugar aún transitorio es la íntima relación que los animales establecen con la idea de comunidad y de pueblo en Kafka. Tal es así que se habla de pueblo de las ratas o de los perros. Para salir de esta nueva trampa, aquella que nos presenta al animal como manada pero pasible de convertirse en sujeto, Kafka encuentra una solución distinta en las novelas. El personaje no es ya un sujeto sino “una función general que prolifera sobre sí misma” [K, 151]. Devenir imperceptible adquiere aquí un sentido particular. Se trata de devenir imperceptible respecto de la lógica enunciativa de la subjetividad. Si la enunciación deviene colectiva es porque a la vez no hay ya subjetividad fijada, la función K es ella misma el “funcionamiento de un agenciamiento polívoco en el que el individuo solitario es una parte, la colectividad que se le acerca otra parte” [K, 152].

Las hipótesis formuladas en *K* son retomadas y ampliadas en *MP*. En “20 de Noviembre de 1923. Postulados de la lingüística” reencontramos las líneas argumentales esbozadas en el último capítulo de *K* titulado “¿Qué es un agenciamiento?”, y el modo en que los autores amplían y resitúan estas líneas nos resulta particularmente importante ya que nos permiten pensar el paso de un análisis de corte lingüístico respecto de las artes

hacia uno semiótico, viraje que permite a su vez resituar a la literatura en el campo de las artes entendidas como creadoras de afectos y no como un asunto tramitable bajo la lógica del lenguaje.

Los postulados en torno de los cuales se ordena el capítulo son cuatro: 1- El lenguaje sería informativo y comunicativo; 2- Habría una máquina abstracta de la lengua, que no recurriría a ningún factor “extrínseco”; 3- Habría constantes o universales de la lengua, que permitirían definirla como un sistema homogéneo; 4- Sólo se podría estudiar científicamente la lengua bajo las condiciones de una lengua mayor o estándar. Vemos como cada uno de los puntos ha sido ya anunciado o desarrollado en el *Kafka*, aunque el tratamiento es levemente distinto.

Respecto del primer punto la hipótesis central consiste en mostrar que el lenguaje no es en primer lugar comunicación de información, sino ante todo consigna, mandato. El enunciado, en tanto que unidad del lenguaje, es una intervención antes que una representación. De allí la diferencia entre ver y hablar. Esta disyunción foucaultiana es retomada aquí para mostrar que el lenguaje nunca tiene un origen metafórico, nunca es una *traducción*, buena, mala, incorrecta, de lo visto, sino siempre repetición de lo oído, circulación del rumor de lo que *se dice*. Heidegger distingue entre el *Dichtung* y la *Rede* a fin de salvar al lenguaje del mundo caído en el *se*. Deleuze y Guattari parten aquí de ese *se* originario, ese discurso indirecto del enunciado en circulación que es actualizado, retomado, relanzado, detenido, pero que siempre remite a otros enunciados, a otros dichos, y nunca a un vínculo originario con el mundo, tampoco con un decir poetizante y por lo tanto creador de mundo. En *K* la introducción del concepto de agenciamiento busca vincular los nudos del deseo con los de los enunciados. Todo agenciamiento es por un lado agenciamiento maquínico de deseo y por otro agenciamiento colectivo de enunciación. Esto quiere decir que el enunciado colectivo es una parte del agenciamiento y no tiene una función abstracta e independiente, independizable, aislable, donde el sentido remitiría a una estructura de sentido que emanaría del lenguaje en sí mismo. Pero a su vez, y esto nos permite retomar la cuestión de la individualidad del artista, si no hay objeto del enunciado, si el enunciado no remite a un estado de cosas como su representación, entonces tampoco

hay sujeto de la enunciación en tanto que sujeto individual. En realidad una y otra son consecuencias del lenguaje como emisor de consignas, consignas que generan determinados efectos en los cuerpos, efectos de subjetivación por ejemplo, como consecuencia de determinados actos sobre los que el lenguaje ejerce una función de redundancia: “No hay significancia independiente de las significaciones dominantes, no hay subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. Ambas dependen de la naturaleza y de la transmisión de consignas en un campo social determinado” [MP, 101]. Tema que ya había tenido un tratamiento particular en *LS*. Si el lenguaje es ante todo consigna y por lo tanto se vincula con una acción, es necesario pensar esa deriva del lenguaje sobre los cuerpos. El vínculo no es de representación, el lenguaje no dice lo que hay, sino que genera efectos concretos sobre los cuerpos, efectos que son ellos mismos *incorporales*. En *LS* Deleuze señala esta particularidad de la metafísica estoica, donde existen dos tipos de cosas: los cuerpos y los incorporales. Los incorporales son efectos sobre los cuerpos que no son ellos mismos cuerpos. Sin embargo, en *MP* esta disyunción se presenta en otros términos. Términos que aparecen en *K* pero que consideramos provienen de una lectura de Foucault. Se trata de la distinción entre formas de expresión y formas de contenidos, ambas derivadas de un agenciamiento colectivo que las produce y del que son partes:

El carácter social de la enunciación sólo está intrínsecamente fundado si se llega a demostrar cómo la enunciación remite de por sí a *agenciamientos colectivos*. Vemos pues claramente que sólo hay individuación del enunciado y subjetivación de la enunciación, en la medida en que el agenciamiento colectivo impersonal lo exige y lo determina. [MP, 101]

¿Qué ha cambiado? La disyunción entre cuerpos e incorporales, entre estados de cosas y expresiones, tiene como base un agenciamiento colectivo específico que divide y determina a un lado formas de contenido y a otro formas de expresión. El lenguaje es una función, cuyas variables son los efectos incorporales. Ambos remiten al agenciamiento colectivo que los produce en tanto que discurso indirecto.

Respecto del segundo punto, es necesario recordar la distinción que en el último capítulo de *K* encontramos a propósito de las máquinas abstractas. Habría una máquina abstracta despótica, aquella que correspondía al modelo de la ley trascendente, que actuaba a distancia, metafórica o alegóricamente [K, 154], que se oponía a los agenciamientos maquínicos concretos. Pero también hay un sentido no figurativo de lo “abstracto”. Según este sentido la máquina pasa del lado del campo de inmanencia y determina los agenciamientos maquínicos no ya de acuerdo con una ley trascendente sino en función de su capacidad de colmar el campo de inmanencia [K, 155]. La máquina abstracta que se denuncia en el segundo postulado es la máquina chomskiana, máquina que adolece de una no suficiente abstracción. Es una máquina que no logra conectar una lengua con los agenciamientos colectivos de enunciación. Borra lo social y pretende así alcanzar una falsa abstracción. Abstracción figurativa del contenido que olvida el paralelismo entre la forma de contenido y la forma de expresión.

Pues una verdadera máquina abstracta se relaciona con el conjunto del agenciamiento: se define como el diagrama de ese agenciamiento. No es lingüística, sino diagramática y sobrelineal. Ni el contenido es un significado, ni la expresión un significante, sino que las dos son las variables del agenciamiento. [MP, 115]

Es Kafka aquí el ejemplo privilegiado y no es casual. El análisis del personaje de K como función que pasa de las máquinas a los enunciados, de un régimen a otro. La función K permite pensar la línea de mayor desterritorialización, aquella que lleva siempre más allá las desterritorializaciones relativas del animal, la mujer y el niño.

El tercer postulado apunta a la preeminencia de la variabilidad por sobre las constantes. Las constantes no se explican por su duración sino por su función. El ejemplo aquí es musical, como también sucedía en el capítulo 3 de *K*, “¿Qué es una literatura menor?” Allí a propósito de la afirmación de un uso intensivo de la lengua (contra un uso extensivo o representativo de la lengua), se recurre al ejemplo musical para explicar el

procedimiento de minorización.⁵⁰ El lenguaje deja de ser representativo y tiende hacia sus extremos o límites. El sonido de la lengua se desterritorializa, el sentido se pierde pero no va hacia un nuevo sentido. Se pierde sin compensación, deviene canto o música. El grito o el aullido. Deleuze y Guattari remiten esta característica kafkiana al ámbito de la situación vienesa del 900. Curiosamente para pensar la música el ejemplo es Berg, y no Schönberg o Webern. El grito de Marie o de Lulú. Si bien se lo pone como ejemplo de los “dodecafonistas”, vemos en el escrito del 80 el por qué de la reticencia a Schönberg, especialmente.

Deleuze y Guattari indican que la función de constante o de dominancia en la lengua puede equipararse a la función de la tonalidad en el sistema de la música occidental. Allí el modo mayor es el que determina el carácter estable de las tensiones en función de los vínculos que establece cada unidad con el centro tonal. Sin embargo, existe también un modo menor, que afloja esas relaciones estables, las hace tambalear, no necesariamente para negarlas. Sabemos desde Nietzsche que negar un centro es en general el primer paso para establecer otro. El sistema menor es un caso paradigmático para Deleuze y Guattari porque manteniéndose en la égida del modo mayor, sin embargo lo pone en fuga, lo desestabiliza, logra descentrar la estructura tonal. Es interesante aquí la hipótesis que arriesgan los autores a propósito del desarrollo de la música occidental en el siglo XX:

lo fundamental no es el pseudocorte entre sistema tonal y la música atonal; al contrario, rompiendo con el sistema tonal, la música atonal no hace más que llevar el temperamento hasta sus últimas consecuencias (sin embargo, ningún vienés quedó en eso) Lo esencial es casi el movimiento inverso: la gran agitación que afecta al sistema tonal, en un largo periodo de los siglos XIX y XX, y que disuelve el temperamento, amplía el cromatismo, aunque conservando un tonal relativo, reinventa nuevas modalidades, arrastra los

⁵⁰ No debemos dejar de leer el proceso de *minorización* en relación con la lectura kantiana de la *Aufklärung*. La *minorización* es también la contracara de la ilustración como función de aprendizaje. Si para Kant era necesario salir del estado de minoridad para hacerse cargo de la propia ilustración, y como consecuencia, para hacerse cargo de los propios enunciados, el proceso de minorización busca romper con el anclaje subjetivo, y mayor –en el doble sentido de mayor de edad, adulto, y de mayoritario– de todo enunciado.

modos mayor y menor a una nueva alianza, y gana cada vez dominios de variación continua para tal o tal variables. [MP, 121]

La hipótesis nos recuerda la elección bouleziana respecto de los orígenes de la nueva música: Debussy antes que Schönberg. Sin embargo, la hipótesis de Deleuze y Guattari anhela rescatar a Berg, y es a propósito de al menos dos cuestiones: la centralidad de la voz y el lugar de lo bajo. La voz es para los autores el ámbito por excelencia que permite pensar la desterritorialización del lenguaje, por un lado, de la subjetividad por otro. Deleuze a menudo refiere el grito de Lulú, de Marie, en Berg, y es que en el grito la voz humana parece tocarse con la “voz” del animal. El grito como sonido vocal prearticulado, como límite de lo humano en tanto lo humano es la desterritorialización del grito en la vocalización. El tartamudeo como preámbulo de un uso no articulado del lenguaje. Es lo que permite pensar una lengua puesta en variación continua, una lengua llevada al límite de lo que no es, de la música, una lengua de la que no importa ya el significado sino más bien la modulación, los acentos, una lengua que debería escribirse musicalmente⁵¹. La cuestión de lo bajo nos permite conjugar otra caracterización presente en *Kafka...*, aquella de la Pop-escritura. Pop refiere aquí a la reutilización de los elementos bajos, elementos de no-cultura, de tercer mundo en la lengua, de subdesarrollo, refiere a las partículas que pueden poner en fuga una lengua mayor, la *bêtise*⁵² de la lengua, palabra-*bête*.

Por último el cuarto postulado apunta a señalar la diferencia entre “menor” y “minoría”, es decir, “mayor” y “menor” no designan dos lenguas o dialectos diferentes, donde uno sería dominante y otro sería secundario, o reprimido. Sino que se trata de dos usos de la lengua: uno ligado al uso representativo, estándar, de la lengua, y otro referido a la puesta en fuga, al avance sobre las líneas de desterritorialización que pueblan ya a la lengua llamada mayor. La diferencia de uso se mide en términos de variación y desterritorialización: de un lado la lengua se reterritorializa, busca constantes, del otro brota

⁵¹ Ver en este sentido la referencia al québécoise, [MP 128].

⁵² La voz francesa *bêtise*, remite a lo que en español podríamos llamar *animalada* o *bestialidad*, algo contrario a la razón, estúpido, torpe. El término tiene un uso más cercano al de tontería en español, mucho más usual y extendido que “bestialidad” o “animalada”.

una variación continua, se encuentra en mayor grado de desterritorialización: “el modo mayor y el modo menor son dos tratamientos de la lengua: uno consiste en extraer constantes, el otro en ponerlas en variación continua” [MP, 135:108].

La relación entre música y literatura en *K* es tratada en relación con el movimiento de desterritorialización operado por una literatura menor, donde el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus límites. El uso representativo del lenguaje se sostiene sobre la distinción entre un sujeto de la enunciación, guardián del *sentido*, y un tema enunciado que remitiría a la cosa designada. El uso intensivo del lenguaje operado por las lenguas y las literaturas menores mantiene una suerte de esqueleto de la lengua pero vaciando su carácter encarnado en un sujeto por un lado y por otro en un objeto. El sonido de la lengua se presenta como un elemento que se escapa del sentido a favor de una desterritorialización sin compensación. No va hacia oro sentido, no se trata de una inversión o una metamorfosis completa, sino que el lenguaje se expone sobre su límite, deviene canto o música. En esto consiste la idea de *llevar la lengua al desierto*. Se trata de liberar las intensidades de la palabra, de trazar la sintaxis del grito.

TERCERA PARTE: Devenir-música: en el umbral

Entre 1945 y 1950 nacen los dos nuevos modos de producción musical que revolucionarán la *ontología* de la música. Estos modos de producción implican dos movimientos de ampliación del universo sonoro *musical*: por un lado, la composición de obras con elementos sonoros que hasta entonces se consideraban meros ruidos; por otro, tomando como punto de partida sus características acústicas, la sintetización de sonidos generados exclusivamente por medios electrónicos, es decir, *creados* a partir de la manipulación de sus componentes analíticas. Doble movimiento que en principio parecía implicar dos vías casi opuestas: la *inclusión* de la materia bruta y la *generación* del material deseado. En un caso se trataba de grabar, de tomar directamente el sonido de su fuente en el mundo, y en el otro, se trataba de cifrar las componentes del sonido deseado en la máquina para que ésta pudiera generarlo electrónicamente.¹ *Tomar y cifrar* en lugar de escribir. *Tomar y cifrar* en lugar de componer *a priori*, entendiendo por este *a priori* unas condiciones de posibilidad del sonido tomadas abstractamente, desarrollando la forma y estructura de su relación con anterioridad a la escucha empírica.²

El afuera de la música se incorpora así al discurso musical. Estos dos modos de incorporación implican modos de componer distintos. O bien se toma el afuera y se lo dispone con cierta visibilidad para que nazca de allí el sentido, o bien se hace surgir como efecto de la composición ese mundo sonoro antes ajeno. De un lado, una lógica de yuxtaposición: el sentido aquí surge de las relaciones que establecen entre sí los objetos de los que disponemos. Del otro, el sentido es lo que está antes, y los objetos sonoros surgen de él, como si fuera posible inmunizarse del afuera haciendo que sólo surja como efecto sintetizado de la composición.

¹ Cfr. P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, ed. cit., p. 20.

² La formulación retoma algunas cuestiones que he trabajado junto con Mariana Santángelo en el artículo “El ruido y la invasión”, y a las que volveré en la conclusión de este trabajo.

Acentuemos algunas cuestiones: *cifrar* implica ante todo la determinación de la relaciones independientemente de los elementos concretos, cuyos ocupantes serán el índice de las relaciones formales condición de posibilidad de su aparición. *Tomar* implica, por el contrario, descubrir las relaciones inéditas que se establecen al montar un ruido junto a otro, un ruido sobre otro, las relaciones que se establecen al acelerar o desacelerar un ruido ya dado. Aquí la forma viene dada por la materia, materia formante que determinará una forma que se construye *a posteriori*. *Cifrar* es también recodificar, cambiar y transformar el lenguaje en función de la máquina con la que debe entenderse. Schaeffer parece reclamar una petición de principio. La música que él llama *a priori* toma como caracteres esenciales del sonido aquellos que resultan de un lenguaje que determina de antemano el tipo de sonidos que serán sus elementos o unidades. Es decir, el lenguaje excluye de antemano un universo sonoro, y luego toma los elementos restantes como casos *ejemplares* del universo sonoro del que se extraerán las unidades a componer. Con la música concreta, por el contrario,

en lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar la realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia.³

Ahora bien, esta música *concreta*, término que utiliza en primer lugar Schaeffer, no debe oponerse a la *abstracción* sin más, como si la música realizara un recorrido inverso al de la pintura, y pasara de ser “abstracta” a ser “mimética”. Nuevamente es necesario recordar la otra línea igualmente opuesta a la noción tradicional de *lenguaje* musical y sus consecuencias. El doble movimiento de la música concreta y electrónica ¿no sugiere quizás cierta irreductibilidad de ambos movimientos? ¿No advierte, tal vez, que siempre

³ *Ibíd.* p. 23

hay una toma, una irrupción del afuera junto con lo que se sintetiza, y que todo cifrado se articula sobre una ocupación?⁴

Intentando responder de antemano a toda crítica que se le pudiera hacer al serialismo desde el punto de vista de su aparente descuido del *fenómeno sonoro*, Boulez hace una contundente defensa del principio serial en función de su potencia para llevar ruidos y sonidos al umbral de su indiscernibilidad⁵:

[L]a jerarquía, sobre la que ha descansado Occidente hasta aquí, prácticamente ha excluido el ruido de sus conceptos formales; la utilización que de él se hace depende a menudo de un deseo de ilustración “para-musical”, descriptivo. No vemos allí una coincidencia o una mera cuestión de gusto: la música occidental ha rechazado durante mucho tiempo el ruido porque su jerarquía reposaba sobre el principio de identidad de las relaciones sonoras *transportables* a todos los grados de una escala dada; el ruido, en tanto que es un fenómeno no reducible directamente a otro ruido, es rechazado como contradictorio en el sistema, Ahora que tenemos un organismo

⁴ Esta máquina conceptual, *tomar-cifrar*, parecería implicar el íntimo vínculo entre, por un lado, una la lógica de la ocupación (tomar, habitar) y por otro una la lógica de la codificación (cifrar, hacer aparecer un lugar como un efecto de la planificación urbana; el baldío, por ejemplo, se resintetiza como lote o terreno). En la música electrónica, el lenguaje musical es condición de posibilidad para la aparición del *afuera*, mientras que el peligro de la música concreta es que cualquiera puede armar la serie a través de una sumatoria de elementos en los que el sentido es sólo su efecto azaroso, sin estar predeterminado por un código *a priori*. ¿Cómo funciona ese impensado que el código engulle para el ámbito territorial y particularmente en la ciudad? ¿Cómo se hace aparecer ese afuera que no se corresponde con el extramuros, sino que es lo que está afuera de su cuenta?

⁵ Para comprender esta relación entre el serialismo y la incorporación del ruido, es necesario referir la importancia que adquiere el timbre en la composición de la serie. El ingreso del timbre como parámetro complejo (y no sólo como un color de orquestación) es consecuencia del uso que a principios del siglo XX compositores como Varèse hacen de la percusión. *Ionization* (1929-1931) es en este sentido un ejemplo paradigmático, que implicó la necesidad de pensar la organización sonora más allá de la centralidad de la altura como eje ordenador. El uso de instrumentos de percusión no escalares exige un modo de ordenamiento que debe asentarse sobre las características materiales y perceptivas del sonido en lugar de las relaciones intervalares y rítmicas tradicionales. [Cfr. C. Saitta, *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, ed. cit., pp. 6-7] La música contemporánea recorre así un camino donde la mayor complejidad se deriva de una estructuración sintética de los viejos parámetros. El ritmo y la altura se derivan a menudo del análisis del sonido y de sus características espectrales, su composición microfónica, etc, permitiendo que la relación entre timbre, altura, ritmo, se refieran unas a otras como si emprendieran un gran devenir conjunto, masas sonoras que arrastran toda vieja idea de lenguaje. Veremos que este análisis del *material* tendrá un gran interés para Deleuze, sobre todo en sus clases, a propósito de la oposición entre una línea *crystal* y una línea *metálica* de composición sonora. [Cfr. *infra*, cap. 8]

como la serie, cuya jerarquía no está ya fundada en el principio de identidad por transposición, sino por el contrario, en deducciones localizables y variables, el ruido se integra con mayor lógica en una construcción formal [...] Parece que las impresiones de ruido y de sonido provienen, sobre todo, del poder de análisis más o menos selectivo que la oreja puede desvelar.⁶

Ruido y sonido son llevados al umbral de un devenir conjunto: el sonido generado a partir de los principios compositivos seriales implica la potencia de devenir indiscernible respecto del puro ruido. Un ruido, integrado en la composición, puede conjugarse como un sonido articulado y ser percibido como tal.

Al situar el problema de la música como un dispositivo específico que se acopla, sigue y problematiza la cuestión del animal y la vida, como he propuesto en los capítulos anteriores, buscaba señalar que la tematización del fenómeno musical –que como ya se ha señalado aparece tardíamente como tema autónomo en la obra de Deleuze–, surge en el umbral. Entre el territorio y la desterritorialización, entre el hombre y el animal, entre la literatura y el silencio, entre el niño, la mujer y la máquina. La música se engendra en el pensamiento deleuzeano en tanto que se acopla en primer lugar a una línea de desterritorialización que ya ha sido lanzada y que muta musicalmente. La noción de umbral [*seuil*] tiene una función propia en *MP*: se utiliza fundamentalmente para pensar los umbrales intensivos que conllevan un cambio cualitativo.

El desprendimiento de una línea de expresión pura sobre el estrato orgánico puede hacer al organismo capaz a la vez de alcanzar un umbral de desterritorialización mucho más alto, de disponer de un mecanismo de reproducción de todos los detalles de su estructura compleja en el espacio, y de poner todas sus recovecos interiores “topológicamente en contacto” con el exterior, o más aun con el límite polarizado.
[MP 78]

⁶ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, ed. cit., pp. 43-44.

La música aparece ante todo como un desprendimiento expresivo que sucede en el umbral. Música es la apertura del ritornelo territorial, la salida, lo exterior. En la meseta “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...” se nos dice que la música y la pintura tienen umbrales diferentes de desterritorialización, y que en cierto modo la música *va más rápido* que la pintura, y que eso genera temor. [MP, 372] Esa fuerza podría ser efecto de las condiciones materiales de producción y recepción musical. Podríamos pensar en sus orígenes rituales, en el vínculo con la danza y con el encuentro comunitario. Pero Deleuze y Guattari nos indican que es mejor la hipótesis inversa: la potencia desterritorializante de la música es la que genera esos efectos colectivos, esa pregnancia en los cuerpos. En los capítulos que continúan se seguirá la línea errante del umbral. Entre la ventana al cosmos y la deriva totalitaria, entre la palabra y el silencio, el gesto, la risa.

Capítulo 5: Música, utopía, cosmos

Este capítulo presenta tres variaciones sobre el problema musical en la filosofía de Deleuze. Se trata de tres variables que tienen como objeto bordar sobre los lienzos clásicos de la filosofía de la música temas propiamente deleuzeanos. En primer lugar el vínculo entre la música y las teorías del cosmos. Se trata de un vínculo originario, que no solo remite la lógica musical a la lógica cósmica, sino que a la vez reúne problemas musicales y problemas ligados a la metafísica del tiempo. Por otro lado, y en estrecha relación con el punto anterior, se abordará la relación entre música y utopía. La música, en tanto que representante ineludible de las llamadas artes temporales, ha rehuido de su relación con el espacio. El espacio de la escena musical ha sido tardíamente pensado desde un punto de vista problemático, y podríamos afirmar que es justamente la utopía total wagneriana la que ha incorporado la escena, pero para devorarla bajo una obra total que no pocas a veces ha sido señalada como un particular antecedente del pensamiento totalizante y totalitario de la comunidad.⁷ Es entonces esta relación compleja respecto del anclaje espacial la que la ha convertido en el campo fértil para el crecimiento de toda clase de derivas utópicas y heterotópicas.

5.1 Resonancias cósmicas del ritornelo

En un controvertido artículo conocido como “Who cares if you listen?” pero que el músico había titulado “El compositor como especialista”, Milton Babbitt afirmaba la necesidad de pensar la actividad del compositor como análoga a la del investigador científico, más precisamente, del investigador científico en “ciencias duras”. Este manifiesto defendía la incompreensión por parte del público mayoritario de la música “seria” o de “avanzada” a partir de la idea de la especialización disciplinar: así como la ciencia

⁷ Ver en este sentido las referencias a Wagner en Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. Cfr. J.-L. Nancy, “El mito interrumpido” en *La comunidad desobrada*, ed. cit.; P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, ed. cit., y J.-L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe, *El mito nazi*, ed. cit.

actual es incomprensible para el público no iniciado, lo mismo sucede con la música contemporánea académica. Uno podría encontrar aquí un abandono del carácter artístico del quehacer del músico, aquel determinado por la idea misma de *compositor*, a favor de las prácticas propias del especialista académico. La noción de composición, antes musical que pictórica, implicaba originariamente un vínculo muy especial con la *creación* en su sentido más fuerte, y a la vez, y quizás como consecuencia de esto, con su vínculo cósmico. La actividad del especialista, enmarcada en la institución universitaria, abriría la vida de la música como una ciencia académica y a sus agentes como especialistas y docentes universitarios, es decir, investigadores en el sentido moderno del término, aquel tan bien definido por Heidegger en *La época de la imagen del mundo*. Quizás sea este el último avatar del artista, abandonar el romanticismo y abrazar el cientificismo.

Sin embargo, ¿no hay una vieja camaradería entre la música y la ciencia? Ciertamente, la música ha sido, entre las artes, la hija predilecta de la tradición científica antigua. Pero también sabemos que esta concepción de la ciencia nada tiene que ver con las pretensiones de la ciencia moderna en el sentido que Babbit le asigna. La determinación de un campo, la especialización, es algo completamente ajeno a la ciencia antigua. “Parece, digo yo, que así como los ojos están hechos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo están para el movimiento armónico y que estas son ciencias hermanas entre sí.” Así describe, por ejemplo, la analogía sensible entre música y astronomía Platón. La hermandad de estas ciencias radica ante todo en una *común proporción*, que permitiría pensar *en simpatía* los movimientos de los astros y los movimientos de la materia terrestre en vibración. Las más antiguas teorías de la música asocian su ley con el cosmos. En este sentido la proporción matemática se repetía en las distancias de los astros y en los cortes de pulsación de una cuerda, y esos segmentos componían el coro del mundo y el cosmos.

La famosa teoría sobre la “música de las esferas” se atribuye al pitagórico Filolao de Crotona, y es a menudo convocada y criticada por Platón y Aristóteles. En el libro VII de *República* Platón parece reconocerla y a la vez ponerla a distancia. La astronomía es útil siempre y cuando mantenga en su objetivo el conocimiento de lo verdadero y no se pierda en el análisis de los bellos bordados del cielo, que no son sino *imágenes* y por lo tanto

“sería ridículo examinarlos con un esfuerzo serio para captar en ellos la verdad de lo igual, de lo doble y de cualquier otra relación”⁸. Lo mismo sucede con su ciencia hermana, cuando los músicos se pierden inútilmente en la escucha de intervalos cada vez más pequeños, parando la oreja “como si quisieran escuchar los murmullos de los vecinos”.⁹ Sin embargo, si la astronomía y la música moderna tienen todavía algo en común es quizás el haber sido indiferentes a la recomendación platónica, y haberse dedicado por igual al tratamiento de la idealidad matemática de las proporciones como modo de acceso a los murmullos escondidos de lo sensible y de los astros. La música moderna se ha dedicado así al estudio de las más pequeñas relaciones entre los intervalos, de los más recónditos misterios de la microfonía. A su vez, los radiotelescopios modernos parecen captar un poco más que los murmullos de los vecinos, y reciben las ondas electromagnéticas de los cuerpos celestes que se mueven, explotan, mueren y contaminan el espacio con su ruido estelar.

La descripción del alma cósmica, con su generación *armónica* entre lo idéntico, lo diferente y el ser, parece en *Timeo* hacerse eco de la vieja teoría pitagórica. Sin embargo los comentaristas nos ponen rápidamente en guardia respecto de la posibilidad de leer allí una reformulación de la música de las esferas recordando el recelo que encontramos en *República*.¹⁰ No obstante, la crítica que apunta al desvío sensible, no ataca el centro de lo que la teoría de las esferas parece afirmar: el reflejo de la proporción cósmica en las proporciones mundanas, y es así como sobrevive en los tratados de la antigüedad tardía y la edad media. De hecho el *Timeo* continúa influenciando y vibrando, como si de un cuerpo celeste se tratara, en las teorías cosmo-musicales incluso del siglo XVII. Kepler sigue todavía los modelos platónicos, aún cuando exista en su *Harmonice mundi* de 1619 un giro fundamental para la vieja teoría de la música de las esferas: el sonido de los seres celestes no es invariable, sino que se modifica gracias a su movimiento elíptico. Cada planeta modifica la nota que canta en función de la velocidad determinada por su mayor o menor

⁸ *República*, VII, 529e-530a.

⁹ *Rep.* VII, 531a.

¹⁰ Cfr. en este sentido la extensa nota que a esta cuestión dedica Conrado Eggers Lan en su traducción del texto platónico en: Platón, *Timeo*, ed. cit., pp. 116-117, nota 58.

cercanía al sol en su trayectoria elíptica. Esta música celeste implica una armonía compleja, donde los movimientos de los cuerpos necesariamente modulan el sonido.

Podríamos arriesgar que Deleuze y Guattari discuten en su teoría musical con la resonancia del alma cósmica del *Timeo*, ya que la ley de la armonía permite unir lo desemejante. El ritmo de hecho traduce, para los autores de *MP*, la juntura de lo diferente. La noción de ritmo permite descubrir la génesis de la diferencia, y también su ley de composición. De ahí que Deleuze y Guattari señalen que las cosmogonías más antiguas tratan de medios y de ritmos. [MP, 384]

Un fragmento atribuido a Filolao indica que

los seres semejantes y de la misma clase no necesitan de armonía, pero preciso es que la armonía haya juntado los desemejantes, de clase diferente y de orden desigual, si es que deben mantenerse en un universo ordenado.¹¹

La música es el arte que permite conjugar lo heterogéneo, lo más elemental y lo cósmico, los insectos y las montañas [MP 380]. De ahí su extremo poder, una suerte de potencia molecular. “No hay como la música para un arte del cosmos” [MP, 121] porque verdaderamente “el cosmos está hecho de ritornelos” [MP, 380] El concepto de *ritornelo* no es ajeno a esta concepción. En la meseta 11 de *MP*, “1837: Del ritornelo”, ese increíble tratado de ontología musical, encontramos afirmaciones ineludibles en este sentido. La edad moderna en música es justamente la edad de lo cósmico. Si el clasismo operaba técnicamente la relación entre materia y forma, y el romanticismo trabajaba el desarrollo de la forma y la variación continua, se trata para la música moderna del problema de cómo tratar las fuerzas como material: “El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que solo pueden ser las fuerzas del Cosmos” [MP, 422] Se trata del fin de los temas y del advenimiento de las intensidades, fuerzas inauditas que se hacen audibles a través de la música.

¹¹ Filolao de Crotona, frg. 429 de acuerdo con la selección de G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, en *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., p. 462.

Messiaen cumple un rol esencial en la estructura argumental de este texto. Para Messiaen el ritmo nada tiene que ver con un tiempo ya estructurado, ya medido, sino más bien con el nacimiento mismo del tiempo:

Imaginen que hubiera una sola pulsación en todo el universo. Una pulsación; antes y después la eternidad. Un antes y un después. Ese sería el nacimiento del tiempo. Imaginen luego, casi inmediatamente, una segunda pulsación. En tanto que cualquier pulsación es continuada por el silencio que la sigue, la segunda pulsación será más larga que la primera. Otro número, otra duración. Ese es el nacimiento del Ritmo.¹²

Evidentemente, para Deleuze esta definición implica un vínculo estrecho con la lógica temporal de los estoicos que lo ha inspirado desde *LS*. Y es de algún modo el contacto con la estética musical de Messiaen lo que le permite terminar de estructurar aquello que en *DR* aparecía tímida y ambiguamente:

La medida no es más que la envoltura de un ritmo, y de una relación de ritmos. La reiteración de puntos de desigualdad, de puntos de flexión, de acontecimientos rítmicos, es más profunda que la reproducción de elementos ordinarios homogéneos; de modo que, en todos los casos, debemos distinguir la repetición-medida y la repetición ritmo, ya que la primera es sólo la apariencia o el efecto abstracto de la segunda. [DR ,33]

Habría así una repetición más fundamental de la que depende otra repetición que es sólo un modo de su aparecer. Estas figuras reaparecerán una y otra vez bajo los conceptos de “Cronos” y “Aión”, pero también bajo las nociones de tiempo pulsado y tiempo no pulsado. Si se quisiera establecer un vínculo directo con Messiaen, se podría pensar aquí justamente la deriva cristiana, aquella que remite a dos temporalidades heterogéneas, una eternidad del más allá y un tiempo, propiamente dicho, del más acá. El recupero de la

¹² O. Messiaen, *Conférence de Bruxelles*, cit. en Roland Bogue, ob. cit., p. 25.

filosofía estoica en este punto tiene como objeto, en Deleuze, recusar la lógica trascendente que se deduce de un esquema tal, aunque sin perder la heterogeneidad de esos dos tiempos. Existe para Deleuze un tiempo de los cuerpos, un tiempo pulsado, “Cronos”, y un tiempo de los “incorporales”, que no es un *más allá* en términos cristianos, sino que es el tiempo de los “expresados”. Tiempo pulsado no debe confundirse con tiempo regular, sino con un tiempo dependiente de una relación territorial, que afecta un medio o un ritmo, y que puede ser regular o irregular. Por eso, es necesario pensar otro tiempo que no se corresponde con el del territorio, aún cuando sólo podamos ver su destello a través de él. Un entre-tiempo en medio del tiempo, un tiempo muerto, en el que nada pasa, tiempo ya no de la eternidad, sino del acontecimiento. Ese entre-tiempo es lo que se encuentra entre dos puntos temporales definidos, pero que no se define como el paso abstracto de uno a otro sino como la duración que persiste entre uno y otro [QP, 149]. Es así que esta duración diremos in- o a-temporal envuelve el *devenir*. Porque “nada sucede allí, pero todo deviene” [Ídem]. Nada sucede porque no se trata de la estructura de los hechos que se suceden en el tiempo. Se trata del tiempo del devenir, donde se juega aquel doble devenir que dibuja una zona de indiscernibilidad, de un entre-dos en el que no es posible ya determinar segmentos o momentos determinados.

Es posible leer algunos de los ejes de la técnica del lenguaje musical de Messiaen en función de la preocupación por esta doble temporalidad. En el artículo dedicado a Messiaen de la *Historia de la música* de Roland Manuel¹³, Gisèle Brelet señala, a propósito del lenguaje musical de Messiaen, que los ritmos no retrogradables y los modos de transposiciones limitadas permiten un efecto de ubicuidad, tonal y temporal, que construye un cerco sobre ellos mismos, como si la imposibilidad de transposición y retrogradación generara un espacio de relativa fijeza o estabilidad. Brelet lee en esta ubicuidad el vínculo con lo intemporal, que a la vez permite remitir la técnica compositiva al aspecto religioso que caracteriza la visión del mundo de Messiaen. Pero nos interesa ver en esa suerte de estabilidad, de no direccionalidad temporal, antes que la directa relación con lo *intemporal*,

¹³ Cfr. G. Brelet, “La musique contemporaine en France” en R. Manuel [ed.] *Histoire de la musique*, Vol. 2 Tomo 2 : *Du XVIII^e siècle à nos jours*, ed. cit.. Esp. pp. 1159-1169.

la relación con la construcción de una temporalidad interna, un entre-tiempo. Si la religiosidad remite a cierta experiencia de lo *extático*, se trata justamente de una experiencia no necesariamente *eterna*, sino por el contrario una relación con el *tiempo en estado puro*, con un entre-tiempo que persiste o que se insinúa en el tiempo que pasa. Se trata de un catolicismo que hace de la religiosidad el espacio de la experiencia extática, es decir, la experiencia del *fuera de sí*, y a la vez de un particular goce. Desde este punto de vista, también para Deleuze y Guattari se trata de pensar la música en íntima relación con una felicidad del éxtasis, aún cuando se trate del incesante motivo del niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad, una posibilidad de vivir felizmente la muerte. Por ello se hace hincapié a menudo en que la música entra en líneas de abolición, quizás en relación con aquella muerte invivible que se anticipa tempranamente en *LS*.

Esta unión cósmica, que también enfatiza, por ejemplo, Stockhausen, apunta a una lógica de estructuras antes que a una cuestión puramente *sonora*. Los radiotelescopios de hecho no reciben ondas acústicas, simplemente porque nada se “escucha” en el espacio. Las ondas acústicas requieren de un medio vibrante para sonar, ausente en el espacio, y por lo tanto lo que los radiotelescopios reciben son ondas electromagnéticas. La *música* de las esferas es más bien un *ruido* electromagnético. Esto quizás debería dar por tierra con toda apropiación contemporánea de la bella y vieja metáfora pitagórica. Eso parece decir Gérard Grisey cuando alerta que no lo vayan a tomar por un seguidor de la música de las esferas, y que la única música de las esferas es la música interior¹⁴. Sin embargo, Grisey dice esto en un breve escrito sobre su obra *Le Noir de L'Étoile*, una obra para seis percussionistas y dos pulsares que son convocados en la escena de la obra, uno en directo, otro grabado. Un pulsar es un fenómeno cósmico de características peculiares, que genera ondas periódicas que pueden ser captadas por los radiotelescopios. En general las ondas recibidas del espacio son aperiódicas, es decir, corresponden a eventos puntuales, como las explosiones solares, o la interacción entre dos cuerpos como un planeta y un satélite, etc. Las ondas periódicas

¹⁴ G. Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, ed. cit., p. 156.

que se captaban en medio del ruido espacial fueron en algún momento atribuidas a extraterrestres. Sin embargo se trata de pulsares, estrellas moribundas que alcanzando el fin de su existencia dejan un resto magnético que gira sobre sí mismo emitiendo ondas que encauzan partículas electrizadas del espacio interestelar, generando como un faro cósmico. Ese haz de ondas que gira con periodicidad puede ser captado por los radiotelescopios, y puede asignársele una frecuencia concreta.

La periodicidad del pulsar permite abordarlo como un medio, en el sentido que Deleuze y Guattari asignan a este concepto. En el ruido caótico del cosmos algo despunta, se separa y permanece, gracias a la repetición periódica. El ritmo es la respuesta de los medios al caos cuando se comunican entre sí [MP, 385]. Comunicación entre medios heterogéneos, entre tiempos heterogéneos. *Caosmos* es el término guattariano para el ritmo, juntura en la que dos medios se comunican y conjuran así el caos. La repetición está en los medios pero el ritmo es la diferencia que permite el encuentro entre dos periodicidades heterogéneas, dos pulsaciones heterogéneas. Medio estelar, medio terrestre, la obra de Grisey los une rítmicamente.

La obra no *utiliza* sino que *convoca* los pulsares, en tanto que ni manipula la señal para modificarla o procesarla, ni tampoco son utilizados como un instrumento más en la partitura, sino que los pulsares aparecen en la escena musical como “invitados”¹⁵. En primer lugar, el sonido generado por la onda de un pulsar grabado, se trata del pulsar Vela, solo observable desde el hemisferio sur. En segundo lugar entrará en escena el pulsar en directo, captado en el mismo momento del concierto, cuestión que hace sumamente compleja la ejecución de la obra.¹⁶ La organización rítmica de la obra se basa en la velocidad de rotación y frecuencia de algunos de los pulsares conocidos. Los percussionistas, interpretan sin dirección y a cierta distancia. Esta situación dificulta que se

¹⁵ Así los caracteriza Jean-Pierre Luminet, el astrónomo cuyas palabras anunciando la naturaleza de lo que se va a oír dan inicio a la obra. Cfr. J.-P. Luminet, “Le Noir de l’Étoile: la musique des pulsars” en D. Cohen-Lévinas [ed.], *Le temps de l’écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, ed. cit., pp. 159-182, y “Musique avec pulsar obligé. À propos de Le Noir de L’Étoile de Gérard Grisey”, art. cit., pp. 133-143.

¹⁶ En el año 2010 la obra fue presentada en el Ciclo de Música Contemporánea en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, en una versión, obviamente, sin el pulsar en directo, sino con los pulsares reproducidos por cinta grabada.

comuniquen entre sí, y por lo tanto siguen la partitura con una banda sonora en sus auriculares que determina los diferentes *tempi* de la obra. Grisey indica que de ese modo los percusionistas tienen “las estructuras rítmicas de los pulsares en la cabeza”¹⁷. La obra se inspira en los problemas que los pulsares sugieren a los propios astrónomos, cuestiones elementales como la rotación, la periodicidad, la aceleración y desaceleración, pero no dialoga directamente con el material cósmico sino que lo usa como modelo poético. El pulsar llega luego, y conecta ese tiempo humano, interno, como indicaba Grisey a propósito de su distancia con la música de las esferas, y el tiempo cósmico que arriba *in tempore*, ya que no sólo se debe interpretar la obra en un lugar preciso, sino más bien en un momento preciso en el que es posible alcanzar la señal del pulsar. Es como si la obra de Grisey explicitara aquella referencia a Klee con la que Deleuze y Guattari piensan la obra de arte y especialmente la música. La obra es una ventana al Cosmos, que capta sus fuerzas. Sin la obra una verdadera abertura al cosmos restaría siempre imaginaria [MP, 403]. Pero esta abertura es posible en tanto la obra pone en jaque las coordenadas espaciotemporales del territorio: “Cuando la música llega a conjurar el tiempo, se encuentra investida de un verdadero poder chamánico, el de reconectarnos con las fuerzas que nos rodean.”¹⁸ La idea de una música que *conjura* el tiempo es quizás la idea más deleuzeana de Grisey. El tiempo, como tiempo cronológico y cronometrado, es estirado, desacelerado, se abre y se contrae como una gran respiración. Si la música *desterritorializa* el ritornelo, es porque dibuja una línea de fuga en el estriaje temporal, pero esta línea de fuga no es exactamente una negación del tiempo. Se trata más bien de abrir las fuerzas que resisten las coordenadas cronométricas, de allí que la experiencia espectralista resulte tan sugerente: extraer de la microfónica nuevas coordenadas macrofónicas.¹⁹

¹⁷ G. Grisey, “Entretien avec Stephan Dunkelman“ en *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*, ed. cit., p. 253.

¹⁸ *Ibid.* p. 251.

¹⁹ Sobre la poética espectral ver *supra* cap. 2.3 “Los límites del formalismo”.

5.2 El caso Schumann

hay muchos wagnerianos, mahlerianos, pero, en cuanto a schumannianos, solo conozco a Gilles Deleuze, Marcel Beaufils y a mí mismo

R. Barthes "Amar a Schumann"

La meseta 11, dedicada al concepto de ritornelo, tiene en su título una misteriosa fecha, "1837". No se nos da a lo largo del texto una referencia clara respecto del motivo de la elección. Solo estamos seguros de que el texto termina asimilando su propio movimiento a Schumann, y que es entonces la cifra para la comprensión de la estética musical que Deleuze y Guattari presentan aquí. ¿Se tratará acaso de la remanida referencia a la locura de Schumann? ¿A su siempre tentadora doble personalidad, encarnada en la dupla Florestan y Eusebius, que desde el *Carnaval* a sus obras críticas permite pensar la construcción subjetiva como tensión entre interioridad y exterioridad? Un esquizofrénico siempre podría darnos la clave de lectura correcta...

Sin embargo, querríamos proponer otra interpretación. Ciertamente la locura es mencionada una y otra vez, pero la locura, como sucede a menudo con Nietzsche, no se encuentra en la superficie de un diagnóstico apurado.

La obra de Schumann recurrente en el texto es el *Concierto para Violonchelo en La menor* op. 129. Se trata de una obra tardía, compuesta en 1850, y la peculiaridad una y otra vez señalada en el texto radica en la relación entre solista y orquesta. No se trata en absoluto de una contraposición, de una lucha. Tampoco de un mero acompañamiento, sino que el instrumento solista por momentos escapa solo, traza una línea transversal, o una diagonal que pasa a través de la orquesta y que rompe la estructura temático-subjetiva, que separa melodía y acompañamiento, y que comprende a su vez el desarrollo musical en términos de temas que despliegan sus aventuras con contraposiciones y conflictos. Este aspecto que Deleuze y Guattari afirman positivamente, es también el que ha sido a menudo

señalado como una falla. Schumann malograría, en su música orquestal, la supuesta intención de conciliar la subjetividad con la comunidad.²⁰

Pero la fecha del *Concierto...* nos aleja de la referencia elegida. 1850: se trata más bien de una obra tardía de Schumann, y que, pensada para el gran público, se aparta de la intimidad de las obras para piano. Si atendemos al 1837 de Schumann, al menos dos elementos pueden servir de auxilio hermenéutico. En primer lugar, el 13 de septiembre de 1837, Schumann envía una carta al padre de Clara Wieck²¹, solicitando autorice el compromiso con su hija. La negativa implicará un largo camino que se resolverá finalmente por vía judicial, y que le permitirá a Schumann casarse con Clara en 1840. Es decir, la fecha signa el momento del compromiso y a la vez el amor prohibido con Clara. En segundo lugar, cabe atender a las obras compuestas en torno a esta fecha, especialmente las *Fantasiestücke* op.12 (1837) pero también las *Kinderszenen* op. 15 (1838), *Kreisleriana* 8 piezas para piano op.16 y la *Fantasie* op. 17 (1836-1838). Entre estos dos aspectos de la vida amorosa y musical de Schumann se encuentra quizás aquello que Deleuze y Guattari anuncian en la meseta 10 –“1730: Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...”–, el íntimo vínculo entre el ritornelo schumanniano y su devenir-niño, su devenir-mujer. [MP, 68] Recordemos en este sentido la referencia a las “Escenas de niños”. Los bloques de infancia constituyen uno de los contenidos propios de la música pero el bloque de infancia en tanto que contenido de la música no es un *recuerdo de infancia* ni mucho menos un *hacer cosas de niños*. Es un particular agenciamiento temporal. Por bloque de infancia Deleuze y Guattari entienden un “conjunto de conexiones maquínicas que forman la verdadera vida del inconsciente, no figurativa y no simbólica” [DCE, 251]. Si bien el recuerdo de infancia se constituye al mismo tiempo que es vivido, es decir que es simultáneo al bloque de infancia, posee una estructura que es completamente ajena a éste. El recuerdo de infancia está investido por la forma del relato, es ya la forma del relato. Pero

²⁰ Para una crítica de la lectura en términos de confrontación y de fracaso en la relación entre sujeto y comunidad en el último Schumann y en particular una interpretación positiva de las últimas obras véase L. Kramer, “A new self: Schumann at 40” art. cit., pp. 3-17.

²¹ Cfr. R. Schumann, *Lettres choisies (1827-1840)*, ed. cit., pp. 252-253. Versión digital disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372127g.r=Robert+Schumann.langES consultado el 19/07/2014.

el bloque no tiene necesariamente que ver con un relato, del mismo modo que en el cine la narración no es un dato de la imagen, aún cuando podría construirse a partir de ella.

Los bloques de infancia son los fragmentos de experimentación del niño. Por el contrario, en el recuerdo de infancia se trata de un niño que se encuentra sin defensa frente a las interpretaciones del adulto. [DCE, 252]

Si Deleuze y Guattari presentan al bloque de infancia como uno de los contenidos propios de la música es para desligar el problema musical de toda lógica de la memoria y del recuerdo. Más bien se trata de otra cosa, de un permanecer en la apertura que deshace los recuerdos y construye bloques.

La relación con Clara no es aquí el espacio de una referencia *temática* que debería encontrarse miméticamente en la composición. El compuesto Clara-Robert constituye una zona de indiscernibilidad, un complejo deviniente. Schumann hubiera querido seguir la carrera del virtuoso, carrera que Clara llevaba adelante exitosamente justamente para 1837, cuando emprende una gira que la lleva de Dresde a Viena pasando por Praga. Una carta a Robert de noviembre de ese año testimonia su éxito en Praga, donde fue llamada 13 veces a saludar al escenario. Así, Clara no ocupa solo el rol de la amante, también del cuerpo ejecutor de la obra al piano, el médium entre Schumann y el piano. Este rol de intérprete debe observarse en el caso de Clara Schumann de un modo integral y complejo. No se trataba solo de *interpretar* sino de esa suerte de matiz teatral que mantiene la palabra inglesa *perform* y que se aleja de lo que actualmente entenderíamos como una interpretación virtuosa. Clara tocaba partes de las piezas –en lugar de las obras o series completas–, incluía muchas piezas cortas que formaban una suerte de “mosaico” o patchwork de obras; agregaba preludios e interludios que anticipaban el temple de la obra anunciada en el programa y trazaban el camino tonal y el clima que llevaba de una obra a otra, etc.²² Así construía una escena donde el piano las obras y ella misma devenían una suerte de máquina compleja e irreductible a las funciones y roles subjetivos que asociamos

²² Cfr. V. Woodring Goertzen, “Setting the Stage: Clara Schumann’s Preludes” en *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. cit., p.241.

a la escena del concierto. El devenir-mujer que asociamos al compromiso de 1837 no es entonces simplemente una alianza familiar, sino más bien el encuentro entre cuerpos que trastocan su lugar, que producen una verdadera máquina musical Robert-Clara.

A juzgar por los títulos de las obras señaladas, la *fantasía* parece jugar un rol esencial en estas composiciones. Y se trata del particular sentido estético-filosófico del término, a saber, el juego de la imaginación en tanto que facultad específica del espíritu. De allí que las *Fantasiestücke op. 12* compongan una suerte de diálogo entre dos temples schumannianos, Eusebius y Florestán, pero cuya comprensión podría trazarse en la estela del vaivén y carácter anfíbio propio de la imaginación moderna. No se trata de una libertad caprichosa, sino de la libertad bajo las reglas. De ahí que no encontremos en Schumann rupturas llamativas respecto del uso del material musical. Del mismo modo que Bizet para Nietzsche, esta figura no implica el hallazgo de ningún eslabón perdido en la evolución musical. Más bien al contrario, permite pensar otra lógica musical, que recupera cierta gestualidad, cierta afectividad, cierta corporalidad. En Schumann la importancia de la fantasía no debe entenderse en los términos que podría darle la estética hegeliana, por ejemplo, sino que el rol de la imaginación como sintetizadora de lo heterogéneo se cumple aquí para exponer la heterogeneidad. Por su parte, las obras compuestas en el grupo inspirado en E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, donde predomina la forma rondó, quizás nos ayuden a pensar el concepto de ritornelo: “en la pequeña forma-ritornelo o rondó, ya se introducen las deformaciones que van a captar una gran fuerza” [MP, 432]

Deleuze y Guattari consagran una larga cita a Barthes a propósito de Schumann [MP, 365], que corresponde al artículo “Rasch”, publicado en un volumen colectivo dedicado a Benveniste en 1975. En este artículo Barthes afirma en primer lugar que las *Kreislerianas* no brindan un tema, una forma, sino que ofrecen el cuerpo mismo de Schumann. Es el cuerpo lo que se oye, y más precisamente, lo que se oye-tocar, porque el eje de la interpretación barthesiana de Schumann radicaré en la particular disyunción entre el oyente y el intérprete, más aún, el intérprete amateur de esta música. Es aquí donde ese particular agenciamiento Clara-Schumann adquiere su sentido cabal. Barthes indica con agudeza que la música de Schumann, y en general la música romántica para piano, es inactual,

intempestiva, ya en su época, en el sentido que Nietzsche les daba a sus *Consideraciones intempestivas*. Afirma un matiz que no puede ser comprendido *históricamente* porque no obedece ni a lo que en su época era actual, esperable, concebible, como tampoco a lo que vendría después bajo una lógica evolutiva. Es que la canción romántica implica ante todo una escena íntima, de interpretación amateur y privada de la música que ya en la época de Schumann tendía a desaparecer a favor de la lógica del virtuoso cuya escena más propia era el concierto, o de la lógica moderna del intérprete especialista, técnico, cuya ejecución responde a la preparación específica y profesional: “tocar a Schumann es algo que implica una *inocencia* de la técnica que pocos artistas consiguen alcanzar”²³ Esta evolución implicó una progresiva disociación entre la escucha y la práctica musical, que incluso se extiende actualmente a la música popular. Cuando Deleuze y Guattari remiten la lógica musical a la construcción y deconstrucción territorial, y la asimilan al hacer del animal, parecen retomar este aspecto íntimo y corporal de la ejecución y la escucha musical, aspecto respecto del cual la pintura, por caso, no tiene en absoluto la misma relación.

Schumann tiene aquí una función *ejemplar*²⁴, como sucede a menudo en Deleuze; la particularidad de Schumann es quizás esa íntima relación con el intérprete de esa música que sería el único que la alcanzaría a comprender. No porque esta sea especialmente *difícil*, no hace falta un intérprete profesional, sino que se trata de una música que requiere de un trabajo sensible múltiple, el oído y la mano, el peso del cuerpo y la resistencia del piano. Barthes señala aún dos cuestiones en este breve prólogo que nos permiten comprender el valor de Schumann para Deleuze, y especialmente para la lógica argumental de *MP*. Por un lado la importancia de los *intermezzi*, que sobre todo en las obras del ciclo *Kreiseriana* tienen un lugar preponderante, y que serían estudios puros sobre el ritmo.

²³ R. Barthes, “Amar a Schumann” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, ed. cit., p. 287.

²⁴ Utilizo la expresión *ejemplar* pensando en el uso de este término como caso singular y a la vez valedero por un universal indeterminado que encontramos de Kant a Agamben. Recordemos que en el cuarto momento de la “Analítica de lo bello”, Kant piensa la noción de ejemplaridad para pensar el juicio de gusto en tanto juicio sobre ese ser sensible que parece señalar una regla que sin embargo no está dada y por lo tanto no lo determina realmente. Es tensión entre universal y singular que mantiene la tensión de la no-determinación, y por lo tanto no anula la singularidad bajo la lógica del caso. El gesto reiterado en la obra de Deleuze consiste en la construcción de una trama conceptual que se extrae de un ejemplo singular, y que destruye así todo intento trascendente de calcar un universal abstracto sobre lo singular.

El *intermezzo*, consustancial a toda la música de Schumann, hasta incluir episodios que no llevan tal nombre, no tiene la función de distraer, sino la desplazar [...] constituye el acto renovado (como toda enunciación lo es) por el cual el cuerpo se agita y turba el ronroneo de la palabra artística. En último extremo, no hay otra cosa que *intermezzi*: lo que interrumpe a su vez resulta interrumpido, y vuelta a empezar.²⁵

Justamente, lo que queda entre las escenas permanentemente asedia los momentos descriptivos de la música. Y es que se trata del tiempo puro, aquel que en los libros de cine Deleuze abrirá a través de la figura del vidente. Es en el entre-dos que todo comienza, por el medio, y es el entre-dos el que prolifera a su vez como antídoto de todo crecimiento lineal, arborescente o dirigido. “Pues el comienzo sólo comienza entre dos, *intermezzo*” [MP, 405; 36; 365]

El ritmo de Schumann (escuchemos con atención los bajos) se impone como una textura de golpes, más que de latidos; esa textura puede ser muy fina (Beaufils demuestra que los *Intermezzi*, tan bellos y sin embargo tan mal conocidos, son estudios diferenciados y avanzados sobre el ritmo puro) [...] Dicho de otro modo, el ritmo en Schumann, cosa singular, no está al servicio de una organización dual, opositiva, del mundo.²⁶

Y es en este punto que debemos recuperar otro aspecto señalado por Barthes; el hecho de que la música de Schumann es no conflictiva, y por lo tanto, agreguemos, no teatral. La falta de conflicto es la que es *loca*, porque abandona la figura del sujeto en acción, el sujeto que se despliega, se desarrolla, anuda y desanuda el conflicto, a favor de la forma breve no desarrollada²⁷, una *imagen sonora pura*, para tomar el concepto cinematográfico deleuzeano.

²⁵ R. Barthes, “Rasch” en *Lo obvio y lo obtuso*, ed. cit., p. 293.

²⁶ R. Barthes, “Amar a Schumann”, ed.cit., p.290

²⁷ Cfr. R. Barthes, “Rasch” en *Lo obvio y lo obtuso*, ed. cit., p. 293.

Schumann carece del conflicto (según se dice, necesario para la buena economía del individuo “normal”) en la medida misma en que, paradójicamente, multiplica los “humores” (otra noción importante de la estética de Schumann: “*mit Humor*”); también destruye la pulsión (juguemos con las palabras; la pulsación también) del dolor viviéndolo de un modo puro; del mismo modo debilita el rimo al generalizar la síncopa.²⁸

Quizás esta carencia de conflicto, este mantenerse en el medio, explique cierta reticencia o desinterés por la ópera como género musical. Evidentemente se nos objetará rápidamente que no hay en Deleuze un rechazo por las grandes tradiciones operísticas, de Wagner a Verdi, e incluso Berg. Pero se trata de ejemplos menos elocuentes. Wagner y Verdi son ante todo los ejemplos privilegiados para pensar la relación entre la música y el pueblo, tema que se retoma desde el vínculo entre el *lied* y la tierra y luego desde Klee y la alusión al pueblo que falta. Berg funciona de un modo por completo diferente, se trata del problema del grito y de la desterritorialización de la voz. En la entrada “O” como “Opera” del *Abécédaire* de algún modo aparece esta incomodidad de Deleuze para con la llamada “gran música” y su inclinación más bien por la canción: canción popular, *lied*, se trata de problema profundo del ritornelo.

Con el problema de la canción como fondo, podemos volver a pensar la preeminencia de la obra de orquesta, y especialmente de aquella tensión aparentemente mal resuelta entre individuo y comunidad que se presenta en primer lugar a propósito de Schumann, pero que adquiere en la meseta del ritornelo valor de clave hermenéutica para el Romanticismo en general. El problema del Romanticismo es para Deleuze y Guattari aquel que se debate en la tensión entre Tierra y Territorio. La dupla es prácticamente heideggeriana²⁹: el territorio es “condición de conocimiento” [MP, 418], es en cierto modo mundano, mundo de sentido u horizonte de interpretación. Por su parte la tierra es “ese punto intenso en lo más profundo del territorio” [Ídem]. El movimiento romántico es el

²⁸ R. Barthes, “Amar a Schumann”, ed. cit., p. 290.

²⁹ Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, ed. cit.

desarraigo, que vive el territorio pero como exiliado, y que es empujado, llamado, atraído, por la tierra. En este sentido es certera la apreciación de que el territorio es alemán mientras que la tierra es griega. Parece ser así también en Heidegger, a pesar de que él mismo haya querido en ese texto fundamental de la estética del siglo XX separarse del romanticismo. Entre la tierra y el territorio se encuentra el ritmo; *intermezzo* o entre-dos. Pero a la vez, y distinguiendo el romanticismo alemán de sus vertientes latinas, este carácter exiliado en el territorio, añorante de una tierra lejana, hace que la dificultad mayor para el Romanticismo sea la de la relación con el pueblo:

De lo que más carece el romanticismo es del pueblo. El territorio está asediado por una voz solitaria, a la que la voz de la tierra, más que responderle, le hace resonancia y percusión. Incluso cuando hay un pueblo, éste está mediatizado por la tierra, surge de sus entrañas, y está dispuesto a volver a ellas: es un pueblo subterráneo más que terrestre. [...] El territorio no se abre hacia un pueblo, se entreabre al Amigo, a la Amada, pero la Amada ya está muerta, y el Amigo es problemático, inquietante. [MP, 419-420]

Se trata de un problema musical, indican los autores, en el que la relación entre solista y orquesta, entre voz y orquesta, o entre solista y coro, ya sea que se las dirija a la Tierra o al Pueblo: “El problema es verdaderamente musical, técnicamente musical, y por ello tanto más político” [MP, 420] El pueblo wagneriano no es el pueblo de Verdi. Se trata de la oposición entre lo Universal y lo Dividual, el Uno-Todo y el Uno-Muchedumbre. Por un lado, las fuerzas sonoras se traducen en agrupamientos de potencias. Se trata de lo diverso, las fuerzas multiplicadas, pero que sin embargo pueden aún remitirse a una lógica del universal. Por otro se trata de individuaciones de grupo, un pueblo individuado que no se explica por los sujetos individuales que las componen. [Cfr. MP, 421]. Esta vía es la que parecen iluminar los autores, las vías no wagnerianas que se reencuentran en Stockhausen, Berio, Bartok. Es así que en su elogio de Châtelet, la música retorna bajo esta división. Allí Deleuze afirma que la música era para él el “acto de la Razón sensible” [PV, 25] No en el

sentido wagneriano de la música, donde se mezcla con lo trascendente y lo universal, sino el sentido mozartiano o también en Verdi.

En Verdi se trata una potente armonía vocal consistente en acordes que determinan el afecto, al mismo tiempo que la melodía gana en movimientos que involucran toda la materia: la música es una política. Sin alma y sin trascendencia, material y relacional, la música es la actividad más razonable del hombre. La música nos lleva a realizar el movimiento. Asegura nuestra vecindad, y el pueblo de singularidades. Nos recuerda que la razón no tiene por función representar, sino actualizar la potencia, es decir, instaurar relaciones humanas en una materia (sonora). [PV, 25-26]

Pero es aquí justamente donde la potencia de la música debe ser dilucidada, en el espacio de su mayor peligrosidad. Porque esta cercanía afectiva con la individuación de un pueblo se encuentra siempre amenazada por todo tipo de retornos totalizantes y totalitarios.

5.3 Utopías y atopías musicales³⁰

El umbral de desterritorialización de la música, como ya se ha señalado, conduce a señalar la particular sensibilidad de la música para emprender líneas de fuga que comportan líneas de abolición, su particular cercanía con los afectos fascistas y las potencias totalitarias. Es curioso que sea la música y no el cine, como señalaban algo más que algunas voces de la intelectualidad de la primera mitad del siglo XX, quien cargue con un diagnóstico tal. ¿En qué sentido la música antes que cualquier otra manifestación artística, encarnaría esta vocación fascista?

Unos días después del 11 de septiembre de 2001, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen declaraba en una conferencia de prensa en Hamburgo que el atentado a las

³⁰ Este apartado retoma y elabora cuestiones que fueron trabajadas junto a Paula Fleisner en “Música entre desobra e inoperancia. Algunas consideraciones sobre el affaire Gould” en *Artes Integradas y Educación Vol II*, ed. cit. y “De Stockhausen a Gould. Potencias comunitarias de la música” en *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*, ed. cit.

Torres Gemelas había sido la más grande obra de arte de todo el cosmos.³¹ El compositor muestra así cierta vocación cósmica del arte, desmesurada y divina a la vez, una vocación que, nos atrevemos a sugerir, quizás solo un músico pueda pensar. O quizás también un cineasta –y el carácter “cinematográfico” del atentado fue rápidamente afirmado. “La más grande obra de arte de todo el cosmos”, con todas las comillas que la frase amerita, no es sino un gran manifiesto. Un atentado, una guerra, la violencia desnuda, como materia última del arte. ¿No es esto lo que el arte contemporáneo parece hacer suyo, para escandalizarse, denunciarlo o simplemente apropiárselo?

Pero, nuevamente, la música no parece ser aquí el ejemplo más elocuente. ¿No son las artes plásticas las que han hecho un particular uso de lo abyecto y han convocado la violencia explícita o sugerida? ¿O fundamentalmente el cine, que no cesa de mostrar el espectáculo de la guerra; “violencia de lo representado” que se desentiende de la “violencia de la representación” que animaba al primer cine [Cfr. IT, cap. 7]? La música se encuentra en el umbral de un devenir totalitario, pero ese umbral no se revela en la superficie. Si la música pertenece a su modo y quizás con más fuerza y con más convicción a una tradición que se presenta como *totalitaria* es por la particular articulación del ser en común que habilita.

En la “Obertura II” de *Lo crudo y lo cocido* Lévi-Strauss trazaba un paralelo crucial que en cierto modo explica ese vínculo entre música y mito, ya que la música parece brindar un ejemplo privilegiado para transitar el camino del signo, a saber la posibilidad de *expresar* lo inteligible a través de lo sensible. De ahí que la

búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y percepción estética debiera, muy naturalmente inspirarse en el ejemplo de la música, que siempre la ha practicado.³²

³¹ Cfr. K. Stokhausen, “Huuuh!” *Das Pressegespräch* am 16 September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg” art. cit., pp. 69-77.

³² C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido (Mitológicas I)*, ed. cit, p. 23.

Y si la música ha sabido recorrer ese camino medio, expresivo entre el pensamiento lógico y lo sensible, es porque ha mantenido un íntimo lazo con el mito. La música y el mito tienen una relación específica en función del tipo de operación que realizan con el tiempo. Uno y otra “son máquinas de suprimir el tiempo”³³ y Lévi-Strauss utiliza una metáfora muy bella, dice que al escuchar una obra musical el tiempo se inmoviliza: “como un lienzo atrapado por el viento, lo ha atrapado y plegado”.³⁴ La música opera un pliegue en el tiempo que, gracias a ella, se curva y cierra sobre sí mismo, hace un bucle sobre la línea. Pero esta música que habla la lengua del mito, tiene un referente claro:

cuando sugeríamos que el análisis de los mitos era comparable al de una gran partitura, nada más extraíamos la consecuencia lógica del descubrimiento wagneriano de que la estructura de los mitos se saca a relucir mediante una partitura.³⁵

Y en este sentido quizás valga la pena recordar los reparos adornianos respecto del artilugio wagneriano. No es la música la que suprime el tiempo, sino el gesto wagneriano:

La sonata y la sinfonía hacen críticamente del tiempo su objeto; lo obligan a detenerse por el contenido del que lo dotan. Sin embargo, si en el sinfonismo el curso temporal se convierte en instante, el gesto de Wagner, en cambio, propiamente hablando es inmutable, ajeno al tiempo. En su repetición impotente, la música se somete al tiempo al que en el sinfonismo dominaba.³⁶

En *Ensayo de orquesta* (1979) Fellini parece tocar la cuerda adecuada respecto de este escollo. Vemos allí una escena de descomposición: la orquesta ensaya en una vieja capilla, “llena de muertos”, como dice el copista que hace las veces de presentador. Recibe a la televisión, que viene a entrevistar a los músicos, al director y a documentar el ensayo. Entre

³³ *Ibíd.* p. 25

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.* p. 24.

³⁶ T. W. Adorno, *Ensayo sobre Wagner* en *Monografías musicales. Obra completa 13*, ed. cit., p. 37.

los dos dispositivos, el de la orquesta y el de la televisión, está el sindicato, índice menos de politización de los músicos que de su carácter de trabajadores sin más. El director y el viejo copista encarnan la nostalgia por los viejos tiempos, en los que los músicos temblaban y obedecían temerosamente a la figura del director, que era sentido como padre, como cura, como rey. En el momento de la revuelta de los músicos se intenta reemplazar al director por el metrónomo. La técnica vendría a ordenar el tiempo vacío dejado por el director. Y sin embargo, la renuncia total a la organización del tiempo trae aparejada la guerra. Luego de la guerra es necesario regresar a la figura mítica del director que acomuna nuevamente a los músicos para luego recuperar su espacio dictatorial. Sin embargo, toda la escena final se lleva adelante en medio de la demolición de la capilla. El espacio sacro se derrumba y la gran bola de la grúa de demolición irrumpe como un nuevo dios. ¿Qué lucha se desarrolla aquí? ¿Qué implica el retorno de la escena mítica en el espacio de la demolición?

Quizás podamos dar un rodeo, y de la mano de Fellini volver a Stockhausen. Su *exabrupto* –según fue rápidamente catalogado–, podría leerse sin embargo como un gesto radical que señala un punto crucial a la hora de pensar el *lugar* del arte y de la estética actual. La contundencia espectacular del atentado, sólo puede velarse tras el débil maquillaje del horror, horror que deja las imágenes intactas en su productividad espectacular a la vez que anula todo discurso estético. La anulación del discurso estético, banalizado frente a la extrema *realidad* del hecho, exhibe en su desnudez el grotesco discurso político que viene a ocupar su lugar. Si ante un hecho tal Stockhausen se lanzó al análisis estético e incluso se permitió sentir nostalgia por un cierto lugar perdido del arte –“la música no puede soñar algo así” se lamentaba–, es porque continuaba con este gesto el polémico lema del futurismo italiano que considera la guerra como una obra de arte. Allí, Marinetti se había propuesto llevar a su cumplimiento la fusión entre arte y vida. Al seguir esta línea, los dichos de Stockhausen parecerían mostrar, por un lado, la perturbadora vigencia y la potencia de la guerra pensada como arte, pero por otro, exhiben el reemplazo de la lógica futurista que buscaba la fusión entre arte y vida por una lógica que fusiona arte y espectáculo, tras haber asumido la completa “espectacularización” de todo lo “viviente”.

Si los dichos de Stockhausen nos inquietan y merecen ser pensados en su radicalidad es porque reviven un espectro que se creía conjurado: el fantasma de la *utopía estética*. Como analiza Rancière en *Malaise dans l'esthétique*, el arte actual parece debatirse entre opciones “post-utópicas” que recusan de distinto modo el viejo vínculo entre arte y política. Ya sea “salvando” la radicalidad artística de la radicalidad política que había acompañado los proyectos de la vanguardia clásica, señalando en la singularidad de la obra una potencia de lo heterogéneo que revelaría un ser en común anterior a todo proyecto político colectivo; ya sea desplazando la ambición desmedida que el vínculo arte-política supondría a favor de la resignación a un arte pobre en pretensiones y en potencialidades, dedicado a la creación de la mera condición de posibilidad de un encuentro en el que destelle la reconstitución del lazo o de nuevas formas de ser en común; en uno y otro caso, el devenir-utópico del arte parece negado a través del distanciamiento de sus pretensiones políticas³⁷. Sin embargo, lo que Stockhausen pone en evidencia con sus dichos es no sólo la vigencia del problema de la utopía, sino la vigencia de algo que quizás se creía ya enterrado: el vínculo entre Arte y Política, ambos con mayúsculas cuya aparición misma nos resulta casi sub-real. En este sentido, y a pesar de los esfuerzos teóricos de una estética que intenta no olvidar a Benjamin, el arte parece hoy mantenerse en un delgado límite que no permite, por un lado, distinguirlo con claridad del espectáculo generalizado, y por otro, distinguir un gesto *espectacular* como el del atentado del 11 de septiembre de una obra de arte. Como si, finalmente, el espectro del futurismo reclamara aún una escucha adecuada...

Sin embargo, no es el de Stockhausen el único gesto extremo que puede ayudar a pensar la relación del arte y la política y, más precisamente, el carácter disruptivo del primero en relación a la segunda. Querríamos abordar aquí otro «gesto» radical, menos rimbombante pero acaso aún más desafiante para el pensamiento. En 1964, a los 31 años y en el momento cumbre de su carrera, el pianista Glenn Gould decidió retirarse de la escena para dedicarse exclusivamente a la grabación en estudio. El gesto implícito en su retiro no fue tan comentado como la “predicción” que lo acompañaba. Y es que dos años más tarde,

³⁷ Cfr. J. Rancière, "L'esthétique comme politique" en *Malaise dans l'esthétique*, ed. cit., pp. 31-63 :

en un artículo publicado en la *High Fidelity Magazine*, Gould anunciaba no sólo la desaparición del concierto “tal como lo conocemos” en menos de cien años, sino también el reemplazo de sus funciones por las nuevas tecnologías³⁸. Esto implicaba la redefinición del rol del intérprete musical a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías de grabación y, a su vez, la pérdida del lugar privilegiado del intérprete en el espectáculo musical del concierto. ¿No se trata del gesto que Fellini expone en su fracaso; el rechazo del director y su reemplazo por el metrónomo? El retiro y la “predicción” dieron lugar, ciertamente, a un frondoso debate aun inacabado en el ámbito de la filosofía de la música. Sólo para delinear los términos en que dicho debate se lleva a cabo, mencionaremos brevemente tres lecturas del asunto.

De acuerdo con Lydia Goehr, el *affaire* Gould puede ser entendido como ejemplo del primero de los aspectos de la polémica que, desde el siglo XIX, ha regido la reflexión en torno a la interpretación musical. Por un lado están quienes, en defensa de la “idealidad de la obra”, entienden la interpretación como interpretación *de* una obra, y, en tanto tal, siempre imperfecta respecto de ese polo ideal que sería la obra *en sí*. Por otro lado, quienes defienden la importancia del espectáculo del concierto, lo conciben como un elemento esencial de la práctica musical, en tanto espacio de comunicación efectiva entre compositor, intérprete y público. Pensada desde esta perspectiva, la retirada de escena de Gould respondería al primer aspecto: las condiciones tecnológicas asociadas a las grabaciones brindarían más honestidad a la producción y a la recepción musical permitiendo la comunicación de las obras a los oyentes por medio de interpretaciones realizadas lo más perfectamente posible; con la grabación se resguarda mejor la “obra en sí”.

Siguiendo esta misma línea, Jean-Jacques Nattiez considera que el retiro de Gould debe leerse en el camino de una búsqueda por hacer de la obra en sí misma un objeto de contemplación. En su propia interpretación de la historia de la música del siglo XX, Nattiez ubica a Gould del lado de lo que llama la búsqueda de lo *atemporal* en la música, que se hace patente en las estéticas formalistas. ¿Cómo hacer de un arte tradicionalmente

³⁸Cfr. G. Gould: “The Prospects of Recording” en *The Glenn Gould Reader*, ed. cit.

calificado de *temporal*, como es el caso de la música, algo *atemporal*? Para Nattiez la respuesta a este dilema se encuentra en la noción de estructura. En este sentido, Gould es un formalista, entendiendo como tal a aquel para quien el material musical es primero respecto de los reenvíos extra-musicales que pueda suscitar. Así, la obra queda separada de su contexto contingente e histórico y se ofrece como objeto de contemplación. El rechazo de la comunión entre auditorio e intérprete en el concierto es leído en términos de esta aspiración contemplativa donde la estructura de la obra debe ser separada de todas sus interferencias contingentes, aquellas que, claramente, el concierto implica.

Por su parte, Alessandro Baricco entiende que la interpretación musical no pertenece ni a la obra ni al mundo. Desde esta óptica, la interpretación pareciera emanciparse del imperativo de fidelidad, siempre incumplido para con la obra en sí, y adquirir un valor propio en términos de una “experiencia”: “experiencia fáctica de una posible trascendencia.” Baricco encuentra precisamente en las grabaciones [agreguemos, en la reproducción técnicamente mediada] de Gould el ejemplo de una verdadera y auténtica interpretación que, lejos de ser la reproducción fiel de la obra o una expresión del sentimiento de la subjetividad del ejecutante, es una reinención póstuma de la música. La interpretación habita la diferencia entre la obra y el tiempo que la acoge; el intérprete, Gould, es el instrumento de la liberación de la identidad con que la tradición ha querido inmovilizar la obra³⁹.

Estas lecturas, como muchas otras, han continuado la larga tradición de discusión musicológica, pero, no obstante su agudeza, no han considerado lo que me gustaría llamar una “dimensión filosófica” del gesto gouldiano y no parecen resolver el desafío felliniano. En efecto, una misma estrategia discursiva parece repetirse en todas ellas: el retiro del intérprete, su descentralización, es reemplazado por la centralidad de algún otro elemento, ya sea la obra *en sí* o su *auténtica* interpretación, y nunca es pensado como des-

³⁹ Cfr. L. Goehr, *The Quest for Voice. Music, politics and the limits of philosophy*, ed. cit.; J-J. Nattiez, *Le combat de Chronos et d’Orphée*, ed. cit.; A. Baricco, *El alma de Hegel y las vacas de Winsconsin*, od.cit. Éste último no pertenece propiamente al campo del debate musicológico. Sin embargo, su ensayo nos permite resumir aquellos puntos de vista que de un modo u otro retoman la figura del intérprete y de su interpretación como espacio central del análisis.

jerarquización de dichos elementos. Se podría entonces, esbozar una lectura de este *retiro* que no implique la reapropiación del sentido a favor de la obra, el intérprete, o la interpretación, sino que asuma el gesto como un diferimiento de los vínculos que tradicionalmente aunaban las tres esferas clásicas del fenómeno musical (compositor, intérprete y público). Gesto que, sin decir, sin ser él mismo una declaración, muestra lo no dicho, lo que está implícito en el arte y abre con ello nuevas posibilidades para la música. Gesto que, sin ser una ruptura al modo de las vanguardias artísticas⁴⁰, la expresión de una oposición, relee la tradición construyendo con ella otras relaciones.

Es posible, en efecto, oponer las propuestas estéticas implícitas en los gestos del compositor alemán y del pianista canadiense –tal como lo hace Peter Szendy– para considerar sus respectivas implicancias políticas. Szendy opone a la “utopía stockhauseniana”, una “distopía gouldiana”⁴¹. Según argumenta en *Membres fantômes. Des corps musiciens*, en el desarrollo de la música instrumental “se reencuentran «abismados» (es decir, a la vez puestos en abismo y deconstruidos), los vestigios de una contextura comunitaria o social que algunos querrían ver restaurada, anclada nuevamente en una vieja-nueva *música mundana*”⁴². Esta tentación boeciana es la que parece animar a Stockhausen cuando recupera la narrativa que piensa el mundo –aunque sea un “mundo espectacularizado”– como armonía del cosmos, y en él, la música como el lenguaje más fiel a esta armonía. Se trataría de una propuesta utópica porque la falta de adecuación a la partitura en la interpretación (esa imposible adecuación que parece insinuarse a menudo en la poética del compositor alemán) es entendida como una realidad defectuosa que reclama una tras-realidad, un no-lugar de la realización auténtica. Aún así, ¿no hemos recuperado otro modo de pensar la vigencia cósmica en la música?⁴³ Veremos que la metafísica

⁴⁰ La noción de vanguardia merece aquí una aclaración. Por *vanguardias* entendemos generalmente aquellos programas artísticos de principios del siglo XX que toman el término del uso militar de *avanzada* para mentar aquella idea de estar a la cabeza de la historia, de ser en el presente una anticipación del futuro. Ahora bien, en la década del sesenta surge una serie de movimientos artísticos que ha sido pensada bajo el término *neovanguardia*. Este término ha generado controversia justamente por el carácter no-rupturista, al menos en superficie, de estos movimientos.

⁴¹ Cfr. P. Szendy *Membres fantômes. Des corps musiciens*, ed. cit., p. 147.

⁴² *Ibid.* p. 143.

⁴³ Cfr. *supra*, 5.1.

musical de Stockhausen tiene como fundamento una reflexión distinta, ligada a la construcción de la temporalidad. Volveremos sobre este punto.⁴⁴

La añoranza de una realidad esencial y mítica en la que los hombres hablaban un mismo idioma comunitario, es aquello que Gould rechaza en favor de lo que podríamos llamar un ateísmo de los sonidos. Gould denuncia aquella “utopía” como una “distopía”: el sueño sin tiempo ni lugar es forzosamente una pesadilla aquí y ahora. Por ello, se aleja de la escena pública en el momento cumbre de su carrera, pronosticando el final del concierto y su reemplazo por las nuevas tecnologías.

La lógica del concierto, como bien analiza Stockhausen en su comentario sobre los sucesos del 11 de septiembre, presupone una lógica sacrificial, el abismo para el que el intérprete se prepara años⁴⁵, abismo del que no sabe si saldrá con vida y frente al cual sólo dos opciones son posibles: la gloria o la muerte. Y es precisamente con respecto al *sacrificio*, al “hacer sagrado” de la música que ambas propuestas difieren hasta la oposición: mientras Stockhausen pareciera aceptar la lógica sacrificial implícita en toda utopía, Gould considera toda utopía como una *cacotopía* justamente en virtud de sus implicancias sacrificiales.

La escena del concierto, con sus características rituales específicas, se desarrolla en el mismo movimiento mediante el cual comienza a configurarse la noción de obra. El concepto de obra, no es en absoluto un concepto original de la práctica musical. Encuentra su origen en el marco más general de un cambio de paradigma estético.⁴⁶ En este marco el concierto se institucionaliza bajo la lógica del museo, pero a la vez con la particularidad del fenómeno de actualización y vivencia específica de la obra, propia de dicho marco. Dado que la obra musical no se encuentra ya presente, expuesta, como podría pensarse de la obra pictórica, pero que al mismo tiempo pretende ser una y la misma en el curso de las interpretaciones, parece haberse hecho necesario que el espacio de mostración configure

⁴⁴ Cfr. *infra*, Cap. 8.

⁴⁵ Cfr. K. Stockhausen, art. cit., p. 77.

⁴⁶ Cfr. *supra*, cap. 1.3 y cfr. L. Goehr, *The imaginariy museum of musical works*, op.cit. Se sigue aquí la argumentación correspondiente al capítulo 6 «Musical Meaning: Romantic Trascendence and the Separability Principle».

idearios en torno a la fantasía de la comunicación plena. Así, el concierto se configura como una escena mítica, que da cohesión a las distintas esferas del evento musical.

En la paródica entrevista para la *High Fidelity Magazine* en que Glenn Gould pregunta a Glenn Gould sobre Glenn Gould,⁴⁷ se nos dice que la decisión de abandonar la escena pública se basó en problemas de índole moral. Este dilema moral no se encuentra, en el problema de la “autenticidad” de la obra, sino más bien en el tipo de circulación de poder que se efectúa en la escena del concierto. No sólo en términos “comerciales” sino también en términos de la “autoridad” del intérprete, de la obra, y del reconocimiento de ese espacio de poder por parte del auditorio. Es curioso, a su vez, que durante la entrevista, todos los temas que propone GG (con mayúscula, el entrevistado) y que gg (con minúscula, el entrevistador) no acepta, son todos ellos políticos (la situación en Labrador o los derechos aborígenes en Alaska occidental, por ejemplo)⁴⁸, incluido el de la controversia entre concierto y medios. De este modo, la conversación en torno a los temas específicamente musicales queda dirigida a la dimensión política y común del vínculo del artista con la sociedad⁴⁹. Es decir, se hablará exclusivamente de música, pero entendida dentro de la urgencia política que le otorgan los temas censurados por el entrevistador, que insiste en la separación de las esferas.

El pianista canadiense reclama una nueva generación de oyentes, y el quiebre de la comunicación “transparente”, “directa” entre el artista y el público que el concierto parece proteger. La sospecha respecto del concepto de *comunicación* podría leerse desde la

⁴⁷ Cfr. G. Gould, “Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould” en, *The Glenn Gould Reader*, ed. cit., pp. 313-328.

⁴⁸ “g.g.: Well then, just to clear the air, sir, let me ask straight out: Are there any off-limit areas?/ G.G.: I certainly can't think of any -- apart from music, of course. / (...) g.g.: Well, this does pose a problem, Mr. Gould, but let me try to frame the question more affirmatively. Is there a subject you'd particularly like to discuss? / G.G.: Well, I hadn't given it much thought, really -- but, just off the top, what about the political situation in Labrador?”, “Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould”, ed. cit. p. 315-316.

⁴⁹ “G.G.: I simply feel that the artist should be granted, both for his sake and for that of his public -- and let me get on record right now the fact that I'm not at all happy with words like "public" and "artist"; I'm not happy with the hierarchical implications of that kind of terminology -- that he should be granted anonymity. He should be permitted to operate in secret, as it were, unconcerned with -- or, better still, unaware of -- the presumed demands of the marketplace -- which demands, given sufficient indifference on the part of a sufficient number of artists, will simply disappear. And given their disappearance, the artist will then abandon his false sense of "public" responsibility, and his "public" will relinquish its role of servile dependency.” *Ibid.* p. 318.

concepción deleuzeana de la obra de arte como esencialmente no-comunicativa. En la conferencia editada como “¿Qué es un acto de creación?”, encontramos un particular manifiesto respecto de lo que implica la *comunicación*, y en qué sentido la obra de arte es, ante ella, un *acto de resistencia*. La comunicación es para Deleuze asimilable a la lógica de la información, y especialmente a un particular *uso* del lenguaje en los *comunicados* policiales. Como se explica en la meseta 4 de *Mil mesetas*, “20 de noviembre de 1923. Postulados de la lingüística”, el lenguaje se compone ante todo de órdenes, poblado de consignas emitidas para ser obedecidas. La obra de arte es, por el contrario, *contra-información*, enunciados subversivos que rompen la lógica de la comunicación y la información.

Si la Utopía es la “superación perfecta y plena de todo ‘nomadismo’”⁵⁰ el proyecto gouldiano podría ser su perfecto opuesto: el mantenerse en la vertiginosa *atopía* del peregrino, la delirante movilidad del héroe del mar quien, sin meta y sin lugar en el mundo, recorre itinerarios vertiginosos, descreído de toda Isla-Fundamento que justifique su viaje. Irreverente y nómade, tras su decisión de dejar ir al *no-lugar* original, Gould se arroja a una búsqueda del sonido más allá de todo posible culto a su *virtuosismo* logrando interpretaciones con una agudeza analítica y una claridad emotiva incomprensibles dentro de los cánones del logos musical tradicional. La apuesta por la idealidad de una realización imposible implica siempre un destino trascendente para la música, inaudito pero en tanto que pensable, ya un consuelo, para usar la fórmula nietzscheana. El nomadismo gouldiano es sin embargo un movimiento sin desplazamiento, un movimiento estático e intensivo. Esa búsqueda del sonido es en primer lugar una búsqueda de las dimensiones virtuales de la obra. Deleuze y Guattari sugieren una lectura en este sentido cuando indican que “cuando Gould acelera la ejecución de una pieza, no se trata sólo de virtuosismo, transforma los puntos musicales en líneas y hace crecer el conjunto” [MP, 15] Si Gould retoma la música de Bach, es porque es necesario reactivar allí una potencia afirmativa que se enfrenta tanto al retorno posmoderno como al retorno historicista en las interpretaciones de música

⁵⁰ Según sugiere Massimo Cacciari en *El archipiélago*, ed. cit., p. 76.

antigua. Jean-Jacques Nattiez considera que el retiro de Gould debe leerse en el camino de una búsqueda por hacer de la obra en sí misma un objeto de contemplación⁵¹. Si así fuera, quizás podríamos comprender desde otro lugar la tesis de Babbit con la que se abre el primer apartado de este capítulo. La contemplación antes que la escucha, la idealidad antes que la materialidad. Sin embargo, antes que una deriva utópica, la lógica interpretativa del pianista canadiense no se reduce a acentuar gestos y líneas inusitadas, sino que introduce la gestualidad de la voz y del cuerpo en la grabación, es decir, todo aquello que una búsqueda purista de la contemplación de la obra en el producto grabado borraría.

Uno podría pensar que se trata de llevar la música al umbral del gesto, quizás al límite con lo teatral. Aunque vale la pena recordar que esa teatralidad sería una teatralidad sin escena, un gesto acentuado y retirado a la vez. El cuerpo y la voz aparecen en el umbral de la música pura, pero no para llevarla hacia un *más allá*, sino para desvelar su *más acá*. El cuerpo, la voz, la política, la comunidad, todos ellos como umbrales que dan inicio y fin al fenómeno musical, pero porque constituyen las zonas de indiscernibilidad en las que aquel surge y se desvanece.

⁵¹ J-J. Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, ed. cit.. Cap. 2 "Gould hors-temps", pp.33-53.

Capítulo 6: Agotar el lenguaje, agotar el sonido

Me proponía estudiar el sonido como fuerza. He aquí mi teoría, que mi experiencia ha confirmado.
Leopoldo Lugones, “La onda omega”

Existen distintos modos de pensar el umbral musical. El umbral puede ser el límite mínimo o máximo de percepción sonora. Así, los cuerpos tendrían umbrales distintos respecto de las frecuencias que pueden oír, así como de la intensidad que pueden percibir o soportar. Los umbrales son también aquellos que anuncian la disolución y el devenir. Las ondas sonoras nos pueden destruir si pasan determinada intensidad, si se combinan con una frecuencia muy alta o muy baja. Leopoldo Lugones ha dedicado varios relatos al peligro de los umbrales en *Las fuerzas extrañas*. Allí dos cuentos, “La onda omega” y “La metamúsica” parecen tratar dos aspectos de la intensidad que el devenir-música implica, ambos con efectos disolutorios. En un caso, la manipulación de una onda logra desintegrar los cuerpos, pero no como lo haría una explosión, sino a través del arrastre puntual y dirigido de determinadas partículas que la onda golpearía para hacerlas salir de los cuerpos que las moldean, y esparcirlas “cubriendo de rocío toda la habitación”.¹ En otro, la onda sonora deviene luz al mismo tiempo que los ojos se hunden para oír.² Lugones es aquí visionario; la tecnología bélica hará pronto uso de estas fuerzas hiper dirigidas, que pueden destruir tejidos vivos sin destruir en vano bienes culturales pasibles de convertirse en botín. Los umbrales aquí son aquellos que atraviesa uno a uno el Prof. Challenger en *MP*, el cuerpo se disuelve, es arrastrado por contacto, abandona su molde individual para entrar en un proceso de transformación, de modulación o directamente de abolición.

Pero también el umbral puede ser aquel que agota todas las combinaciones, todas las posibilidades y también toda la potencia. También aquí tenemos personajes arrastrados por fuerzas extrañas, pero no son arrastrados fuera de sí mismos, como esos personajes de Bacon que parecen irse por un punto de fuga. Sino que pliegan el umbral dentro de sí. Agotan sus posibilidades sensación, de autopercepción, de movimiento. Hacen de su cuerpo

¹ L. Lugones, “La onda omega” en *Las fuerzas extrañas*, ed. cit., p. 23

² L. Lugones, “La metamúsica” en *Las fuerzas extrañas*, ed. cit., p. 107.

el campo operatorio de las fuerzas: el cuerpo como campo de fuerzas. El cuerpo puede así alcanzar umbrales de imperceptibilidad, de inmovilidad, pero a la vez volverse objeto de análisis clínico, mapa sintomatológico.

6.1 Beckett y el umbral del lenguaje

En el prólogo a *Crítica y clínica*, Deleuze nos anticipa un abordaje hibridado de la literatura, cuestión que nos permitirá comprender la estructura con la que se acerca a la obra de Beckett en *L'épuisé*:

El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver u oír «lo que se oculta detrás». De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico. [CC, 9]

Lo que es común a la literatura y las artes no discursivas es la posibilidad de acceso a unas experiencias sensoriales y mentales extremas, que nos enfrentan al límite de lo posible y de lo vivible. [CC, 11] Por ello se trata, dice Deleuze, de un “atletismo”, el modo como un cuerpo es a la vez pasivo respecto de las fuerzas que lo tensan y activo en tanto busca escapar a esa mera afectación y devenir afectación de sí mismo. [CC, 12; FB, cap. III] Esta

afectación no debe leerse como un trabajo de introspección individual, psicológico, sino como el devenir uno mismo impersonal³: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” [CC, 13]. Esto es lo que implica el *delirio* de la lengua puesto en acto en la literatura. Se trata de entrar en un *devenir*, es decir en un movimiento de desterritorialización, de abandono de toda estructura identitaria para ingresar en una zona de indiscernibilidad con un afuera que nunca es cruzado sino siempre ampliado. Devenir implica siempre un movimiento de minorización, y esto significa que no se abandona una lengua mayor, materna, dominante, para invertir el sentido de la dominación, para dar centralidad a una lengua dominada, sino que los movimientos de minorización implican un trabajo de transvaloración sobre la lengua mayor.⁴

En *L'Abécédaire*, Deleuze indica que cuando el escritor se lanza a la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe “por”, “en lugar de”, por ejemplo, el animal. “El animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga” [K, 54]. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.” [K, 54]

En la obra deleuzeana encontramos innumerables referencias a la literatura beckettiana, pero sólo dos textos íntegramente dedicados a su análisis. El primero fue

³ Para una lectura de esta apuesta por la tercera persona como caso ejemplar de la literatura en relación con otros pensadores contemporáneos a Deleuze, como Blanchot y Foucault, véase R. Espósito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, ed. cit., cap. 3.

⁴ El bilingüismo beckettiano podría comprenderse bajo esta lógica. El paso al francés es voluntario y puede leerse como resistencia a las expectativas de la tradición literaria de una lengua en particular.

publicado junto con la edición de obras para televisión de S. Beckett –*Quad; ...que nuages...; Nacht und Träume*– en 1992. El segundo se encuentra en *Crítica y clínica* y es un análisis de *Film* que retoma y varía el análisis que de dicha película encontramos en *IM*.

Detengámonos en primer lugar en “La mayor película irlandesa (‘Película’ de Beckett)”. Deleuze expone el análisis de la película en forma de un problema matemático. La *historia del problema* está determinada por el modo como abordaba Berkeley la cuestión de la percepción: ser es ser percibido. Pero en el paso de Berkeley a Beckett algo ha cambiado. Beckett es para Deleuze quien “ha agotado todas las dichas del *percipere* y del *percipi*” [CC, 36], y por ende es necesario buscar una nueva solución al problema. Se describen entonces tres avatares de la percepción: el ser percibidos por otros, el encontrar que incluso los objetos pueden devenir sujetos percipientes y por último la percepción de uno mismo. Para llegar a este tercer momento, que Deleuze llamará *Afección*, el personaje encarnado por Buster Keaton necesita vaciar la habitación en la que se encuentra. No sólo es necesario vaciarla de seres vivos –los animales–, también es necesario vaciarla de todo objeto que pueda generar puntos de reparo, perspectivas. Por último, también se rompen las fotografías, es decir, hay que deshacerse de las imágenes, de los recuerdos, de toda memoria. El espacio de la habitación se sale así de la cadena espacio-temporal para convertirse en un espacio vacío. Aunque algo permanece, el sujeto y la mecedora.

El sujeto y la mecedora constituyen los elementos del tercer momento, momento de la afección. En el vaivén de la mecedora el sujeto debe enfrentarse a la percepción de sí, al movimiento pendular de la autoafección. Reconocemos aquí un motivo beckettiano ya presente en *Whoroscope* y que atraviesa gran parte de la producción poética entre *Film* y *Rockaby* donde se plasma con mayor efectividad. En *Roundelay*, por ejemplo, el vaivén de las olas que podemos presuponer como escenario del poema, se acopla al giro de la ronda y al ir y venir de una percepción auditiva.

on all that strand
at end of day
steps sole sound

long sole sound
until unbidden stay
then no sound
until unbidden go
steps sole sound
long sole sound
on all that strand
at end of day⁵

En este texto la presencia del sujeto es un efecto de la percepción. Pero el poema se espeja sobre sí mismo al repetirse con el sonido anulado. Este movimiento de vaivén en relación con el estado mental de autoafección nos permitirá comprender el desplazamiento hacia la imagen y el espacio en *L'épuisé*.

L'épuisé parte de la distinción entre el *agotado* [épuisé] y la noción de fatiga o cansancio. Quien está cansado “no *dispone* de ninguna posibilidad (subjctiva): no puede por ende realizar la más mínima posibilidad (objetiva)”. [E, 57]⁶ Es decir, quien está cansado, fatigado, no puede ya efectivizar ninguna posibilidad. Desde este punto de vista quien está cansado *agota* la realización, ya no *hace* nada. Mientras que, “el agotado agota todo lo posible” [Ibíd.], es decir, el agotamiento se *ejerce* sobre la posibilidad misma. No es que el agotado no pueda *actuar, realizar*, sino que el agotado no puede viabilizar ninguna posibilidad. Cuando el narrador de *El innombrable* dice: “Que se me pida lo imposible, eso quiero, ¿qué otra cosa se me podría pedir?”⁷ está marcando la diferencia fundamental entre las posibilidades –aún cuando no se realicen– y el agotamiento de toda posibilidad que nos deja en el límite mismo de lo posible y lo imposible, y por lo tanto entre lo vivible y lo

⁵ sobre toda esa playa/ al término del día/ pasos el único sonido/ durante mucho el único sonido/ hasta los no pedidos permanecen/ luego ningún sonido/ sobre toda esa playa/ durante mucho ningún sonido/ ni aún los no pedidos/ pasos el único sonido/ durante mucho el único sonido / sobre toda esa playa/ al término del día. Trad. Jenaro Talens, en S. Beckett, *Obra poética completa*, ed. cit, p. 122.

⁶ Traducción y cursiva mía.

⁷ S. Beckett, *L'innommable*, ed. cit., p. 85.

invivable. El horizonte del agotado deja de ser el de la posibilidad, su horizonte es sólo el de lo imposible.

Para comprender el alcance de esta diferencia es necesario abordar la cuestión de la posibilidad desde el punto de vista lógico-filosófico. Cuando en filosofía se postula el conjunto de todas las posibilidades nos referimos necesariamente a uno de los tantos matices de la idea de Dios. Sólo a través de una lógica del fundamento podemos formular el conjunto de los posibles, determinados justamente por alguna determinación de ese fundamento. El mundo de los posibles no es sino el mundo derivado de esta potencia divina, y por ello corresponde al universo del cansancio o de la fatiga. Llevamos adelante nuestras posibilidades, nuestros proyectos, nuestros objetivos, vivimos una vida consecuencia de esa potencia lógico-divina. El cansancio adviene cuando cumplimos los designios del mundo de las posibilidades.

Sin embargo, solemos vincular a Beckett con una lógica del desfundamento, o del abismo, de la crítica del origen. La acción de *agotar* se dirige no ya a las posibilidades que la lógica del fundamento nos ofrece, sino a la noción misma de posibilidad. Nos referimos a aquello que antes de hacer cualquier cosa, antes de actuar efectivamente en el mundo, antes de proyectarse fenomenológicamente en el mundo, está ya *agotado*. Pero aquí habría que preguntar ¿qué es entonces, concretamente, aquello que debe ser agotado en primer lugar? ¿En qué sentido podemos abordar la posibilidad para dirigir nuestra crítica?

La respuesta no es sorprendente y nos permite pensar por qué Beckett sirve aquí para desarrollar este argumento deleuzeano. Para Deleuze lo posible se enuncia en el lenguaje. El lenguaje cotidiano enuncia lo posible entendido en términos de objetivos, de proyectos. El modo de ser de esta enunciación está determinada por la necesidad de pensar opciones, exclusiones, preferencias. Lo posible se determina, hegelianamente, oponiéndose a otras opciones. Cuando se *realiza* algo, no importa lo que sea, se excluye otra cosa. Ahora bien, ¿qué se excluye? Lo que *no se realiza*, es decir lo que en la posibilidad queda sólo como posibilidad y no como horizonte efectivo de acción. Entonces el cansancio tiene como origen este recorrido de disyunciones excluyentes, que indican siempre junto con el *hacer* aquello a lo que se opone ese hacer. El cansancio, la fatiga, afecta a la *acción*.

Por el contrario, el agotado se encuentra en la *no realización* de las posibilidades, y por lo tanto en un estadio distinto de aquel que nos ata a la decisión de las posibilidades y las exclusiones. Si acercamos esta figura a aquella del vidente en los textos sobre cine, encontramos que se trata más bien de un estadio que adviene socio-históricamente como respuesta o consecuencia de la figura del sujeto agente. Los personajes del cine de posguerra se ven impedidos de actuar porque el mundo se ha retirado a la vez en tanto que mundo de posibilidad. Se renuncia a toda preferencia, pero entonces se renuncia a la acción orientada por medio de objetivos o sentidos. Por ello esta lógica nos acerca a la estructura de Bartleby. Del mismo modo describía Deleuze el rol del testigo en el cine de posguerra, rol de los niños en el neorrealismo italiano, en el que el testigo sólo podía *ver, oír, ser* afectado, pero no podía ya responder, no podía ya *reaccionar* y devolver así él mismo una afección sobre el mundo, una acción sobre el mundo.

Ahora bien, esta *no realización* de las posibilidades no es equivalente al hundimiento en un caos indiferenciado. Antes que con un sujeto pasivo, nos encontramos ante un sujeto activo pero frente a la nada. Deleuze dice que “estamos cansados de tal o cual cosa, pero agotados, de nada”. ¿No es esta la clásica definición heideggeriana de la angustia?

En el “ante qué” de la angustia se hace patente el “no es nada ni en ninguna parte”. La insistencia del “nada” y el “en ninguna parte” intramundanos quiere decir fenoménicamente: *el “ante que” de la angustia es el mundo en cuanto tal*. La absoluta insignificatividad que se denuncia en la “nada” y el “en ninguna parte” no significa ausencia del mundo, sino que quiere decir que los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia, que únicamente gracias a esta *insignificatividad* de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad.⁸

En la angustia, para Heidegger, los entes se nos tornan indiferentes, no estamos angustiados por tal o cual cosa, más bien tememos tal o cual cosa. Pero nos angustiamos

⁸ M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, ed. cit., §40, p. 207.

ante la indiferenciación, ante la suspensión de la determinación de los entes en cuanto tales. Será necesario determinar cuál es la diferencia aquí entre el concepto de agotamiento en Deleuze y el de angustia en Heidegger. Ya que tanto la suspensión del vínculo con los entes concretos como la suspensión de las determinaciones espacio-temporales es lo que quizás podríamos encontrar en gran parte de la producción beckettiana, desde el personaje de *El innombrable* que suspende tanto el vínculo con los objetos y con el espacio que lo rodea, hasta *Quad*, donde el espacio se construye contra su determinación espacio-temporal, es decir contra su determinación como espacio *encarnado*.

Para dar con esta diferencia entre ambas posturas es necesario detenerse en la caracterización de ese *ante qué* de la angustia y del agotamiento. Para Deleuze, en la figura del agotamiento las disyunciones subsisten, pero se afirman en su distancia “indescomponible, ya que no sirven nada más que para permutarse”. [E, 59] La disyunción permite mantenerse en la posibilidad infinita sin necesidad de *decidirse*, sin necesidad de cortar y realizar una cosa y no otra. Esto permite pensar las pequeñas modificaciones en el interior de una posibilidad, que hacen que las disyunciones sean inclusivas, que sucedan dentro de la posibilidad que en lugar de afirmar y cortar, se divide a sí misma. De allí el gusto por las lógicas combinatorias, por el agotamiento de todas las variables de un posible, todas las combinaciones, todos los modos de permutabilidad.

La cuestión central, para Deleuze, es que en Beckett se busca recorrer exhaustivamente las series, es decir, agotarlas: “la combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, a través de disyunciones inclusivas” [E, 61]. Ahora bien, ¿por qué es necesario un “agotado” es decir, un personaje él mismo agotado para llevar a delante este trabajo exhaustivo? Evidentemente porque es aquel que no persigue ya ningún objetivo, ningún sentido. Y he aquí su carácter antifenomenológico. El agotado no accede a ningún punto de vista privilegiado, no abre una autenticidad inaccesible en el mundo de los estados de cosas de la cotidianidad.

En la obra de Beckett, el agotamiento se lleva adelante en diferentes niveles. Un primer nivel es aquel de las palabras. Deleuze indica que el lenguaje nombra lo posible. El lenguaje será sólo un primer nivel, porque luego será necesario agotar aquello que no tiene

nombre. Entonces el primer nivel, nivel del lenguaje, es aquel que Deleuze llamará *lengua I*:

[S]i la combinatoria tiene la ambición de agotar lo posible con palabras, es necesario que constituya un metalenguaje, una lengua muy especial, de tal modo que las relaciones entre objetos sean idénticas a las relaciones entre palabras, y que las palabras, por lo tanto, no coloquen ya lo posible en relación con una realización, sino que den ellas mismas a lo posible una realidad que le sea propia, justamente agotable (...) Llamemos *lengua I*, en Beckett, a esta lengua atómica, disyuntiva, cortada, hachada, donde la enumeración reemplaza las proposiciones, y las relaciones combinatorias reemplaza las relaciones sintácticas: una lengua de nombres. [E, 66]

Es decir, un primer nivel del proceso de agotamiento es aquel que sucede en el lenguaje. Los nexos sensorio-motores que articulan las acciones sobre el mundo se rompen. Nos quedan series, objetos que ya no entran en relaciones de acción y afección entre sí, que dejan de ser útiles, dejan de estar a la mano, disponibles para el uso, para convertirse en objetos que establecen líneas de contigüidad antes que de consecuencia. Conexiones y... y... y... antes que *esto... entonces...*. Pero una vez agotado el nivel de la acción, de la conexión predicativa que calcaría las relaciones entre objetos sobre las relaciones entre las palabras, será necesario agotar las palabras mismas. Y entonces nos encontramos en un segundo nivel que Deleuze llamará *lengua II*:

No es ya la de los nombres, sino la de las voces, que no procede ya por medio de átomos combinables, sino a través de flujos que pueden mezclarse. Las voces son las ondas o los flujos que pilotean y distribuyen los corpúsculos lingüísticos. [E, 66]

Una vez reemplazadas las proposiciones por series, es necesario dirigirse a los flujos que circulan entre los elementos de la serie. Una vez que se agota el mundo de los objetos como elementos actuantes a través de su reducción a palabras, es necesario volverse sobre su emisión, sobre el Otro que habla en las palabras. La Lengua II es la que encontramos en *El innombrable*, cuando el silencio interviene no sólo como efecto de la mera fatiga, sino

de las perplejidades para encontrar la última palabra. “B como bebida”, en *L’Abécédaire*, Deleuze nos brinda un curioso paralelo entre esta última palabra y el último vaso del bebedor. El bebedor busca alcanzar el último vaso. ¿Qué quiere decir esto? Alcanzar el último vaso que le permite recomenzar nuevamente, el último vaso que toque el límite de lo que su cuerpo puede, pero que no vaya más allá, que no termine destruyéndolo. Se trata de alcanzar los límites de lo que es vivible para el bebedor, y por lo tanto se trata de agotar la capacidad de su potencia. Los narradores beckettianos, incluso cuando escupen muchas palabras, buscan la última palabra⁹. El círculo o la serie no terminan en el infinito, sino en cualquier parte, a través de algo que sucede entre dos términos, entre dos voces. Entonces es necesario aquello que Deleuze llama *Lengua III*:

que no refiere ya el lenguaje a objetos numerables y combinables, ni a voces emisoras, sino a límites inmanentes que dejan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarraduras de las que no se dará cuenta, que podrían atribuirse a la mera fatiga si no crecieran de golpe a fin de acoger algo que viene del afuera o de otra parte. [...] Esa cosa vista, u oída, se llama Imagen, visual o sonora, siempre que se la libere de las cadenas con las que la sostienen las otras dos lenguas. [E, 70]

Deleuze reencuentra en su análisis de Beckett un problema propio, el de la imagen, imagen como aquello que implica un estadio posterior o superador del lenguaje en tanto que objeto privilegiado de la lingüística. Porque lo que importa de la imagen no es nunca su contenido sino su tensión interna, que será comprendida en términos de fuerzas. A propósito de Francis Bacon Deleuze decía que se trataba de “pintar las fuerzas”, pero para ello era necesario deshacerse de los clichés, rasgar, agujerear la tela. Eso mismo nos indica a propósito de Beckett: “desatar el pegoteo de las palabras, desecar la fuga de las voces, para desengancharse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, así como se sostiene en el vacío, también tiembla en lo abierto.” [E, 72] La imagen

⁹ Cfr. M. Bryden, “Deleuze Reading Beckett” en *Beckett and Philosophy*, ed. cit.

pura es lo que permite hacer saltar la representatividad del lenguaje, es de algún modo el sentido de la estética deleuzeana, pasar de la representación a la presentación pura. Es necesario que el nivel de las voces, el de la Lengua II, se desterritorialice a su vez acosado por cierta musicalidad, por una suerte de devenir imagen, sonora o visual.

Una vez definidos estos tres “momentos” Deleuze los vincula específicamente a la obra de Beckett: la Lengua I sería aquella de las novelas, la de las enumeraciones y las lógicas combinatorias; la Lengua II se deslizaría entre las novelas, es aquella de las voces de los otros, las voces entre las cuales el “yo” de la novela no puede hablar y no puede más que hablar, encuentra su punto central en *El innombrable* y también impregna las obras de teatro; pero es recién en las obras de televisión donde la Lengua III, la lengua de la imagen pura, parece desarrollarse plenamente. [Cfr. E, 74]

Deleuze nos dice que “ese afuera del lenguaje no es sólo la imagen, sino la ‘vastedad’, el espacio” [Ibíd.]. Este movimiento hacia el espacio debe leerse en sintonía con la caracterización del *espacio cualquiera* en los libros sobre cine¹⁰, ya que ese espacio es caracterizado como “espacio cualquiera, desafectado, inafectado, aunque esté geométricamente determinado por completo”. [E, 74] Es decir, no encarnado, no actualizado como *tal* espacio, sino espacio poblado de afectos puros. Los espacios cualesquiera son ante todo *espacios desconectados*, *espacios vaciados*. [IM, 157 ss.] Son aquellos que empiezan a poblar los films de posguerra, ya sea porque las ciudades en ruinas brindan “tejidos urbanos ‘desdiferenciados’, vastas zonas desafectadas” como también porque los personajes mismos se encuentran imposibilitados de *actuar* en esos espacios. Se encuentran por ello en un estado de errancia, a través del cual dejan emerger “unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también frescura, velocidad extrema y espera interminable”¹¹.

¹⁰ Consideramos que es más bien en los textos cinematográficos que en el libro sobre Bacon donde se encuentran las claves para comprender el sentido de la imagen. En este sentido nos alejamos de la lectura que de este texto realiza A. Uhlmann en *Samuel Beckett and the philosophical image*. (Cfr. A. Uhlmann, *Samuel Beckett and the philosophical image*, ed. cit., pp. 52-54 y 31-35)

¹¹ *Ibid*, pp.174-175.

En la taxonomía de imágenes desarrollada en *IM*, la imagen afección ocupa el lugar intermedio entre la imagen-percepción y la imagen-acción. No es una imagen determinada por la acción que desencadenará, tampoco la imagen de la percepción inmediata, del encuentro inicial con el afuera. Es la imagen interna que detenida un instante muestra el proceso, el movimiento mental, que luego devendrá ejecución activa. Es por eso que en *IT*, Deleuze reencuentra en la imagen-afección la semilla de la imagen-tiempo, imagen que, a diferencia de la imagen-movimiento –que nos da el tiempo de forma indirecta, por medio de una representación– nos da una presentación directa del tiempo, una imagen pura. Recordemos que en el análisis de *Film*, caso ejemplar para describir la taxonomía de imágenes, la imagen-afección no se encuentra en el medio, sino al final, en el momento en el que borradas todas las miradas, borrados todos los objetos, el personaje libera el encuentro puro su sí mismo que coincide con el fundido a negro.

La *imagen-afección* trata de ese intervalo, de ese pliegue donde el sujeto capta la acción que se ha ejercido sobre él y “decide” la reacción que responderá a dicha acción. La imagen afectiva por excelencia será el primer plano cinematográfico. Nos detendremos someramente en su análisis ya que nos permitirá comprender la caracterización del espacio cualquiera, y con ella, la caracterización de la Lengua III en el estudio sobre Beckett. El primer plano tiene una íntima relación con el primer plano de rostro, pero no se reduce solamente a él. Deleuze distingue en el primer plano dos polos: a) por un lado una serie intensiva que agrupa un conjunto de pequeños movimientos virtuales, movimientos que Deleuze llamará intensos expresivos; b) por otro lado una unidad reflejante y reflejada, una placa perceptiva donde estos movimientos se inscriben, el marco que limita los micromovimientos y que les da unidad. El Rostro representa esta placa nerviosa que sacrifica su movilidad global a favor de la expresión de pequeños micromovimientos locales. Vemos este uso del rostro en obras como *Play*, en el que los cuerpos inmovilizados habilitan un uso de los rostros como puntos de paso del discurso, y especialmente en *Not I*, donde el recorte sobre la boca la rostrifica. Así, el discurso impersonal que pasa a través de ella se encarna en la serie de micromovimientos y expresividad extrema desatada gracias a la excesiva limitación de las condiciones de

movilidad. Estos dos polos se pueden poner en relación con las nociones de *affectio* y *affectus* spinozianas, tal como las interpreta Deleuze en sus escritos sobre Spinoza: “La *affectio* nos remite a un estado particular de un cuerpo afectado que implica la presencia del el cuerpo afectante, mientras que el *affectus* remite al paso de un estado a otro distinto.”[SPP, 69] Es decir, la *affectio* remite a estado percipiente propiamente dicho, mientras que el *affectus* es el cambio de estado en el sujeto como consecuencia de dicha afección. De algún modo el *affectus* supone la *affectio*, es decir la imagen o idea del cuerpo afectante, pero “no se reduce a ella, es de una naturaleza distinta, puramente transitivo y no indicativo o representativo, y se experimenta en una duración vivida que engloba la diferencia entre dos estados.” Si bien esta lectura del afecto depende de la teoría bergsoniana del movimiento, es importante ver cómo nos lleva un poco más allá.

Deleuze construye sus libros sobre cine montándose sobre dos temas bergsonianos: las tesis sobre el movimiento y las hipótesis de *Materia* y *memoria*. Uhlmann indica que Deleuze debe ir más allá de Bergson para acceder a la imagen pura, ya que necesita superar la imagen bergsoniana como recorte y por lo tanto como representación intencionada, es decir como representación *para*.¹² Si bien, ateniéndonos a *Materia* y *memoria* y fundamentalmente al concepto bergsoniano de “hábito” esto es cierto, Deleuze intenta “deducir” la imagen pura, de la descripción bergsoniana del movimiento desarrollada en *La evolución creadora*, descripción que por otra parte se ajusta a la noción de pensamiento. La primera tesis bergsoniana sobre el movimiento, nos indica que el movimiento no se remite al espacio recorrido, la distancia entre un estado y otro, sino al acto mismo de recorrer, a la vivencia de la duración. “Lo que llama duración es el paso de un corte a otro, el paso de un estado a otro. El paso de un estado a otro no es un estado. Y eso es un estatuto de lo vivido extraordinariamente profundo. La duración es el paso vivido de un estado a otro, tan irreductible a un estado como a otro.” [MS, 80] En *Lógica del sentido* Deleuze desarrolla su teoría del acontecimiento inspirada en la filosofía estoica. Desde este punto de vista los acontecimientos se podrían igualar a los afectos, que constituyen lo expresado en el estado

¹² Cfr. A. Uhlmann, *Samuel beckett and the philosophical image*, ed. cit, cap. 1

de cosas actual. Son los efectos, pero unos efectos muy especiales, que remiten a sí mismos, constituyendo un plano o una dimensión suplementaria en la imagen que puede independizarse de las cosas y las personas en sus conexiones reales. Para diferenciar las conexiones reales entre las cosas del plano de los afectos, Deleuze hablará de conjunciones virtuales entre éstos. Entonces, hay dos caras del afecto: en tanto se lo actualiza en un estado de cosas; y en tanto remite a otros afectos en conjunción virtual. Los afectos no existen fuera de los estados de cosas que los actualizan, pero aún así, tienen algo de excesivo con respecto al mundo físico, algo que las cosas y las personas no pueden aprehender ni actualizar. Entonces, si en primer lugar se trataba de agotar lo posible por medio de enumeraciones, de combinaciones, luego de agotar las palabras por medio de la remisión a las voces y a sus flujos, por último se tratará de agotar las potencias de los espacios cualesquiera.

En el estudio sobre Beckett Deleuze parece avanzar un poco más sobre la cuestión del espacio cualquiera, asimilando su funcionamiento, así como también el de la imagen en general, al del ritornelo: “Un modo de andar no es menos ritornelo que una canción o una pequeña visión coloreada” [E, 75]. De algún modo, imagen, canción, espacio, permiten pensar por fuera de todo contenido “la captación loca de energía a punto de estallar”. [E, 76] El carácter efímero de la imagen tiene su correlato en un espacio absolutamente restringido, como en *Quad*. Entonces la Lengua III es la que propiamente se equipara a la definición de arte que Deleuze propondrá junto con Guattari en *QP*; la creación de un bloque de sensación que encierra un afecto, una Imagen en este sentido fuerte, Imagen a la que se accede desterritorializando las palabras y el lenguaje, llevándolo a sus agujeros y sus silencios: una imagen “no es una representación del objeto sino un movimiento en el mundo espiritual”. [E, 96]

Para la pintura hacer la imagen significa mostrar el vacío, pero en tanto que se hace patente de ese modo la *visibilidad* en sí, en música se trata de lidiar con el silencio pero para mostrar lo *audible* en sí. Con las palabras no pasa otra cosa. Podemos comprender el sentido de *Comment dire* como poema que cierra y sintetiza quizás el camino beckettiano:

folie –
folie que de –
que de –
comment dire –
folie que de ce –
depuis –
folie depuis ce –
donné –
folie donné ce que de –
vu –
folie vu ce –
ce –
comment dire –
ceci –
ce ceci –
ceci-ci –
tout ce ceci-ci –
folie donné tout ce –
vu –
folie vu tout ce ceci-ci que de –
comment dire –
voir –
entrevoir –
croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –
là –
là-bas –
loin –
loin là là-bas –
à peine –
loin là là-bas à peine quoi –

quoi –
 comment dire –
 vu tout ceci –
 tout ce ceci-ci –
 folie que de voir quoi –
 entrevoir –
 croire entrevoire –
 couloir croire entrevoir –
 loin là là-bas à peine quoi –
 folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –
 quoi –
 comment dire –

 comment dire ¹³

El balbuceo de *Comment dire* hace patente no el sinsentido, sino la *decibilidad* en sí misma. Pero para que surja es necesario agotar los caminos del cómo decir, la locura balbuceante del decir. Deleuze decide terminar su ensayo con una referencia al poema. Al respecto nos dice que se trata de “pequeños segmentos que se agregan sin cesar en el interior de la frase para llegar a romper la superficie de las palabras”. [E, 105] Romper la superficie de las palabras, llegar a la locura del decir, al delirio pero también a la fuga, concepto deleuzeano que explica los movimientos de desterritorialización. Entrar en una línea de fuga que como sucede a menudo con la música es también una línea de abolición. En el estudio introductorio a la edición de la *Obra poética completa*, Jenaro Talens indica que la poesía abre y cierra la obra de Beckett. Si comparamos el carácter erudito, reconcentrado de

¹³ locura - / locura de - / de - / cómo decir - / locura de lo - / desde - / locura desde lo - / dado - / locura dado lo de - / visto - / locura visto lo - / lo - / cómo decir - / esto - / este esto - / esto de aquí - / todo este esto de aquí - / locura dado todo lo - / visto - / locura visto todo este esto de aquí de - / de - / cómo decir - / ver - / entrever - / creer entrever - / querer creer entrever - / locura de querer creer entrever qué - / qué - / cómo decir - / y dónde - / de querer creer entrever qué dónde - / dónde - / cómo decir - / allá - / allá lejos - / lejos - / lejos allá allá lejos - / apenas - / lejos allá allá lejos apenas qué - / qué - / cómo decir - / visto todo esto - / todo esto esto de aquí - / locura de ver qué / entrever - / creer entrever - / querer creer entrever - / lejos allá allá abajo apenas qué - / locura de querer creer entrever en ello qué - / locura de querer creer entrever en ello qué - / qué - / cómo decir - // cómo decir . S. Beckett, *Obra poética completa*, ed. cit., pp. 270-273.

sentido y de transtextualidad de *Whoroscope*, y lo comparamos con el ascetismo extremo de *Comment dire*, vemos que en cierto modo se cumple el proceso descrito por Deleuze, aquel del progresivo agotamiento, de las fuentes eruditas en primer lugar, de la lengua materna en segundo lugar, de las palabras mismas, del lenguaje en tanto que lengua del otro, alcanzando finalmente este momento liminar en el que el poema parece dar acceso al límite mismo de todo decir, a la última palabra que coincide necesariamente con el agotamiento de la potencia misma de escribir y de lo vivible.

6.2 Silencio o música: de Bartleby a Beckett

¿No es también este, quizás, el gesto de Bartleby? En *La comunidad que viene*, en el párrafo titulado “Bartleby” Agamben nos ofrece la lectura que podría tender un puente de Gould a Beckett a través de Bartleby. Allí ejemplifica la potencia que es simultáneamente potencia e impotencia, y en la cual el pasaje al acto se produce siempre “salvando” la propia potencia de no ser, con la “maestría” de Glenn Gould, inscribiendo, quizás, su gesto abandonónico en la misma “constelación filosófica” que trazó para Bartleby:

[...] Esto significa que, si a todo pianista pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar, sólo Glenn Gould es, no obstante, aquel que puede no no tocarlo y, dirigiendo su potencia no sólo al acto sino también a su misma impotencia, toca, por decirlo así, con su potencia de no tocar. Frente a la habilidad, que simplemente niega y abandona la propia potencia de no tocar, la maestría conserva y ejercita en el acto no su potencia de tocar, sino aquella de no tocar¹⁴.

Este enfrentamiento entre la mera habilidad y la maestría de Gould evidencia una ruptura de la lógica del virtuoso que sólo tiene sentido en la escena del concierto. El virtuoso garantiza la autenticidad de su virtuosismo actualizando a la vista de todos su

¹⁴ G. Agamben, *La comunità che viene*, ed. cit., p. 34 [Trad. Paula Fleisner]

potencia de tocar. Con la grabación, en cambio, se desarma esa lógica, el control de la mirada requerido por el virtuosismo queda suspendido en la completa indiferencia respecto de la habilidad, evidenciada en las posibilidades de modificar la ejecución, corregir errores y tocar incluso aquellos pasajes imposibles de tocar. La maestría innegable de Gould junto con su rechazo del concierto son la señal de un hacer inoperante que, sin ser un puro silencio disuelto en la inacción, consiste, si se nos permite, en tocar en el piano la potencia de no tocarlo.¹⁵

La relación entre Gould y Bartleby podría sin embargo leerse aún de otro modo, atendiendo a la lectura deleuzeana de la novela corta de Melville. En *Bartleby el escribiente*, el personaje nos confronta a lo que constituirá un elemento ineludible de las poéticas del siglo XX: el retiro de la acción subjetiva como causa eficiente de la obra, el retiro del *hacer* que necesariamente determina la obra. Un paso hacia la indeterminación o hacia la indefinición. Deleuze dedica un texto a esta novela, “Bartleby o la fórmula”, cuya primera versión fue editada como postfacio de la edición francesa de la novela corta de Melville en 1989, y luego reeditada en *Crítica y clínica*. Si Deleuze se había ocupado ya del escritor norteamericano en sus textos, el centro de su atención lo había constituido *Moby Dick*, y más precisamente el capitán Achab y su devenir-ballena. Achab; Kohlaas, el personaje de Kleist, y sus caballos, así como los diversos animales kafkianos, configuran el mapa de los devenires animales de la literatura que tanto interesan a Deleuze. Sin embargo, el caso de Bartleby es más cercano a Beckett, y el texto sobre Bartleby es también cercano a *L'épuisé*. Como si estos casos ejemplificaran el plan trazado en la meseta 10 de *Mil mesetas*, que anunciaba un devenir-imperceptible como devenir más profundo que el devenir-animal. Como veremos, estos textos cobran sentido al ser confrontados con “La

¹⁵ A esta interpretación se opone la ofrecida por Paolo Virno quien, en *Gramática de la multitud* considera el retiro de escena de Gould como una muestra de su rechazo por la «politicidad» implícita en su actividad. Retomando la interpretación arendtiana de la idea aristotélica de virtuosismo de la acción política que tiene el fin en sí misma, Virno sostiene que Gould torna impolítico su virtuosismo al encerrarse en un estudio de grabación y producir una “obra”. Con ello Gould se alejaría de la esfera de la *vita activa* para ingresar en la lógica del trabajo: “Para evadir la dimensión público-política, esencial al virtuosismo, él tuvo que fingir que sus ejecuciones magistrales producían un objeto definido (independiente de la ejecución misma)” Virno no parece tener en cuenta que la exigencia de la “presencia de los otros”, para la actualización de esa “actividad sin obra” que realiza todo intérprete, reproduce punto por punto la escena mítica fundante del concierto con sus jerarquías bien establecidas. Cfr. P. Virno, *Gramática de la multitud*, ed. cit., pp.45-50.

inmanencia: una vida...”, con el que construyen una particular constelación. Si pudiéramos extraer una afectividad común a estos textos, se trataría seguramente del resplendor de una singularidad impersonal, donde la vida se presenta como indefinida y beata.

Pero ¿qué se nos quiere decir con estos personajes que no actúan, que ya no caminan sino que apenas se arrastran, o que liberan una *vida impersonal* en el lecho de muerte? ¿Es que acaso dicen algo de nuestra subjetividad en ruinas? ¿de los restos de una humanidad que actúa su propia destrucción? Nada de eso. Deleuze señala en todos los casos la necesidad de evitar todo simbolismo y de no tomar estos personajes como metáforas de algo. Se trata de la literalidad. En el caso de *Bartleby*, la literalidad de la fórmula. En el caso de Beckett la literalidad de un agotamiento. En el caso de Dickens la literalidad de una singularidad no personal.

I would prefer not to, la fórmula tiene la potencia de dejar indeterminado lo que niega [CC, 89]. Se conjuga con la afirmación *I'm not particular*, es decir, no tengo nada que me distinga, no tengo cualidades ni propiedades. Si la fórmula es un atentado al hacer determinante de la obra es porque atenta a la base subjetiva de todo hacer. Un sujeto sin particularidades, un hombre sin propiedades. La fórmula es musiliana y Deleuze no tarda en convocarla.¹⁶ Pero a la vez la fórmula misma, que parece ser una “mala traducción de un idioma extranjero” tiene un efecto contaminante, viral, en tanto que contagia a la lengua de una potencia disgregante, mutante, que la empuja hacia su límite: “silencio o música” [CC, 94].

En “Deleuze, *Bartleby* y la fórmula literaria” Rancière arriesga una curiosa lectura de la interpretación deleuzeana de la literatura, sintetizada en el texto sobre *Bartleby* y asimilable a una particular concepción de la música. Para Rancière, “*Bartleby* o la Fórmula” es un ejemplo privilegiado para comprender la *operación* deleuzeana sobre la literatura. La *fórmula* sería el nombre de dicha operación que el texto produce materialmente y en sí mismo. Siguiendo a Rancière, esta materialidad apuntaría a desarmar dos *grandes teorías* literarias: por un lado aquella que acentúa la historia, la fábula o la

¹⁶ Los ejemplos son blanchotianos, y si bien Deleuze no deja de convocarlo, quizás no hace total justicia con su pensamiento.

trama, y cuyo representante sería Aristóteles. Por otro, se distinguiría del símbolo, el contenido tensado en la forma, tal como podría pensarlo por ejemplo Hegel. La fórmula encarna la quizás ya vieja pretensión de la literatura de abandonar la representación para devenir *autónoma*. El fundamento de esta *autonomía* radicaría en el hecho de que su ley ya no viene dada ni por una técnica poética, ni por una naturaleza que la técnica debería imitar, sino justamente por una ley interna, que Rancière identifica con el *estilo*. El término no es inocente, y tiene una raíz flaubertiana. El estilo es “un modo *absoluto* de ver”, y este absoluto consiste en la liberación de toda relación con la naturaleza como fondo determinante de las relaciones y encuentros en términos de causas y efectos. El autor de *La división de lo sensible* explica que en términos deleuzeanos se trataría de la liberación de los rasgos expresivos, la liberación de las singularidades y las hecceidades. Este acceso al fondo oscuro del mundo, a la indeterminación previa a toda constricción mimética, tiene en Rancière un nombre propio; se trata de un motivo schopenhaueriano: “solo hay una metafísica de la literatura: la metafísica del velo de Maya descubierto”.¹⁷ Así las cosas, Deleuze estaría plegándose a una lógica de lo inefable en términos schopenhauerianos. ¿Cómo es posible que Deleuze afirme sin querer, o quizás queriéndolo de un modo que restaría explicar, un dualismo tajante que impediría toda ontología de la inmanencia? Intentaremos aquí seguir aún un poco más los pasos de la argumentación Rancière.

Una frase parece resonar y expandirse a lo largo del artículo. Deleuze dice “Bartleby no es un enfermo, sino el doctor de una América enferma, el nuevo Cristo o nuestro hermano”. El acento en esta frase se proyectaría no sólo sobre la lectura deleuzeana de Melville, sino sobre toda su concepción de la literatura y más aún del arte. Bajo esa aparente indeterminación, en ese magma de rasgos expresivos, se ocultaría una nueva fraternidad. Fraternidad que tiene sus propios héroes que, como los hermanos de la horda primitiva, han matado al padre, aunque ese padre ya apenas guarde los caracteres del padre que podría ser aquel de la Ley. Pero es necesario avanzar más lentamente. La literatura que se *autonomiza* y por lo tanto se da su propia ley es, lo vemos claramente, la literatura del

¹⁷ J. Rancière, “Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula” en *The Flesh of Words. The Politics of Writing*, ed. cit., p. 150.

romanticismo alemán. Para Rancière la operación deleuzeana busca deshacerse de este fondo romántico y proyectarse sobre una suerte de pragmatismo americano. Ese fondo romántico implica aún cierta lógica *orgánica* que Deleuze no estaría dispuesto a aceptar, y a la que le opondría cierto *vegetalismo*: la metáfora rizomática contra el simbolismo animal y mineral.

¿No debería recurrirse aquí a la lectura deleuzeana de Kafka, o del propio Melville, donde el animal adquiere un valor no simbólico, o incluso la lectura que en *Imagen-tiempo* se hace del cristal? Es que, de acuerdo con Rancière, sucedería que en la lectura deleuzeana de Kafka, como en la de Melville y en la de toda la literatura que lo ocupa, el aparente uso no simbólico de los personajes en pos de *la fórmula del material* es en realidad una suerte de estafa. Deleuze se detiene en cuentos muy particulares: aquellos cuyos personajes realizan lo que Deleuze pide para la literatura. Así el *héroe* clásico es extrañamente quien llevaría adelante la disolución del *relato*. Este héroe es un avatar de aquello que en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* tomará el nombre de “Figura”. Rancière indica que se trata de un héroe que no actúa, que no se define por llevar a costas el desarrollo del relato, sino más bien por encarnar ciertos caracteres específicos, que le permitirán convertirse en portavoz mesiánico de lo que vendrá. Si la *figura* se aislaba de toda relación con otros objetos, y especialmente, si se la aislaba y prevenía de construir toda comunidad con otras figuras, también el anti-héroe encarna la expresión solitaria de una comunidad futura de los que no tienen comunidad. La comunidad de hermanos esquizoides.

Sin embargo, podríamos decir que esos héroes ya no cumplen con ninguna función de héroe desde el momento en que se retira su acción. El héroe que actúa, o que detiene su acción porque *sabe*, el héroe trágico, en síntesis, no es asimilable a la función desprendida de toda acción que Deleuze señala en los personajes que elige.

Cuando Deleuze contrapone el cine clásico al cine moderno, piensa esta función de *videncia* como índice de disolución de los nexos sensoriomotores que permitían la relación del hombre que actúa y del mundo como horizonte de acción. El personaje vidente, impotente de acción alguna, no es el héroe que ahora cumple otra función, porque se ha roto tanto el mundo que acogía la acción como el sujeto mismo en tanto que centro agente

de la acción. Si *El hombre sin atributos* posee alguna radicalidad es porque ese vaciamiento no deja un esqueleto subjetivo dispuesto para recibir otros atributos, sino porque desarma su carácter de fundamento. Es también en esta clave que debemos comprender la referencia a la comunidad fraterna. La relación incestuosa entre hermanos no sólo denuncia la ausencia de la figura paterna, sino que se trata más bien de la abolición de la diferencia sexual. [Cfr. CC, 96]

Pero el punto más agudo del texto de Rancière, que toca especialmente nuestro tema, se encuentra en la acusación de confusión entre forma y contenido, entre estilo y símbolo, entre fábula y configuración. Para mostrar más crudamente el punto, Rancière nos dice que Deleuze necesita remitir a un cierto límite del lenguaje que estaría cercado por el silencio o la música, silencio y música que nunca *oímos* en la literatura, sino que se anuncia en palabras, frecuentemente en el relato de lo que los personajes hacen. De ahí que no *escuchemos* el devenir grito del lenguaje en Gregorio Samsa, ni el canto de Josefina. La música no se oye, sino que funciona como símbolo de lo inefable. Así las cosas, Rancière se permite arriesgar que Deleuze se apoya subrepticamente en Schopenhauer y en su concepción de la música: expresión directa de la voluntad, no reducible a la representación, y fondo primordial al que toda representación aspira. Esta extraña referencia a Schopenhauer en el texto de Rancière revela quizás la propia trama en la que el autor de *El desacuerdo* inscribe a Deleuze, antes que las opciones propiamente deleuzeanas. Es el propio Deleuze el que introduce el equívoco al referir la noción de santidad a cierta concepción schopenhaueriana. Sin embargo, agrega la lectura que Nietzsche tiene de este movimiento: el hombre prefiere querer la nada a no querer. Y la nada es en el contexto de la *Genealogía de la moral*, una máscara de dios. Sabemos que Nietzsche reconoce en este texto a Schopenhauer su sensibilidad artística, aunque esa sensibilidad lo haya conducido a intentar el camino de su negación. A propósito de un comentario de Melville en el que rechaza que sea tarea del novelista el tener que aclarar cómo y por qué actúan sus personajes, Deleuze recupera un tema que lo había ocupado tempranamente, en su libro sobre Nietzsche: “la vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada” [CC, 104]. Es aquí donde encontramos el motivo profundo del *estilo*. El estilo nunca equivale a una *mirada*

absoluta. Sino por el contrario, a una cuestión de velocidades, detenimientos, lentitudes. Pero quizás hay un problema mayor en esta interpretación: ¿por qué la referencia a la música implicaría necesariamente una referencia a la concepción romántica, schopenhaueriana de la música? ¿Es que acaso Deleuze no tiene su propia concepción de la música? ¿No será este el umbral al que se dirige la literatura? Si pensamos el umbral en estos términos la música no tiene ningún privilegio.

Parece que en el análisis de Rancière estos matices de la lectura nietzscheana se retiran en pos del trazo grueso. Se trata, lo vemos rápidamente, de una lectura de Nietzsche que encuentra cierta continuidad entre *El nacimiento de la tragedia* y *Así habló Zaratustra*, continuidad basada en la preeminencia de la función mítica.¹⁸ Es así que la recuperación de cierta noción de *estilo* en Nietzsche, podría leerse como una deriva de la influencia romántica. Pero a su vez hay algo más que no funciona en esta lectura, ya que Deleuze no está optando por Bartleby contra Achab, por el que se abstiene de actuar contra el que quiere actuar hasta el límite de su propia integridad. Se trata de las dos caras de una misma naturaleza primaria que niega en ambas opciones la que conduce al sujeto como *consciencia*. También están los testigos, aquellos que han visto demasiado y ya no pueden actuar a causa de este exceso. No se trata en absoluto de *repeticiones de lo igual*, como parece indicar Rancière, sino de matices *diferenciales*. El *estilo* en Deleuze –pero también en el Nietzsche de la década del 80– no señala nunca el lugar privilegiado de la enunciación individual. Por el contrario, el estilo señala un agenciamiento colectivo de enunciación, la puesta en marcha de una línea de variación continua [MP, 123]. Esta es la operación de las lenguas secretas, de las jergas, operación de variación asimilable a una suerte de “cromatismo generalizado”. El personaje privilegiado es así una Idea:

Melville introduce una distinción esencial entre los personajes de novela.
Dice Melville que hay que procurar ante todo no confundir a los auténticos
Originales con los personajes simplemente relevantes o singulares,

¹⁸ Reencontramos esta lectura, por ejemplo, en Nancy y Lacoue-Labarthe. Cfr. Jean-Luc Nancy, “El mito interrumpido” en *La comunidad desobrada*, ed. cit. y Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe *El mito nazi*, ed. cit.

particulares. [...] Cada original es una poderosa y solitaria Figura que desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable. [CC, 106]

Curiosamente Deleuze retoma aquí una expresión que data de *Différence et répétition*, un *pensamiento sin imágenes*. ¿Qué quiere decir este retorno luego de haber dedicado largas páginas a “imágenes pensantes” en los libros sobre cine, en el libro sobre Bacon...? Se trata de pensar bajo la lógica beckettiana del agotamiento. Las artes se encuentran en sus respectivos umbrales, pero sin ningún tipo de prerrogativa. También la música, por su parte se acerca a la pintura. Y en el límite del agotamiento, la literatura se convierte en coreografía, en programa televisivo, Beckett.

6.3 Intermezzo nietzscheano: El umbral sonoro de Bizet a Cage

Un aspecto fundamental de la teoría deleuzeana de la música se comprende a partir de su particular filiación nietzscheana. Una filiación que, veremos, se produce en el espacio de los gestos nietzscheanos de cara a un pensamiento musical, antes que de las elecciones musicales propiamente dichas. Una filiación que tiene su punto central en la crítica del romanticismo, y que vale la pena recordar para evitar la confusión con una propuesta estética donde el umbral se toca con lo absoluto. Adorno ha visto claramente la intención nietzscheana, y sus críticas a Wagner encuentran en el autor de *Así habló Zaratustra* el antecedente necesario. Es por ello que presentaré aquí una breve deriva por la estética musical nietzscheana, para arribar al final al puerto que nos permitirá volver al límite del silencio señalado por Rancière, aunque quizás con un signo completamente diferente.

En el §255 de *Más allá del bien y del mal* Nietzsche anuncia algunos de los rasgos de aquella *música del futuro* que encontrará en los escritos contra Wagner su espacio

propio. Allí Nietzsche comienza a pensar en una música del desarraigo y el desierto, en oposición a la pretensión excesivamente metafísica de la música alemana:

[una música] que se afirme incluso frente a las grises puestas de sol del desierto, cuya alma esté emparentada con la palmera y sepa vagar y sentirse como en su casa entre los grandes, hermosos, solitarios animales de presa....¹⁹

Esa música parece recordar aquella de las op. 11 y op. 19 de Schönberg, es decir a sus primeros trabajos atonales. De algún modo, y muchos trabajos así lo han señalado, las críticas contra el aparente naturalismo de la tonalidad, y el avance sobre una disolución de sus reglas a partir de la acentuación de las arbitrariedades del sistema, permiten realizar un claro paralelo con las críticas que Nietzsche lanza contra la naturalización de las leyes de la gramática. Sin embargo, los textos que Nietzsche escribe contra Wagner y a favor de Bizet, revalorando la textura clásica de la melodía acompañada, la belleza de la forma, etc., nos impiden trazar un claro paralelo en torno de las elecciones propiamente *musicales* de nuestros autores.

En la *Filosofía de la nueva música* Adorno tomaba partido respecto de la evolución del lenguaje musical: Schönberg representa allí el progreso, el futuro de la música, mientras que Stravinsky opera una regresión y una vuelta hacia la tonalidad. Así, el filósofo que en el siglo XX dedicó las páginas más profundas en torno de la reflexión musical, dibujaba para la filosofía de la música el ámbito de la discusión. A favor o en contra, era alrededor de estas dos figuras, ciertamente centrales, que se jugaba ese fenómeno que solemos agrupar un poco vagamente bajo la denominación de ‘música contemporánea’. “La naturaleza de esta música –indica Adorno– está impresa únicamente en los extremos y sólo ellos permiten reconocer su contenido de verdad”.²⁰ Así las cosas, si tuviéramos que colocar a Nietzsche en alguna de estas posiciones nos encontramos ante un problema. Si

¹⁹ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, ed. cit., pp. 213-214. En la correspondencia de 1880 y 1881, encontramos a menudo la referencia a la música de su amigo Peter Gast [Köselitz] como aquella que podía encarnar esa melodía silbable y bailable que se oponía a la música *alemana* asimilada a Wagner.

²⁰ T. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, ed. cit, p. 11

atendemos a la crítica nietzscheana del lenguaje y de la gramática, encontramos que el gesto schönberguiano parece ser más adecuado al nietzscheano. Adorno, en efecto, considera que “sólo con Schönberg la música ha aceptado el desafío nietzscheano”²¹. Pero en esa apuesta presupone el abandono del camino del ‘medio’, aquel que se desliza en el ‘entre’ de los extremos, camino quizás más caro al pensamiento de Nietzsche y especialmente al de Deleuze. Recordemos que para Deleuze “la esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado” [IM, 11] Cuando Adorno ubica el rechazo de Nietzsche a Wagner como un mero paso ‘hacia’ Schönberg, la apuesta nietzscheana contra Wagner, queda desdibujada y reabsorbida en una lógica de la ‘evolución’ del lenguaje musical que, leída desde el ‘progreso’, recupera la figura de Wagner como inicio de la disolución de la tonalidad. Ahora bien, si atendemos a las tesis propiamente musicales de Nietzsche, deberíamos aceptar que se encuentran más cerca de un neo-clasicismo que de una evolución del lenguaje musical que, tras las huellas de Wagner, terminaría en la disolución de la tonalidad. Pero ese retorno clásico ¿no anticipa, escondiéndose, un futuro de la música distinto? Quizás, como dice Deleuze respecto del cine y de la filosofía, esa música futura necesitaba esconderse, disfrazarse, antes de encontrar su fuerza más propia.

Durante la década del cincuenta, ya sea desde el grupo de Darmstadt como desde Estados Unidos con Cage, se han observado con gran interés otras figuras cuya música podría pensarse como antecedente del pensamiento musical contemporáneo. Es importante señalar la relevancia que progresivamente ha tomado la figura de Debussy como precursor de muchas de las opciones compositivas desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX, relevancia no sólo señalada desde el ámbito de la composición, como es el caso de Boulez, sino también desde la crítica y la filosofía de la música, como podemos observar en Fubini. A su vez, en la biografía musical que realiza la musicóloga Florence Fabre en *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, se establecen claros vínculos entre el ‘sur en la música’ nietzscheano y la poética de Debussy. En este sentido, la decisión por Bizet

²¹ Ibid, p. 39

contra Wagner no debe leerse en función de una aparente ‘evolución’ en la historia de la música. Se trata de pensar la opción estética allí en juego, iluminada a partir de las poéticas de la segunda posguerra, que resaltan el carácter revolucionario de otras figuras de la música francesa, como Debussy, Varèse o Satie, en detrimento de la tradición alemana.

La visión de la música occidental del siglo XX que traza un arco que pasaría por Wagner, luego por Mahler, Schönberg, y que culmina en la radicalización del dodecafonismo en el serialismo integral de la escuela de Darmstadt, funciona casi como un lugar común que debería ser puesto en cuestión. Enrico Fubini indica que este arco se dibuja alrededor de la atención en el parámetro interválico por sobre el resto de los parámetros musicales, y es en función de éste que se realizan los mapas y los acentos. En este sentido, Fubini indica que:

Ciertamente, no se puede obviar el hecho de que el parámetro intervalar ha sido destacado en la evolución de la música occidental, al menos en los últimos siglos. Si cuando se habla de lenguaje musical se entiende, precisamente, lenguaje modal en primer lugar, y tonal después, ello significa que ha sido la música occidental la que ha destacado tal parámetro al que todos los demás se subordinan. (...) Pero quizás se puede pensar también en otros términos sobre la revolución musical de nuestro siglo: quizás ha consistido en el debilitamiento de dicho privilegio del intervalo y en la revalorización de otros parámetros, como el tímbrico y el rítmico.²²

Es en este sentido que incluso Boulez, y a pesar de que él mismo ha seguido el camino del serialismo, impensable sin la figura de Schönberg, pueda plantear la genealogía en la línea Debussy, Stravinsky, Webern, Darmstadt. La ausencia de Schönberg sólo es comprensible releendo la crítica que por igual, Schönberg y Stravinsky reciben del compositor francés. En el artículo “Momento de Juan Sebastián Bach”, Boulez reubica en una misma línea la oposición adorniana Schönberg-Stravinsky, y considera que ambos

²² E. Fubini, “Las raíces de la vanguardia en el siglo XX” en *El siglo XX: entre música y filosofía*, ed. cit.

plantean un falso dilema. Uno y otro buscarían, para el lenguaje musical, la universalidad perdida en el posromanticismo. Si bien el neoclasicismo ofrece una estética de la reconstitución y el dodecafonismo una dialéctica de la evolución, ambas tienen en común la intención de un retorno del lenguaje a su carácter *universal*, en el ámbito de cierta nostalgia beethoveniana por un estilo colectivo. El problema así planteado se resume en la pregunta por la *necesidad* de esa universalidad. Contra aquellos que leen en Schönberg un paralelo con la figura de Bach, en términos de creación de nuevos lenguajes, Boulez sostiene que mientras:

El lenguaje tonal de Bach corroe las funciones modales, el lenguaje dodecafónico de Schönberg es corroído por las funciones tonales²³

La crítica a Schönberg se centra en su falta de radicalidad, en su nostalgia respecto de la estabilidad tonal, y su necesidad de mantener el concepto de obra como un todo acabado y teleológico. Webern y Debussy tendrían en común este gesto disolutivo y suspensivo respecto de la idea de obra. Un efecto de desobra, quizás, donde lo que se suspende es el lenguaje como estructura formal fundante a favor de un recupero del parámetro tímbrico, como resonancia, antes que como cierre.

En el ensayo “El dios que baila”, Massimo Cacciari recorre los distintos momentos del pensamiento musical nietzscheano, culminando también en la figura de Webern.²⁴ La apuesta nietzscheana respecto del arte futuro se inscribe en la crítica del horizonte ontoteológico que el romanticismo le había trazado. Implica, por lo tanto, la afirmación de un arte más allá de todo consuelo, más allá de todo horizonte de sentido en términos de fundación. Este sin-sentido del arte, se hace patente, de acuerdo con Cacciari, en la música de Webern, en función de aquel rasgo que también Boulez rescata contra Schönberg y Stravinsky: a saber, la voluntad no-universalizante, el trabajo y la afirmación de un

²³ P. Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” en *Hacia una estética musical*, ed. cit. p. 20

²⁴ Cfr. M. Cacciari, “El dios que baila” en *El dios que baila*, ed. cit., pp. 107-108

lenguaje con “un grado tal de despojamiento de la evidencia que parece ser pobre”.²⁵ Es en esta línea que debemos leer la sentencia bouleziana “Schönberg ha muerto”. De las tres figuras de la segunda escuela de Viena, Berg, Schönberg y Webern, sólo éste último parece ser la figura *umbral*, la que verdaderamente pulveriza el lenguaje hasta entonces heredado, a través de una obsesión de la pureza formal que lo lleva hasta el silencio.²⁶ Boulez acusa a Schönberg y Berg de ser figuras de la nostalgia, de no haber comprendido radicalmente la necesidad de renuncia frente al ideal romántico. Cacciari señala también en Webern esta remisión trágica, en oposición a toda nostalgia dramática. Es él quien

desarrollará sus contenidos en términos radical y cumplidamente antirrománticos -en tanto que en él- la organización compositiva no debe significar ‘creación’ de nuevos lenguajes, sino análisis, comprensión, articulación del material: dominio del material²⁷

A su vez, Boulez considera que es únicamente la figura de Debussy la que puede aproximarse al gesto weberiano.²⁸ Hacer foco en el material sonoro implica una ruptura con toda lógica del lenguaje musical que aspire a una última referencialidad, a una última columna metafísica.

Cuando Fubini aborda este cambio en la elección de los ‘padres’ de la nueva música sugiere un camino que nos resulta apropiado para pensar las resonancias nietzscheanas. Siguiendo el argumento de Fubini, debemos pensar la duplicidad del origen de la música del siglo XX, a partir de las figuras de Schönberg y Debussy. Se trata de una oscilación o bifurcación de los centros de la vanguardia de principios de siglo entre Viena y París. Siguiendo esta lectura, si la vanguardia vienesa se vincula con Nietzsche a través de la crítica del lenguaje, y en este sentido numerosos trabajos en torno del vínculo entre la

²⁵ P. Boulez, “Webern, Anton Von” en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 358

²⁶ Cfr. P. Boulez, “Incipit”, en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 264

²⁷ M. Cacciari, *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, ed. cit., pp. 140-141

²⁸ Cfr. P. Boulez, ob. cit..

Viena *fin-de siècle* y las tesis de Nietzsche lo confirman,²⁹ podemos ensayar un vínculo de Nietzsche con la vanguardia francesa, que permitiría pensar aquel ‘sur en la música’ mencionado en *Más allá del bien y del mal*. En este sentido, la ‘estética clásica’ a la que Nietzsche apela en *El caso Wagner* nos aleja, en algunos aspectos, de la evolución del lenguaje musical tal como se da en Viena, pero algunos de sus motivos resuenan en los músicos franceses que, contemporáneos a los últimos escritos de Nietzsche, abrieron una perspectiva diferente respecto de la *nueva música*.

Si el futuro de la música parece configurarse bajo la órbita de paisajes desiertos y de “promesas de pensamientos futuros”,³⁰ encontramos este gesto de sobriedad y de antimonumentalidad en las obras de Debussy.³¹ En los escritos de *El señor Croche, antidilettante*, Debussy nos confiesa que también él fue un wagneriano “hasta el extremo de olvidarse de los más elementales principios de urbanidad”³². Y también, contra Wagner, prefiere una orquesta en blanco y negro, aquella de la que pueda hablarse como de una pintura, antes que esa ‘masilla multicolor’ donde no podemos siquiera distinguir el timbre de los instrumentos.³³ Un juicio sobre Rameau nos sorprenderá en su semejanza con aquellos que Nietzsche regala a Bizet:

Teníamos, sin embargo, una pura tradición francesa en la obra de Rameau, hecha de ternura delicada y encantadora, de acentos justos, de declamación rigurosa en el relato, sin esa afectación a la profundidad alemana, ni al deseo de subrayar a puñetazos, de explicar hasta perder el aliento³⁴

²⁹ Podemos mencionar en este sentido los trabajos de Massimo Cacciari, (*Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, ed. cit. y *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, ed. cit.) y el artículo de Mónica Cagnolini “Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música” art. cit., pp. 91-118

³⁰ F. Nietzsche, *El caso Wagner* en *Escritos sobre Wagner*, ed. cit., p.205

³¹ Sobre la posibilidad de pensar la música de Debussy en la órbita del “sur en la música” de Nietzsche, ver F. Fabre, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, ed. cit., especialmente el cap. V “Le sud de la musique: une esthétique?”. También Cfr. L. E. De Santiago Guervos, op. cit., p. 155

³² C. Debussy, *El señor Croche, antidilettante*, ed. cit., p. 23

³³ Cfr. *Ibíd.*, p. 9

³⁴ *Ibíd.*, p. 63

No es difícil encontrar este tono antiwagneriano y antimonumental en los textos de Debussy, sin embargo, ¿podemos adscribir la estética musical propuesta por el último Nietzsche a su música? Tomemos por caso los *Preludios* para piano. Se trata de un gran experimento en torno de la forma. El preludeo como forma, una vez emancipado de su vínculo con las fugas al modo bachiano, funciona como una forma libre, como una improvisación. Esto no implica en absoluto una falta de reflexión sobre la forma. Se trata de una reflexión radical, que la aparente improvisación no debe ocultar. Si el lenguaje musical se aparta de una lógica narrativa, si a la vez se ponen en cuestión las evidencias teleológicas y lineales de las tradicionales concepciones temporales, la organización de una pieza en el tiempo sólo se sostiene como resultado de una reflexión profunda sobre la sonoridad misma. Una lectura apresurada, intentaría ver en ella una deriva wagneriana, solamente una lógica de atmósferas. Pero este trabajo paisajista no se realiza en detrimento del ritmo y de la melodía, es decir, de aquellos aspectos que Nietzsche valoriza frente a su dispersión en la caracterización de la ‘melodía infinita’ wagneriana. Observemos, por ejemplo, el preludeo VI del primer libro, *Pasos sobre la nieve*. En el ritmo uniforme del acompañamiento encontramos verdaderamente los pasos, el pulso definido de la marcha. Avanzan, lentos, sobre una superficie helada y frágil, y se sostienen allí como mínimos puntos de reparo, que acompañan, claramente, aunque en un segundo plano, a la melodía. La melodía debe ser siempre afirmada con provisoriedad, evitando toda elocuencia. Sobre todo, exige una extrema nitidez. De algún modo, y a pesar de la incomodidad que le generaba la etiqueta de impresionista, Debussy hace ingresar en su música ese aire libre que los pintores impresionistas promulgaban para su trabajo. Ingreso de un afuera que se entrevé como extracción de rasgos expresivos, la quietud del cristal, pero a la vez su potencia de contagio y contaminación. Como en la caricatura que a menudo los dibujos animados nos ofrecen del poder del cristal: inmoviliza todo lo que toca.

En las notas publicadas bajo el título de *Curso de interpretación*, Alfred Cortot señala con claridad el carácter ligero de los *Preludios*. A propósito de *Voiles*, nos aclara ante todo que no debemos leer allí los velos, lo oculto, sino más bien las velas de los barcos

que zarpan. Cortot insta a sus alumnos a tocar “sin lentitud, en un ritmo a la vez indolente y vigoroso, dando un sentimiento de calma”³⁵.

En el retorno de la figura de Dionysos en los escritos nietzscheanos de la década del ochenta, se reafirman algunos rasgos apolíneos, particularmente aquellos que lo vinculaban, en *El nacimiento de la tragedia*, a las artes plásticas. Se trata de un gesto hacia la paridad entre las artes, quitando a la música ese privilegio metafísico que resonaba en la cuerda schopenhaueriana. También en este nuevo vínculo de la música con las artes visuales, podemos pensar como figura clave a Debussy. Es en esta línea de análisis como realiza Boulez su lectura respecto de la modernidad del músico francés:

Si se quisiera ubicar las fuentes de la modernidad en música, dejando de lado a Mussorgsky, sería necesario recurrir, sin duda, a los pintores y poetas cuya influencia fue preponderante sobre el espíritu de formación del joven Debussy: Manet, Whistler, Verlaine... Es posible creer que la música fue salvada del marasmo poswagneriano por sus hermanas más audaces o más experimentadas; la vitalidad de la pintura y de la poesía en este período de la vida intelectual francesa responde, en cierta medida, al sentido radicalmente nuevo de la creación debussysta, gracias a la cual los conflictos románticos son reabsorbidos.³⁶

En este “salvar” a la música del poswagnerianismo a través de las artes “más experimentadas” reencontramos algunos de los motivos que empujan a Nietzsche a mediterranzar la música. También en este sentido los *Preludios* han sido pensados en la órbita de su relación con la pintura y la poesía de la época, como si fueran verdaderos cuadros o paisajes musicales. Lo que allí se anula es el tiempo teleológico de la música tradicional. Una música de clima, sí, pero no de brumas infinitas. Lo que allí se plasma es la claridad del paisaje, del viento, de las olas. Se trata de una tendencia a la espacialización o pictorialización del tiempo, que rompe con la linealidad del discurso musical. Es en este

³⁵ A. Cortot, *Curso de interpretación*, ed. cit., p. 44

³⁶ P. Boulez, “La corrupción de los incensarios” en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 35

punto donde esta música de atmósferas se aleja de Wagner. La ruptura temporal, la estaticidad no se da en el marco de una lógica del infinito. En Wagner la pérdida del tiempo musical se daba en el dislocamiento de las formas resolutivas, que en lugar de resolver las tensiones, las enviaba a una nueva tensión que requiere a su vez una nueva resolución, etc. Esta es la estructura de la “melodía infinita”. En Debussy, la ruptura de la temporalidad lineal no se realiza en un dilatamiento de la resolución, sino en las resoluciones inesperadas, en la atomización de los motivos, en el recupero de funciones propias de las escalas antiguas.

Pero quizás no hemos alcanzado aún el gesto nietzscheano que querríamos filiar con la lectura deleuzeana de Beckett. Cuando Deleuze y Guattari dicen que “[f]rente a Schönberg, se puede decir ¡viva Chabrier!, como Nietzsche decía ¡viva Bizet!, y por las mismas razones, con la misma intención musical y técnica” [MP, 432] están señalando un aspecto diferente. En el “Prólogo” a *El caso Wagner*, Nietzsche afirma que:

No es tan sólo por pura maldad, si en este escrito alabo a Bizet a expensas de Wagner. Entre muchas bromas expongo un asunto con el que no hay que bromear.³⁷

Largamente comentado, el juicio de Nietzsche sobre Wagner tal como se presenta en *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner*, a menudo ha sido relegado al carácter de broma. Hay un punto que divide las interpretaciones en torno del juicio sobre Bizet, y es el problema de si se trata de una excusa para atacar a Wagner o si Nietzsche encontraba allí específicamente la música del futuro.³⁸ Tomaremos entonces el camino mediante el cual *Carmen* no sería sino una música de convalecencia, la música que opera como remedio frente a esa enfermedad que es Wagner. No encontramos aún allí esa música del *futuro*, aunque ella sea, por el momento, su exponente más cercano.

³⁷ *El caso Wagner*, ed. cit., p. 185

³⁸ En este sentido Cfr. G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, ed. cit., pp. 259-261; L.E. De Santiago Guervós, op. cit., Cap. 3.4 “Con Wagner y contra Wagner– : los ecos del *Tristán*”

En las críticas *fisiológicas* que Nietzsche lanza a Wagner, Deleuze reencuentra no sólo el retorno de la moral, tal como se anuncia en los primeros párrafos del tercer tratado de *La genealogía de la moral*. Se trata más precisamente de una crítica al retorno de la construcción subjetivante, que se ha incorporado la variación, que se ha *inmunizado* de sus propias fisuras para retornar con fuerzas renovadas: “por nuevo que sea el modo de desarrollo, no deja de ser un desarrollo de la forma sonora. Y necesariamente el correlato del desarrollo de la forma sonora será la formación del sujeto” [DCE, 332] Se trata de un viejo tema alemán, la lógica de la forma como estructura *formante*, estructura de aprendizaje, de formación [*Bildung*] que condensa el sujeto que se hace a sí mismo en una imagen.

Si Bizet le permite ‘curarse’ de Wagner, es porque su música se erige como una gran risa trágica, que ignora la deriva wagneriana, y, en esta indiferencia, nos interpela en la fibra misma de aquella aparente profundidad. Se trata de una composición del plano sonoro con coordenadas diferentes, con relaciones diferentes. La broma debe aquí ser tomada *en serio*. No en términos de la seriedad del juicio sobre Bizet, sino en términos de la seriedad de la broma, de la seriedad de esa curación que es también la risa frente al lenguaje de la modernidad que Wagner representa de un modo tan eficaz. La risa funciona a lo largo de la obra del filósofo alemán como una operación filosófica específica.³⁹ Se trata de un modo particular de accionar el pensamiento, habitándolo de otro modo. Frente a la lógica del *logos* que opera por opciones binarias, la risa hace temblar las oposiciones mismas. Cragolini ha mostrado los rasgos de este modo de pensamiento en el ‘entre’ de la afirmación y la crítica disolvente, como clave para abordar la tarea filosófica de Nietzsche.⁴⁰ Así, la broma permite delinear una crítica muy particular, donde la lógica que configura un determinado mundo tambalea a través del análisis de sus efectos, antes que de su estructura lógico-argumental. Se trata de un gesto muy cercano a las operaciones de

³⁹ Respecto de este punto, sigo algunas de las reflexiones desarrolladas por Paula Fleisner en su artículo “De sigfridos cornudos y hechiceras infieles. Una mirada sobre el rechazo nietzscheano del romanticismo y su alabanza de *Carmen*” art. cit..

⁴⁰ Cfr. M. Cragolini, “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana” art. cit., y M. Cragolini, “La re-sistencia del pensar” en *Moradas Nietzscheanas, Del sí mismo, del otro y del “entre”*, ed. cit.

minorización que encuentran Deleuze y Guattari en la literatura. Y vemos aquí el gesto a esa lógica de la formación, guiño antikantiano, en tanto que el hacerse a sí mismo implica menos un abandono del *estado de minoridad* que una tergiversación de todas las figuras paternas. Antes que torcer el curso *evolutivo*, se trata de transvalorar la forma misma del valor. No esperamos en Nietzsche un nuevo sistema acabado que venga a refutar al anterior. Si el consuelo metafísico se combate en el campo de la risa, la música como monumento del arte metafísico del romanticismo quizás sea desarticulada, antes que por las contradicciones del propio sistema, por una carcajada frente a los pilares de su *profundidad*. El plano de consistencia sonoro por el que parece abogar Nietzsche en su crítica a Wagner implica para Deleuze dos cosas:

Por un lado, sólo conoce movimientos y reposos, velocidades y lentitudes entre partículas, entre moléculas, ya no formas desarrollándose. Solo conoce relaciones diferenciales de velocidad entre elementos, no sabe del desarrollo de la forma. Por otro lado, yo añadiría que no sabe de la formación de un sujeto: fin de la educación sentimental. [DCE, 333]

Querríamos leer en este sentido el gesto de Satie. Crítico ácido del romanticismo alemán, lleva adelante su batalla a través de la risa. Si la figura de Satie ha resultado controvertida en la historización de la música del siglo XX, se debe a la dificultad de determinar su posición, en términos de *seriedad*.⁴¹ De hecho, sus aportes a la técnica musical son considerados más bien “modestos”⁴², y toda la virtud de su figura radica en ese ‘gesto’, que luego será retomado por Cage y Kagel, en la lógica del teatro musical. El recurso humorístico es utilizado de diversas maneras: en las anotaciones de la partitura, en las indicaciones de interpretación,⁴³ o en los títulos de algunas de sus composiciones como

⁴¹ Sobre este punto ironiza Cage respecto de la importancia que dan algunos músicos del grupo de Darmstadt (Boulez y Stockhausen particularmente). Cfr. J. Cage, “Erik Satie” en *Silence*, ed. cit.

⁴² Cf. R. P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Akal, Madrid, 1991, p. 67. Cf. P. Boulez, “Chien Flasque” en *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001³

⁴³ Las alusiones, generalmente llaman la atención sobre el exceso de sentimentalismo de ciertas notaciones románticas, aspecto que se ilumina claramente en ejemplos como: “afectando demasiada importancia”, “como

Sonatina burocrática, Tres piezas en forma de pera, etc. Sin embargo, nos interesa particularmente un gesto, que será largamente comentado, y es aquel que se hace patente en las *Vexations*. [Fig. 6] Se trata de una pieza curiosa, con sólo unos pocos compases, que tiene un tema y dos variaciones, cuya ejecución dura aproximadamente unas dieciocho horas. En la partitura se indica que:

Este motivo deberá tocarse 840 veces seguidas, y no estaría de más prepararse previamente, en absoluto silencio, para estas graves inmovilidades.⁴⁴

John Cage es el primero en llevar adelante la ejecución de la pieza en 1963. Se ha leído allí la influencia del tiempo circular oriental, y la crítica a la direccionalidad y narratividad de la música tradicional. Sin embargo, quisiéramos ver allí una sutil sonrisa hacia Wagner. Esa ‘música sin fin’ parece representar el reverso cómico de la ‘melodía infinita’. La paciencia que requiere semejante tarea, no puede sino recordarnos a aquella sentencia con la que Nietzsche señala la duración de las obras de Wagner como el primer paso hacia la santidad. A su vez, el abuso del tritono, el intervalo disonante por excelencia, debe leerse, quizás, antes que como una ruptura con la tonalidad, como una broma sobre el uso de la disonancia desde el romanticismo. Si el tritono exige necesariamente una resolución, Satie los encadena aquí hasta el hartazgo.⁴⁵

un ruseñor con dolor de muelas”, “evite toda exaltación creativa”, etc. Cf. E. Satie, *Cuadernos de un mamífero*, Trad. M. C. Llerena, Ediciones del Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 67-74

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 162

⁴⁵ La música de Satie no es irónica respecto de la tradición. Es por el contrario el humor hecho música. En *LS* Deleuze dedica una serie a la contraposición entre ironía y humor. En la ironía, ya sea socrática, ya sea romántica, lo singular se captura en la referencia última al individuo o la persona. “Si la ironía es la coextensividad del ser y el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado” [LS, 166]

Vexations

ERIK SATIE

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

♩ Très lent

♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

Fig. 6. Erik Satie, Vexations, (póstuma, editada por primera vez en 1949).

La risa y la música, la canción y el baile, son las herramientas que Zaratustra esgrime contra el espíritu de pesadez,⁴⁶ contra el nihilismo del romanticismo, el cristianismo y los alemanes. Y es por ello que el último espacio posible para Wagner es aquel que habría hecho de *Parsifal* su gran broma.⁴⁷ Si el arte dionisiaco era el remedio

⁴⁶ Cfr. *Así habló Zaratustra*, “Del leer y el escribir”, ed. cit., pp. 74-75

⁴⁷ Cfr. *Nietzsche con Wagner en Escritos sobre Wagner*, ed. cit., p. 266

contra el arte de la *décadence*, del espíritu de pesadez y del romanticismo alemán, su modo de ser propio es la risa que desarma conceptos y que habita con ligereza la superficie.

Es en esta constelación en la que querríamos también leer el gesto beckettiano. *Fail again, fail better*, se trata menos de un llamado nihilista que de una lógica de repetición e insistencia. En la música de Cage silencio también ocupa el lugar de límite, pero no se trata de un límite inefable. Es más bien un límite que siempre permite un nuevo agotamiento, una nueva exhaustividad. Quizás una anécdota de John Cage sirva para comprender el lugar que el silencio ocupa aquí en el límite balbuceante de la literatura.

En el artículo “Experimental music” Cage cuenta que en una oportunidad entró a una cámara anecoica en la Universidad de Harvard. Se trata de una habitación recubierta en sus seis lados por materiales que evitan todo eco, y por lo tanto, toda propagación y percepción del sonido. Cage cuenta que en la cámara escuchaba sin embargo dos sonidos, uno grave y uno agudo. Al salir consulta al técnico que le indica que se tratan de los sonidos de su propio cuerpo, el sistema nervioso y la circulación de la sangre, el bombeo del corazón, los fluidos de su propio cuerpo. Quizás podamos establecer un paralelo con esos personajes beckettianos que quedan meciéndose intermitentes con su propio yo. Pero ¿no sería esta una lectura demasiado subjetivista? La experiencia de Cage lejos está de afirmar la preeminencia de un sonido interior, sino más bien la imposibilidad de deshacerse completamente del sonido. Y traza aquí un paralelo sumamente elocuente. Indica que la arquitectura moderna ha realizado una experiencia similar con el cristal. El cristal eliminaba la presencia del muro, del techo, de la textura sólida, pero para hacerse transparente, para hacer entrar el afuera. La experiencia de la cámara anecoica, fundamental para comprender la obra de Cage relativa al silencio, abre el ingreso de sonidos impensados, inauditos para la escucha consciente. La escucha de un afuera, aunque sea el del latido del propio corazón.⁴⁸

⁴⁸ Cfr. J. Cage, “Experimental music” en *Silence. Lectures and writings*, ed. cit, p. 8.

CUARTA PARTE: Topocronías del cristal

Muchas de las apuestas estéticas así como del vocabulario que con torsiones específicas Deleuze utiliza para hablar de arte, tienen su origen en la teoría del arte que nutre su filosofía. No podemos entender las referencias a la línea gótica sin atender a las teorías de Worringer, así como no podemos situar adecuadamente la idea de lo táctil u óptico, lo lineal y lo pictórico, sin referirlas a las tesis de Wölfflin y Riegl. Este corpus permite a su vez tender un puente entre la estética moderna y la propuesta estética deleuzeana. El impacto de la lectura de Simondon y de Bergson en el desarrollo de las consideraciones deleuzeanas sobre el arte son puntos profusamente transitados por la crítica. Sin embargo la bibliografía que conecta dicho aparato conceptual con las teorías del arte posrománticas rara vez revisa las fuentes más allá de las citas del propio Deleuze¹. Esta cuestión nos llama poderosamente la atención ya que el uso de términos como lo *inorgánico*, lo *vital*, el *cristal*, etc., implican una particular hibridación entre las ontologías de la vida de los autores referidos y las teorías del arte a las que haremos referencia en este capítulo. Es por esto que querríamos mostrar el corpus fundamental de lecturas y conceptos provenientes de la teoría del arte que Deleuze incorpora a su propia estética a través de una particular hibridación que surge del encuentro entre estas lecturas y la cuestión de la vida tal como la hemos desarrollado en la segunda parte de este trabajo.

La copertenencia del espacio y el tiempo adquieren en Deleuze un sentido particular en sus escritos dedicados a las artes visuales, el cine, la música y el barroco, es decir, los escritos posteriores a *MP*. La importancia del concepto de cristal en esta última parte del trabajo radica en que, a mi criterio, no sólo condensa dicha articulación espacio-temporal sino que a la vez puede ser derivada de una particular problematización y trabajo sobre las

¹Como excepciones respecto de este *olvido* cabe mencionar el artículo de Christine Buci-Glucksman, “Les cristaux de l’art: une esthétique du virtual” [en *Rue Descartes. Gilles Deleuze. Immanence et vie*, ed. cit.] y el artículo de Joseph Vogl, “Anorganismus. Worringer und Deleuze” en *Wilhem Worringers Kunstgeschichte*, ed. cit..

artes. El predominio de la metáfora espacial tanto en las fuentes como en los estudios críticos no debe opacar que la problematización espacial constituye un trabajo preparatorio para una nueva determinación temporal. Lejos de invertir el privilegio que la temporalidad supo tener en la filosofía del siglo XIX y principios del siglo XX, íntimamente ligado a la centralidad de la historia y del horizonte subjetivo como conceptos fundamentales de la metafísica, el trabajo de Deleuze (y especialmente aquel realizado junto a Guattari) no debe juzgarse como una simple inversión de privilegios, sino más bien como el desafío de transformar la oposición entre espacio y tiempo. Si el discurso sobre el arte adquiere aquí una relevancia particular, es porque modificar las coordenadas espacio-temporales implica necesariamente y conjuntamente una revolución estética.

CAPÍTULO 7: La configuración del espacio

El concepto de espacio ha tenido en los últimos años un notorio privilegio hermenéutico en los estudios sobre Deleuze. La idea de una geofilosofía, tal como se esboza en *QP*, se ha convertido en un fértil campo de estudio que ha permitido abordar tomando como marco la ontología de Deleuze y Guattari los problemas que desde fines del siglo pasado vinculamos a la amplia zona teórica de la globalización, la mundialización, etc. Ian Buchanan y Gregg Lambert han incluso filiado el gesto deleuzeano con la producción estética y filosófica que desde la segunda posguerra ha tomado como temas de análisis las formas del habitar, la vida en las ciudades modernas y los espacios deslocalizados, etc., tal como se encuentran tratados por ejemplo en los trabajos de Debord, Augé, de Certeau, entre otros.¹ Esta línea de trabajo, si bien parece seguirse de la profundización y explicación del concepto de territorio y de los procesos de desterritorialización, olvida a menudo su génesis artística², en pos de facilitar su ingreso en debates más específicamente políticos y sociales. En este sentido, quizás el trabajo de Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze y Guattari* resulte más interesante para el punto de vista que busco sostener aquí, ya que una geofilosofía termina necesariamente en el paisaje y el ritornelo, conceptos cuya valencia no puede ser abstractamente separada del hacer artístico que las genera.

Es por ello que, si se pretende pensar el problema del espacio en Deleuze, es necesario retomar algunos de los problemas que ya he desarrollado, a propósito de las distintas determinaciones del ritornelo. El ritornelo, concepto clave para la comprensión de la estética musical deleuzeana, implica una determinación espacial y temporal. Y se caracteriza por cierta construcción de la espacialidad en función de lo que von Uexküll

¹ Cfr. I. Buchanan y G. Lambert, *Deleuze and Space*, "Introduction".

² Se nos objetará que los trabajos de Debord no son sino un abordaje estético del problema. Pero cuando aquí me refiero a la génesis estética pienso en el lugar central que otorgan tanto Deleuze como Guattari al arte sin necesidad de pensar una tergiversación de las prácticas artísticas y mucho menos una disolución de la práctica artística en una política de intervención urbana. El arte no es una *herramienta* política, sino que es en sí mismo una dimensión del pensar y una respuesta al caos. O, en todo caso, es la política es una herramienta artística, punto de vista que subvierte cierta concepción del arte político desde los '60. Para una lectura sobre la dificultad para ubicar el pensamiento político deleuzeano en el mismo plano que el arte, la filosofía y la ciencia véase A. Badiou, "Existe-t-il quelque chose comme une politique deleuzienne?" art. cit.

llamaba *mundo*, donde también las relaciones entre la configuración táctil del espacio y la configuración óptica determinan los vínculos entre lo cercano y lo lejano en función de la preeminencia y utilidad de una u otra en un mundo específico.³ El espacio es resultado de la configuración mundana que determinados signos perceptivos construyen a partir de sus particulares relaciones. Ahora bien, esta noción de mundo debe ser hibridada con las concepciones espaciales derivadas de los autores referidos en la introducción a esta cuarta parte, que permiten plegar sobre el plano artístico las intuiciones espaciales derivadas del análisis de los medios animales.

7.1 Lo háptico y lo óptico

Se dice que las artes visuales son las artes plásticas. Esta etiqueta, mucho más rica y también vaga que la anterior, incluye no sólo la pintura, sino también la escultura, la arquitectura, y todas las prácticas relacionadas con la acción de un modelaje. Pero la *fuera plástica*, a diferencia de la visualidad, implica un doble anclaje. Óptico por un lado y táctil por otro. En este sentido la pintura no es menos plástica que la escultura, ni siquiera posee un material más *espiritualizado*, sino que constituye un agenciamiento óptico-táctil específico. La figuración construye un espacio óptico-táctil, que parece subordinar las funciones manuales a sus objetivos visuales: el cuadro como una realidad para los ojos. Así como la música desterritorializa el ritornelo, también la pintura sale de este espacio figurativo hacia una visualidad pura o hacia una manualidad insubordinada. De aquí que lo *háptico* adquiera una centralidad indiscutible en la estética deleuzeana, ya que se trata del abandono de

la subordinación estricta en un sentido o en otro, ni subordinación rebajada o conexión virtual, sino cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica [FB, 146]

³ Cfr. J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, ed. cit., pp. 35-38.

La función del diagrama es deshacer ese espacio figurativo y lograr que de él salga otra cosa, el *hecho pictórico*. Un doble relevo del ojo y la mano, el ojo debe dejar de ver lo que cree ver, debe borrar los clichés, desidentificar lo representado, para que desde una manualidad violenta vuelva a ascender una visualidad nueva, la Figura.

El propio hecho, este hecho pictórico venido de la mano, es la constitución del tercer ojo, un ojo háptico, una visión háptica del ojo, esta nueva claridad. Es como si la dualidad de lo táctil y de lo óptico fuera sobrepasada visualmente, hacia esa función háptica del ojo salida del diagrama. [FB, 151]

La conclusión de este libro subraya una suerte de éxtasis óptico, plasticidad del ojo en su visión háptica. El ojo opera fuera de su campo y se desterritorializa en el tacto. Aloïs Riegl acuña la idea de lo háptico para explicar las relaciones entre la visualidad y la manualidad especialmente en el arte antiguo. En *El arte industrial tardorromano*, publicado en 1901, Riegl desarrolla la oposición fundamental que enfrenta la función táctil a la función óptica de la mirada. Se trata de dos modos de abordar las relaciones entre los objetos y el plano que los contiene que permite explicar las derivas de la producción artística no sólo en la pintura, sino también en la escultura, la arquitectura, la alfarería, etc. Sin embargo, no estamos siendo precisos al hablar de *plano*, ya que los vínculos entre éste y los objetos son consecuencia del tipo de concepción que lo funda. Para Riegl el cambio en la *voluntad artística* [*Kunstwollen*] que permite comprender la transición del arte antiguo al arte moderno implica una modificación en la determinación del plano que nos lleva del *plano* al *espacio*. El plano será aquel de la percepción antigua. En él no existe espacio abstracto “previo” a los objetos que lo habitan, sino que las relaciones que en él se despliegan se siguen de las relaciones que los cuerpos que pueblan el plano establecen entre sí. No hay aquí profundidad alguna. Veremos que la transición del arte antiguo al arte tardorromano implicó justamente una variación en la percepción del espacio y especialmente de los objetos dentro del espacio.

De acuerdo con Riegl la sensibilidad antigua rechazaba la noción de espacio abierto infinito a favor de una planitud cerrada. Este plano cerrado concuerda con la idea de un

objeto que se piensa materialmente cerrado, como individuo determinado en términos de cuerpo sólido.⁴ Sin embargo, los objetos en la percepción se presentan mezclados. El arte antiguo abogará por desentramar los objetos y captarlos en su individualidad. Esta tarea implicaba para Riegl una operación táctil ya que

Una información precisa de la unidad individual y cerrada de cada objeto sólo la poseemos por el sentido del tacto. Sólo por éste podemos conocer la impenetrabilidad de los límites que encierran al individuo material. Estos límites son las superficies palpables de los objetos.⁵

Esta primera determinación del objeto como captable ante todo por el tacto y no por el ojo –ya que el ojo nos brinda una percepción del objeto como superficie cromática confusa– llevaba a un rechazo del espacio abierto e infinito a favor del plano. En él cada objeto aparecía al frente, sin relación de profundidad porque justamente se intentaba extraerlo del espacio profundo e inscribirlo en la superficie.⁶ La función táctil no debe ser interpretada literalmente, como si los bajorrelieves egipcios tuvieran que ser percibidos a través de un contacto manual. Se trata más bien de una función táctil del ojo. La función táctil o háptica de la mirada permite captar en el mismo lugar el fondo y la figura.⁷ El espacio abierto constituía para la sensibilidad antigua la negación de la individualidad corpórea, la nada, y por lo tanto imposible de devenir objeto de representación artística. Como consecuencia de esto “las relaciones libres en el espacio son conjuradas en beneficio de un aplanamiento del espacio” [CD, 176-177] consiguiendo la máxima cercanía entre forma y fondo. El rechazo de la tercera dimensión resulta en el desarrollo de las figuras en el plano, determinado por la anchura y la altura, concepción que encuentra su manifestación más clara en el

⁴ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial tardoromano*, pp. 33-34.

⁵ *Ibid.* p. 34.

⁶ Vemos a su vez que no se trata literalmente de una oposición entre el sentido de la vista y el sentido del tacto, sino más bien de funciones operatorias de la representación, que no impiden que el ojo cumpla una función táctil, o viceversa. El propio Riegl cambió luego el concepto de “táctil” por “prénil”, y es por ello que Deleuze decide utilizar el término *háptico*, derivado del griego *aptō* en lugar de táctil. Para los fines de este capítulo, las nociones de *táctil* y *háptico* son utilizadas en forma equivalente.

⁷ Cfr. H. Maldiney, “L’art et le pouvoir du fond” en *Regard, parole, espace*, p. 256.

bajorrelieve egipcio. Éste perseguía “por un lado, extraer radicalmente al individuo del universo, y, por otro, su conciliación y vinculación con el plano”.⁸ Así explica Riegl las contorsiones que caracterizan a la representación de la figura humana en el arte egipcio; se trataba de hacer visible el cuerpo todo lo posible sin perderse en la relación de profundidad. [Figura 7] Deleuze señala aquello que debe sorprendernos de este análisis en tanto que filósofos: estamos acostumbrados a pensar esta operación, extraer la esencia de lo sensible, sustraerla y salvarla del movimiento y el caos de lo sensible, como un procedimiento propiamente griego. [CD, 175] Sin embargo, Riegl señala este rasgo en el arte egipcio, y parece retomar en todo caso al último Platón, aquel que en *Las leyes* y en *Timeo* dirigía la mirada a Egipto como espacio ideal.⁹ Riegl llama a la belleza del arte egipcio una belleza *crystalina*, que refiere a la constitución formal de la materia y que es ante todo una belleza que no corresponde a los seres vivos.¹⁰ “La vestimenta, sobre el cuerpo egipcio, es como un cristal. Es una vestimenta cristal. ¿Qué habría que decir del pliegue o de la vestimenta griega? Que es una vestimenta orgánica.” [CD, 179]



Fig. 7: Bajorrelieve egipcio. Templo de Kom-Ombo. Siglo II-I a.C.

En el análisis del arte antiguo y tardorromano, Riegl encuentra el proceso que modifica la comprensión del plano desde una concepción táctil hacia una concepción óptica. En el caso del arte egipcio, nos encontramos ante una concepción del plano deudora

⁸ A. Riegl, *El arte industrial tardorromano*, p. 84.

⁹ Cfr. Platón, *Timeo*, 22b; *Las leyes* 656e, 799a, 819a-e, *Fedro*, 274c-275e.

¹⁰ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial...*, p. 80.

de una *visión cercana*. En la visión cercana los objetos pierden perspectiva y se comunican unos a otros tejiendo el espacio que los envuelve en la continuidad de las masas, tocándose uno con otro, construyendo una línea que se dibuja entre los cuerpos. Así, la visión cercana anula las sombras y todo resto de profundidad. La visión cercana característica del arte egipcio, será paulatinamente abandonada, y en primer lugar encontraremos una visión de media distancia, propia del arte griego. El arte griego incorpora variaciones de profundidad, pero aún sigue persiguiendo como fin esencial la percepción de los objetos individuales y su correspondiente impenetrabilidad. Sin embargo, la vista comienza a jugar un rol importante en la percepción de las salientes del bajorrelieve, lo que implica ya una concepción *óptico-táctil* del plano. Aunque no se trata todavía de una representación del plano abierto e infinito, el uso de la luz y la sombra abren un campo de movimiento que lo distingue del arte egipcio, una movilidad contenida aún en el plano. Será recién en el arte tardío del Imperio Romano que encontraremos una plena aceptación de la tridimensionalidad. Si bien el espacio no es aún el espacio infinito del arte moderno, y las figuras siguen apareciendo sobre el plano, ese plano es ya un plano que ha incorporado la profundidad y por lo tanto requiere de una visión lejana:

Este plano por supuesto ya no es percibido por el tacto, pues se halla interrumpido mediante sombras: es más bien un plano óptico cromático, en el que los objetos se nos aparecen en la visión lejana y en la que éstos se difuminan con su entorno.¹¹

El abandono del fundamento táctil de la representación de los individuos en el plano implicará un proceso de desmaterialización. La línea, que cumplía en el arte egipcio el rol central de señalar el contorno, el límite táctil, del objeto, comenzará a tener una función tímidamente modeladora en el arte griego, abriendo paso a la profundidad en el borde, que por último llegará a disolverse en la sombra óptica.

¹¹ *Ibid.* p. 39.

El distanciamiento correlativo del espectador respecto del plano implica un suplemento subjetivo-intelectual que cierra o termina de dar unidad a la representación, ya que en la experiencia óptica la existencia material de los objetos es siempre más confusa que en la experiencia táctil. Es desde este punto de vista que la aparición de la tercera dimensión implica una “progresiva desmaterialización”¹² y por lo tanto el arte egipcio es el más materialista. En él no hay lugar para una visión lejana, *externa*, sino que la relación entre los cuerpos se da de uno a otro, se transmite de uno a otro, sin espacio abstracto que los unifique por fuera de sus íntimas relaciones comunicantes. La visión cercana caracteriza al espacio táctil, o más propiamente al plano, porque niega el espacio abstracto. Es este rasgo el que Deleuze y Guattari extraen para pensar su vínculo con el espacio liso. Es curioso que los ejemplos de espacio liso sean el mar, el desierto, la estepa. Se trata de ejemplos que parecen en todo alejados de la concepción antigua del bajorrelieve. Sin embargo lo que allí vale son el tipo de conexiones que estos espacios habilitan, donde “las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador externo”. [MP, 615] Tanto en el bajorrelieve antiguo como en el desierto no hay espacio infinito y abstracto contenedor, sino agrupaciones, conglomerados, masas.

7.2 Motivo y fondo: ritmos

Maldiney corrige sutilmente la lectura de Riegl al traducir la oposición háptico-óptico en términos de la relación entre el motivo y el fondo. Este movimiento no es ingenuo ya que la relación entre motivo y fondo expresa para Maldiney “el vínculo ontológico entre la existencia y el fondo”,¹³ con su doble valor, tanto en filosofía como en el arte, de fondo y fundamento. La relación entre el motivo y el fondo será entonces la expresión de un vínculo ontológico, aquel que señala la presencia *de* y *en* la obra. Esa presencia es lo que se erige distinguiéndose del fondo que sin embargo se determina como

¹² Cfr. *Ibid.*, p. 104.

¹³ H. Maldiney, “L’art et le pouvoir du fond” ed. cit., p. 232.

tal gracias a dicha aparición. Es el surgimiento de un *mundo*, es decir, lo que rodea y a la vez hace surgir el elemento motívico. El momento originario del motivo corresponde al término alemán *Mal*, que podríamos traducir como *marca, huella, mancha*, y está a la base de lo *malerisch*, lo pictórico de acuerdo con la traducción castellana de los textos de Wölfflin. Es, “el reino de lo borroso y de lo indeterminado”. [FB, 35] Justamente la mancha, el trazo, el punto gris, para decirlo con Klee, determina un espacio-tiempo que curva y hace posible el mundo. El motivo y el fondo son así dos caras del mismo movimiento. El motivo irrumpe y hace del caos que lo precede un medio fértil. De aquí que la relación entre germen y medio en Deleuze deba leerse, para comprender su matiz propiamente estético, en estos términos.¹⁴ El diagrama es el germen en tanto que caos-germen o catástrofe-germen. [Cfr. CD, 44-45]

La noción de fondo tiene también el valor de fundamento. Los diversos modos de fundación del motivo son los que determinan los diversos estilos artísticos. Pero el fondo no precede la fundación. El fondo nace con la fundación del motivo, en tanto que es él, la mancha, el trazo, lo que efectivamente se hace presente, lo que está *ahí*. La relación que el motivo establece con este venir a la presencia determina el fondo como espacio que deviene mundo, que se curva en torno al punto, y que no existía como espacio abstracto antes de su aparición. Esta relación no debe pensarse como determinación de una conciencia trascendente sino más bien como la articulación de un determinado modo de sentir. Para que algo pase en el caos se requiere de una intervención, una determinación sensible que implique a la vez un *afecto*¹⁵, es decir, aquello que envuelve la mera sensación para convertirla en centro de una posible acción: allí la sensación se convierte en centro de expresión: “en la afección el movimiento deja de ser traslación para convertirse en movimiento de expresión, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento

¹⁴ Es evidente que los conceptos de medio y germen son utilizados a partir del sentido que les da Gilbert Simondon. Pero consideramos que este origen, que explicamos en el capítulo 4, adquiere un matiz particular al encontrarse con las teorías estéticas. No se trata de una simple *aplicación* de los conceptos simondonianos, sino más bien de un encuentro que funciona por analogía y que hace de esos conceptos un complejo más denso. Los conceptos simondonianos, que parecen estar siempre a la base de las lecturas estéticas de Deleuze, adquieren variables específicas y que implican nuevos alcances, en el cruce con la historia del arte y las poéticas de los artistas.

¹⁵ Ver en este sentido el análisis de la distinción spinoziana entre *afecto* y *afección*. [MS, 226 y ss].

inmóvil”. [IM, 97] Esta suerte de vibración del punto, o la mancha, es caracterizada en Maldiney como “inmovilidad tensa”, elemento originario del mover-se en general.

Esta determinación del origen del arte como *Mal* resulta central porque permite no sólo pensar el carácter inmanente del fondo y el motivo en la obra, sino que a su vez permite asociar la esencia del arte a la noción de monumento. Maldiney indica que el *Mal* es la forma originaria de lo monumental. Monumento se dice en alemán *Denkmal*, es decir es el trazo, la mancha, como signo pensante. Hegel define el arte de un modo similar: configuración sensible de la idea. Sin embargo, el aspecto *pensante* se encuentra allí tomado por la forma conceptual del pensar, que lo conduce a salir de sí mismo y alcanzar su elemento propio en lo inmaterial. La obra de arte es monumento, pero un sentido diferente. Tampoco es el monumento de la memoria, no se trata allí de recordar, sino más bien de fabular. Deleuze y Guattari son en este sentido godardianos: justo una imagen contra la imagen justa. *Justo una imagen*, esto quiere decir, la imagen que se desgaja de su referente y deviene afecto fabulante. “El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación” [QP, 158] La monumentalidad es un compuesto de sensación que se conserva. Esa composición sensible implica tres formas, tres gestos: 1) la *vibración*, que sale ya del material para aumentar o disminuir su intensidad, 2) *el acople* –entrelazamiento de los cuerpos-, resonancia o vibración en simpatía de un cuerpo a otro, de un cuerpo en otro, incluso a distancia 3) *el retraimiento, la distención*, alejamiento de las sensaciones que se separan siguiendo una grieta, una fisura. [Cfr. QP, 159] Vemos que estos gestos compositivos abren ante todo relaciones de respiración, contracción y expansión. La mancha concentra y emana el espacio. Sístole y diástole, construcción rítmica del mundo, aliento vital. [Cfr. IM, 254] La obra de arte es así menos la lucha entre el motivo y el fondo que el despliegue de la oposición fundamental entre fondo y ritmo.

La noción griega de ritmo nos permite pensar esta suerte de movilidad contenida, como *configuración* que en un instante toma lo móvil. En “La notion de «rythme» dans son expression linguistique”¹⁶ Benveniste indica que el término “ritmo” ha sido a menudo

¹⁶ É. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, pp.327-335

utilizado como metáfora para unificar el mundo del hombre y de la naturaleza en un mismo tiempo de intervalos y retornos paralelos. Maldiney abreva de esta noción para pensar el origen antropomórfico del plano *óptico-táctil* griego. Una unión rítmica del hombre con la naturaleza habría dado origen a la reconstrucción etimológica que ligaría el griego *rythmos* al movimiento de las olas. Sin embargo, Benveniste señala que a pesar de que el verbo *rew* se vincula al fluir del agua, en ningún caso se utiliza para nombrar el movimiento del mar, sino más bien el fluir del río. Demócrito y Leucipo lo convierten en un término técnico de su doctrina. En ellos significa *conformación* o *configuración*, y por ello Aristóteles lo vincula directamente con la *forma*. Benveniste arriba entonces a las siguientes conclusiones preliminares: a) *rythmos* nunca significa “ritmo”, al menos hasta el período ático; b) nunca se utiliza ese término para denominar el movimiento del mar; c) el sentido constante es *forma*, *figura*, etc. Pero hecha esta distinción, resulta necesario distinguir *rythmos* de *schema*, *eîdos*, *morfé*, etc. Si *schema* se aplica a la forma fija, que se sostiene a sí misma, tal como la encontramos en los objetos, *rythmos* es la forma que asume en un instante aquello que es por naturaleza móvil, fluyente. Este es el valor que le da Platón en *Leyes* al aplicar la noción de ritmo a la danza.¹⁷ Pero esta movilidad sigue siendo una movilidad que se *aprehende*, que puede ser *tomada* en la forma.¹⁸ Es así que el contorno “ha dejado de ser geométrico para convertirse en orgánico”, [FB, 119] distancia esencial entre el arte egipcio y el arte griego. Pero lo fundamental es que esa organicidad tiene aún una función de molde, el ritmo no es ritmo modulante: “el contorno orgánico actúa como un molde que hace que el contacto coopere en la perfección de la forma óptica” [FB, 119]. Es decir que a pesar de que se introduzca movimiento en el plano, esa movilidad está constreñida por su dependencia de la forma. La liberación del *ritmo* respecto de su dependencia para con la forma, permitirá alcanzar la noción deleuzeana de ritmo tal como se encuentra en *MP*, pero para los fines de este capítulo quisiéramos referir aquí el matiz que tendrá el concepto de ritmo de cara al problema de la divergencia sensorial. En *FB* Deleuze indica que

¹⁷ Cfr. Platón, *Las leyes*, 653e- 654-c.

¹⁸ Podemos pensar una torsión de esta relación entre el plano *óptico-táctil* y la noción de ritmo en la lectura que Deleuze toma de Bergson a propósito de la ilusión antigua del movimiento que identifica en este ritmo aprehensible el elemento central de la concepción griega. Cfr. *IM*, cap. 1.

Correspondería al pintor *hacer ver* una especie de unidad original de los sentidos, y de hacer aparecer visualmente una Figura multisensible. Pero esta operación sólo es posible si la sensación de uno u otro dominio (en este caso la sensación visual) se encuentra tomada por una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esa potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. Y el ritmo aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. Una “lógica de los sentidos”, decía Cézanne, no racional, no cerebral. Lo último es entonces la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles y los dominios por los que pasa. Y ese ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es diástole-sístole: el mundo que me toma a mí mismo cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y él mismo lo abre. [FB, 46,]

El ritmo es el poder de contacto, lo que comunica los sentidos entre sí al tiempo que los desborda unos sobre otros. Se trata de una muy particular analogía kantiana: las facultades se violentan unas a otras, operan donde no deberían.¹⁹ Los sentidos aquí también se comunican a través de un ritmo que parece investirlos como una potencia vital. Las metáforas visuales, auditivas, táctiles, atraviesan el discurso sobre lo sensible pero son algo más que modos de hablar, transportan sentido literalmente, de uno a otro, “comunicaciones concretas a través de lo incommunicable”²⁰. El ritmo, como indica Nancy, no es aquí una figura de la sinestesia. Esa “Figura multisensible” no debe comprenderse como la sinestesia de la percepción natural, sino por el contrario, la irrupción de una violencia sensorial que atraviesa los sentidos y abre un mundo que se muestra en su ritmicidad, contracción y distensión.²¹

¹⁹ Cfr. *infra* cap. 1, “Ritmos kantianos”

²⁰ J.-L. Nancy, “¿Por qué hay varias artes y no una sola?” en *Las musas*, p. 39.

²¹ La lectura de Nancy es aquí aguda en tanto que muestra con claridad cómo se juega el problema de la sinestesia en el análisis deleuzeano de los sentidos. No acordamos, sin embargo, con el matiz heideggeriano que Nancy atribuye al movimiento rítmico de contracción y distensión como un juego de presencia y ausencia. El latido rítmico debe pensarse en Deleuze del modo como el autor lo piensa en los textos sobre cine y también en los comentarios a Maldiney. No se trata de un juego entre lo que se presenta y lo que se

7.3 Abstracción inorgánica

Worringer explicará la disolución del plano *óptico-táctil* a partir de una oposición más fundamental, aquella que se dirime entre la línea gótica y la línea orgánica. Aquí no se sale hacia el espacio óptico puro, sino que se retorna a una suerte de violenta manualidad. Deleuze recurre con frecuencia a la noción de línea abstracta gótica como modelo privilegiado para pensar problemas formales en sus análisis estéticos. Se trata más precisamente de una apropiación de la línea gótica como línea nómada, que implicará ciertas diferencias respecto de la línea gótica en Worringer. Estas diferencias se refieren en primer lugar a la determinación del origen de la línea abstracta, y con ella del arte, en el imperio egipcio. Deleuze y Guattari rechazarán este origen por dos motivos: su necesario fundamento geométrico y su referencia imperial. Sin embargo, y para comprender esta apropiación, dedicaremos este apartado al desarrollo del concepto en la obra de Worringer, así como su inserción en los debates de su época, que nos permitirán situar una vez más, aunque desde una perspectiva diferente, la íntima relación de la estética deleuzeana con los debates estéticos de fines de siglo XIX y principios del siglo XX.

Más allá de la distancia explícita que los autores señalan respecto de Worringer, la noción de línea nómada sólo adquiere su sentido cabal en tanto que se comprende su dependencia respecto de la línea gótica y de sus determinaciones. Una inmersión en los textos de Worringer nos permite abrir la cuestión del gótico, ejemplo que concentra la referencia a un *estilo* y a un *afecto*. Lo gótico no se cierra sobre un período histórico, sino que nos remite a la vez a una atmósfera particular que podemos reencontrar en una novela, en una película, en una moda. Es entonces un ejemplo privilegiado del arte como conservación de un afecto.

oculta, sino un solo movimiento en el que el mundo se curva y se extrema en torno a un punto. Ni el objeto ni el mundo pueden pensarse en forma trascendente, se conforman en ese mismo movimiento de respiración. Cfr. IM, cap. 12.

Una primera lectura de los textos de Worringer podría dejarnos perplejos respecto del vínculo con la estética deleuzeana y nos permite comprender la necesidad de desmarcarse de algunas tesis centrales de este corpus textual. Como muchos teóricos de su generación aboga por una *Kunstwissenschaft* siguiendo la estela hegeliana respecto del señalamiento de los límites de la *estética*, y especialmente a favor de delimitar el campo del arte fuera de la naturaleza. Esta delimitación ha sido entendida en términos de trascendencia en el ensayo *De la inmanencia y la trascendencia en el arte*,²² contra la inmanencia leída en términos naturalistas, agregado a las ediciones de su texto fundamental. Es necesario entonces situar estas reflexiones y comprender el interés que tienen para una filosofía que parece decidirse, al menos en una comparación a vuelo de pájaro, por hipótesis opuestas.

Si bien el texto más citado por Deleuze es *La esencia del estilo gótico*, es necesario remitirse a la tesis doctoral de Worringer publicada en 1908, *Abstracción y naturaleza* [*Abstraktion und Einfühlung*]²³, para comprender adecuadamente la originalidad del filósofo alemán. Los comentaristas señalan una y otra vez la excepcionalidad de esta tesis que es la más reeditada y reimpressa de Alemania, situación que sorprendía al propio Worringer todavía en el prólogo a la edición de 1948. La tesis fue sin embargo recibida con indiferencia en el campo específico de la historia del arte, quizás por su fundamento filosófico y antropológico antes que rigurosamente histórico. Pero es quizás y justamente por esto mismo que llamó la atención de artistas y actores de la cultura de la época, se trata de una obra que supo captar y anticiparse tanto a las nuevas tendencias artísticas de su tiempo como a las inquietudes culturales que se ligaban íntimamente a dicha producción.

La obra se inscribe en una larga tradición alemana de análisis del arte abstracto y especialmente del ornamento, que tiene su origen en Kant y Moritz. Este rico debate se

²² Editado como apéndice en *Abstracción y naturaleza*.

²³ El ensayo fue traducido al español como *Abstracción y naturaleza*. Ortega y Gasset proponía el término *endopatía* para *Einfühlung*, que es más cercano al sentido literal de *sentir con* [Cfr. Juan de la Encina, *Worringer*, p. 33] y podríamos pensar también en el término *empatía*. Este término proviene de un rico debate en la historia del arte alemana. Friedrich T. Vischer fue quizás el primero que antepuso una teoría de la *Einfühlung* a la interpretación del ornamento. Pero es Theodor Lipps el referente de Worringer a la hora de explicar este concepto. Para Worringer la teoría de Lipps corona el giro de la estética moderna del objetivismo al subjetivismo estético, es decir dejar de lado el análisis del objeto estético para adentrarse en los sentimientos del sujeto frente a dicho objeto. [Cfr. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Trad. Mariana Frenk, FCE, México, 1966, p. 78]

inicia en las teorías sobre lo bello de finales del siglo XVIII, en las que se afirma la independencia de la forma respecto del contenido o sentido de la representación, y en las que se da plena ciudadanía en la república del arte al ornamento incluso como ejemplo privilegiado de la belleza libre. Este primer movimiento fue luego discutido a favor de la introducción del concepto de *empatía* [*Einfühlung*], que recuperaba la noción de sentido en la forma a través de un reconocimiento reflexivo en ella de la subjetividad. Este reconocimiento luego se desplazará a su vez al reconocimiento de la forma orgánica en el ornamento, como condición necesaria para su pertenencia al ámbito de la belleza, organicidad que en última instancia remitía al cuerpo humano como ejemplo ideal de belleza.²⁴ Ya en Simondon encontrábamos un reconocimiento del hombre en los objetos de la naturaleza, que podría introducir la noción worringeriana de *empatía*:

La individuación de los objetos no es enteramente independiente de la existencia del hombre; el objeto individuado es un objeto individuado por el hombre: hay en el hombre una necesidad de individuar los objetos, que es uno de los aspectos de la necesidad de reconocerse y de encontrarse en las cosas, de encontrarse allí como ser que posee una identidad definida, estabilizada por un rol y una actividad.²⁵

Esta lectura *empática* implica un reconocimiento en las formas orgánicas del viviente humano, que se piensa a sí mismo a partir de una particular lectura de la individuación. Simondon apunta directamente a este concepto al realizar en primer lugar una crítica de los prejuicios que anidan en ella y de los atolladeros a los que las explicaciones clásicas de la individuación como dialéctica de la forma y el contenido llevan. Pero a la vez, la reformulación del problema de la individuación en términos de relación y a partir del análisis físico y biológico del problema, podría iluminar las cuestiones vinculadas con la línea gótica, lo inorgánico, la metáfora del cristal, y el vínculo con la animalidad.

²⁴ Para una reconstrucción de las teorías de la abstracción y el ornamento en el siglo XIX, Cfr. D. Morgan, "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky" ed. cit..

²⁵ G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., p. 80

La tesis de Worringer pretende denegar la indistinción entre abstracción y empatía. Lejos de interpretar los derechos de la abstracción en el campo del arte bajo la luz de la *organicidad*, la abstracción implica un movimiento hacia lo inorgánico, y es este punto el que resulta importante iluminar en vistas al uso deleuzeano de Worringer.

Worringer ha encontrado la fórmula de esta línea frenética: es una vida pero la vida más extravagante y más intensa, una vitalidad *no orgánica*. Es un abstracto, pero un abstracto expresionista. Así pues, se opone a la línea orgánica de la representación clásica, pero también a la línea geométrica de la esencia egipcia, lo mismo que al espacio óptico de la aparición luminosa. Ya no hay ni forma ni fondo, en ningún sentido, porque la línea y el plano tienden a igualar sus potencias: quebrándose sin cesar, la línea se convierte en más que una línea, al mismo tiempo que el plano en menos que una superficie. [FB, 121-122]

La línea gótica supera la representación orgánica accediendo a una vitalidad *inorgánica*. Es esta característica *frenética* opuesta a la tendencia geométrica egipcia la que Deleuze encuentra como rasgo original del hacer artístico. El comienzo no es la línea geométrica, como cree Worringer, sino ya la línea nómada. Pero esto quizás ya lo intuía Worringer cuando acentuaba el carácter infinito, repetitivo, de la línea nórdica. En una de sus páginas más bellas, Worringer, distingue la ornamentación orgánica de la ornamentación nórdico-gótica a través de la noción de *repetición*. La *repetición* es ante todo característica de la ornamentación nórdico-gótica, siempre que se la distinga de la repetición simétrica de la ornamentación clásica. La simetría repite pero en espejo, y asegura así cierta interrupción, cierta determinación del límite. Por el contrario la ornamentación nórdica aplica una repetición multiplicativa,

una movilidad en continua exaltación [...] la repetición no tiene más que un sentido: elevar el motivo a una potencia infinita. [...] El hombre nórdico, en

su ornamentación, se representa, por decirlo así, la melodía infinita de la línea²⁶

Esa línea ascendente que se enrosca sobre sí misma, no tiene comienzo ni fin, es siempre un trozo *en medio*, un corte en el infinito. Podemos comparar en este sentido la columna salomónica y la columna clásica. La columna clásica encierra un mundo, enmarca, determina un espacio que se asienta en ella y que gracias a ella se torna estable, aspira a la quietud. Por el contrario, la columna salomónica es un espiral que expresa un corte antes que un comienzo y un final. Podría seguir infinitamente, no cierra el espacio sino que sugiere continuidad. [Figura 8]

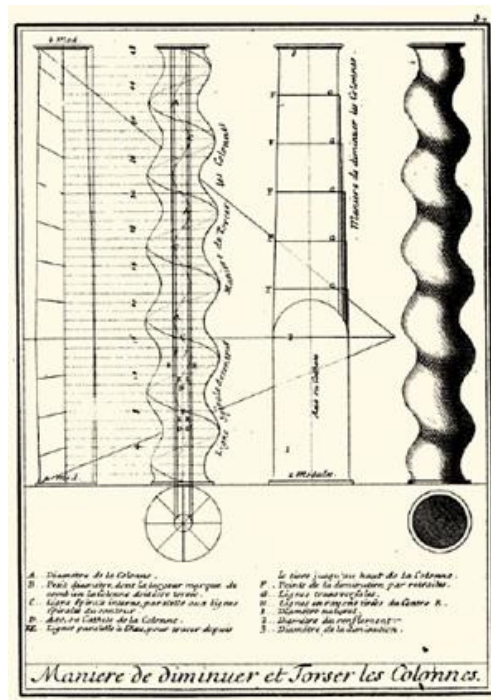


Fig. 8: Estructura de la columna salomónica frente a la columna clásica.

Para comprender el rechazo del paralelo que permitía asimilar la línea abstracta a la línea orgánica, es necesario abordar brevemente cómo se debe leer en este contexto el concepto de *empatía*. La empatía para Worringer implica una concepción de la naturaleza

²⁶ W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit. p. 48.

en la que se la entiende como morada del hombre, como espacio de auto-reconocimiento y analogía. El hombre encuentra en la organicidad natural su propia organicidad, en las leyes formales de la naturaleza su propia ley. La empatía responde al ideal del clasicismo, al arte meridional que tiene como modelo el Renacimiento. En este sentido Worringer lejos de justificar la abstracción por medio de su analogía formal con la naturaleza, las opone rotundamente:

Mientras que el afán de empatía [*Einfühlung*] como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidades abstractas.²⁷

La abstracción será la forma de trascender la naturaleza, de salir hacia lo inorgánico.

Pero la trama teórica en la que Worringer parece inscribirse, deudora de la filosofía y la psicología de la época antes que la historia del arte propiamente dicha, nos exige precisar el concepto de abstracción. *Abstracción* debe distinguirse aquí de dos sentidos corrientes en la época de Worringer. Por un lado, desde la teoría del arte, lo abstracto era entendido simplemente como lo no-representativo. Sin embargo aquí implica

cualquier tratamiento lineal de la forma, representacional o no, cuyo carácter geométrico, inorgánico, repudie cualquier asociación con nuestras sensaciones vitales en tanto que seres orgánicamente diseñados.²⁸

Este rechazo de lo natural nos lleva necesariamente a otro sentido para el concepto de *abstracción* deudor de la tradición hegeliano-marxiana, aquel que señala la relación enajenada entre el hombre y la naturaleza. Worringer conoció a G. Simmel y estaba familiarizado con la acepción más propiamente filosófica del concepto. Sin embargo, y a

²⁷ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, ed. cit., p. 79.

²⁸ D. Morgan, "The Idea of Abstraction in German Theories of Ornament from Kant to Kandinsky", art. cit. p. 238.

diferencia de la concepción marxiana o simmeliana, el divorcio entre el hombre y naturaleza no era consecuencia de las sociedades modernas, sino la relación originaria del hombre con lo natural. La lucha, la divergencia, la necesidad de huir o de protegerse frente a lo natural es para Worringer lo que caracteriza el vínculo *primitivo* del hombre con su entorno; “confundido por la caprichosidad e inconexión de los fenómenos, el hombre primitivo vive en un oscuro terror espiritual del mundo externo.”²⁹ Frente al mundo amenazante el hombre lejos de sentir placer en la representación de los objetos y de sí mismo en ellos a través del arte, busca la huída hacia la forma abstracta, estabilizante, tranquilizante. Lo natural es en primer lugar caos del que es necesario protegerse y el arte un impulso de superación del caos hacia la forma.

Lentamente, al hilo de experiencias más amplias y más sólidas, esas imágenes visuales se convierten en *imágenes representativas*, que le sirven al hombre para orientarse por etapas en el caos de los fenómenos. No debemos concebir el proceso de evolución psíquica y espiritual de la humanidad como una creciente separación o alejamiento, subsiguiente a un estado anterior de confianza íntima, sino como un desarrollo lento en el que, poco a poco, va amortiguándose la conciencia de lo extraño y ajeno, para formarse un sentimiento de confianza, por la reducción de todas las nuevas impresiones visuales a experiencias anteriores.³⁰

Lo que aquí intenta denunciar Worringer es un supuesto origen conciliado con lo natural, para mostrar, en una línea que nos recuerda al Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, que el vínculo entre el hombre y el mundo es en primer lugar el delimitado por la creación de sentido como defensa ante el sinsentido. No podemos dejar de señalar aquí el fuerte paralelo con la descripción del arte que Deleuze y Guattari esbozan en la meseta dedicada al ritornelo. Allí también se recurre a una escena originaria: el niño que en la soledad de la noche enfrenta al caos con el arrullo.

²⁹ W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit. p. 23.

³⁰ *Ibid.*.

Un niño en la noche, asustado, se tranquiliza cantando. Avanza y se detiene en función de la canción. Esta es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es posible que el niño salte al mismo tiempo que canta, acelera o desacelera su paso; pero es ya la misma canción que es un salto: salta desde el caos al comienzo de un orden en el caos, se arriesga a dislocarse en cada instante. [MP, 382]

Vemos aquí algo más que una resonancia respecto de la primera determinación del ritornelo como constructor de una morada frente al caos.³¹ Maldiney recurre a la mirada sorprendida del niño para introducir la cuestión de la abstracción. Un niño mira el paisaje a través de la ventana de un auto. Es un paisaje a distancia y encuadrado, sin embargo el niño se pega al vidrio de la ventana intentando pasar al otro lado, fundiéndose con el paisaje. El paisaje no es para el niño espacio abstracto encuadrado, espacio geográfico, sino paisaje envolvente³². El ejemplo del niño abre en el texto de Maldiney la cuestión de la abstracción en pintura. El paisaje se acerca así al espacio liso, espacio no encuadrado, no estriado. Nuestro mundo es por el contrario cada vez más “peligrosamente claro y confortable”, es decir, cada vez más previsible y encuadrado. Y sin embargo “lo que nos vincula con el mundo, de hecho, es la posibilidad que nos ofrece de estar en él como un viviente, o al menos de pertenecerle como a una vida”³³. Entonces, retomando el ejemplo del niño, el problema de la abstracción en la pintura no trata de una pérdida de “temas”, sino de que lo *real* nos es cada vez menos accesible. El mundo de la imagen, tal como podría ser descrito por Debord, es el que nos impide el acceso a un real que es lo más concreto, que es lo no-idealizado, la materia. “Lo

³¹ No compartimos la lectura de Rancière para quien la adopción del aparato conceptual de Worringer en Deleuze implica una inversión punto por punto del sentido de sus términos. De acuerdo con Rancière Deleuze asimila el caos a la línea inorgánica, y esto especialmente como consecuencia de una salida hacia lo animal que desorganizaría la figura humana. Esta lectura implica una concepción de lo vital como fundamentalmente organizado, aspecto que tanto Worringer como Deleuze niegan. Cfr. J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”, p.527.

³² Cfr. H. Maldiney, “Le faux dilemme de la peinture. Abstraction ou réalité” (1953) en *Regard, parole, espace*, pp.33-34.

³³ *Ibid.* p. 32.

que le falta ante todo al hombre moderno es la *sensación*”³⁴, porque se encuentra determinado por lo *sensacional*. Es este el argumento que en *FB* se esgrime contra la figuración. En la pintura nunca se trató de representación en términos de *mímesis*, porque lo que se da en la pintura, antes de darse en su función representativa, se da a través de un estilo, y un estilo es un determinado ritmo de los elementos.

Para Worringer el arte no sólo no imita la naturaleza, sino que constituye un modo de vínculo originario con ella en términos de oposición creadora. El miedo originario explica la también originaria *voluntad de arte*. Es en el temor originario, en la incompreensión originaria del mundo que el hombre se ve empujado a crear artísticamente. Worringer, siguiendo aquí a Riegl, encuentra en la mentalidad *primitiva* esta *necesidad* de creación artística. Creación que se entiende en términos de abstracción porque es lo contrario de una imitación de lo natural, del mismo modo que en Nietzsche. Y del mismo modo que en Nietzsche la voluntad de arte excede el ámbito propiamente artístico, ya que designa más generalmente un modo de hacer. De este modo la metafísica nietzscheana es retomada bajo el matiz de Worringer y tamizada sobre la noción de abstracción.³⁵

7.4 Visión cercana, visión lejana: perspectiva

Riegl señala de un modo muy claro en qué consiste la incomodidad del espectador moderno frente al bajorrelieve: se trata de la tosquedad en las relaciones de las figuras con el espacio, justamente no encontramos un punto de visión desde el que las proporciones de los cuerpos en el espacio resulten coherentes en su conjunto.³⁶ Es en este sentido que con Deleuze y Guattari podemos afirmar que “no hay problema más falso en pintura que el de la profundidad y la perspectiva” [MP, 366], ya que se trata de un modo *histórico* de ocupación del espacio pictórico. La perspectiva solo es posible con una visión a cierta

³⁴ *Ibíd.* p. 35.

³⁵ . Es importante señalar que Deleuze y Guattari rechazan explícitamente la determinación del arte como efecto de la angustia frente al caos de lo real. En este punto Worringer malograría el concepto de línea abstracta a favor de una lógica de estriaje.

³⁶ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial...*, ed. cit., p. 81.

distancia, que requiere a su vez de un punto de vista privilegiado.³⁷ Si bien la perspectiva, entendida técnicamente como herramienta pictórica, es muy posterior a la época que ocupa a Riegl, presupone necesariamente el corrimiento hacia una función óptica de la mirada, donde el punto de vista determina las relaciones de los objetos en el espacio. El espacio es construido previa y abstractamente *para* el punto de vista,³⁸ que determina la lógica de perspectiva y permite reunir bajo una común medida las relaciones que los objetos establecen entre sí. A propósito de una pintura de Seker Ahmet, John Berger pone de relieve esta suerte de inutilidad de la lógica perspectivista entendida como regla universal de la visión.³⁹ El cuadro, *Leñador en el bosque*, [Figura 9] llama la atención del crítico inglés porque al observarlo detenidamente encuentra algo inquietante. El pintor, turco, formado en París, parece malograr las reglas de la perspectiva. El árbol del fondo parece demasiado grande para la posición que ocupa, un pastizal a la derecha se eleva siguiendo una línea incompatible con el camino que se vislumbra detrás en el bosque, el leñador es quizás demasiado pequeño para el tamaño de los árboles y hasta de sus hojas. La tosquedad de la perspectiva podría ser atribuida al error o la torpeza del pintor. Pero Berger detecta agudamente allí una experiencia del bosque que nada tiene que ver con el estriaje de la perspectiva europea, construida bajo el punto privilegiado de un observador que se mantiene externo a la escena. Es la perspectiva europea la que puede construir un *paisaje*, y se trata por ello de un “producto cultural, que reúne elementos naturales y humanos y que

³⁷ La consideración de un juego entre lo cercano y lo lejano como clave de lectura de la percepción estética se remonta al menos a Kant. Recordemos que en el análisis de las operaciones que la imaginación realiza en lo sublime, se presupone una particular lógica de las distancias, el objeto no debe estar ni muy cerca ni demasiado lejos para poder apreciar su magnitud. A su vez, la evaluación estética de las magnitudes implica también una lógica específica del alejamiento. Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, §24 y G. Deleuze, *Kant y el tiempo*, pp.67-91.

³⁸ Al oponer la visión cercana a la visión lejana o a distancia, Riegl abre un particular modo de abordar no solo el aspecto perceptual de la obra artística, sino también sus aspectos *poiéticos*. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin reelabora e intenta ir más allá de las tesis riegleanas al mostrar como la historicidad de la percepción se transforma en la modernidad, no sólo por medio de la dialéctica entre cercanía y lejanía respecto del concepto de *aura*, sino especialmente en términos de cómo la emancipación de la mano en la producción visual generó un giro óptico en la producción imaginaria, que comienza a ser guiada por el ojo. Este giro hecha luz sobre un aspecto fundamental, aquel que se ubica en el vínculo entre producción y recepción. Este aspecto resulta importante para nuestro objetivo ya que Deleuze y Guattari objetan por momentos a Riegl que el artista tiene una visión cercana, táctil respecto de la creación de la obra, pero a la vez debe prever la visión lejana que determina la mirada del espectador. Benjamin resulta aquí un eslabón necesario ya que piensa en primer lugar esta doble valencia óptica y táctil de la obra.

³⁹ Cfr. J. Berger, “Seker Ahmet y el bosque” en *Mirar*.

no existe más que como *percibido*”⁴⁰ El cuadro capta un espacio móvil, *el bosque* al que el leñador está por entrar y que como contraparte parece *tragarlo* en su profundidad. Las líneas de fuga escapan de su centro porque el punto de fuga, el inverso al punto de visión, se hunde.



Fig. 9: Seker Ahmet, Leñador en el bosque (fines de siglo XIX)

La distinción que Deleuze y Guattari trazan entre espacio liso y espacio estriado permite comprender la relevancia de las distinciones rigleanas. El espacio liso y el espacio estriado permiten esquematizar la diferencia entre un espacio nómada y el espacio sedentario, espacio molecular y espacio molar, espacio de la máquina de guerra y espacio estatal, espacio desterritorializado y espacio segmentado. Se trata del despliegue de la topología que corresponde a la totalidad de los conceptos desarrollados en *MP*, y en cierto

⁴⁰ M. Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze y Guattari*, p. 189.

modo resume y esquematiza lo analizado a lo largo de las otras 13 mesetas. Se trata de una distinción de derecho, ya que los espacios siempre existen en grados de combinación, de contaminación y de tendencia. El primer modelo que sirve como ejemplo de las distintas posibilidades de relación entre uno y otro espacio es el modelo textil, que los autores llaman “tecnológico”. Al oponer el *tejido* al *fieltro* encontramos dos modos de lo textil donde por un lado la urdimbre se organiza en función de una grilla, en la que algunos hilos se mantienen fijos y determinan al menos por un borde el límite del tejido, y por otro los hilos móviles, en general perpendiculares a los fijos (como sucede en el tejido de telar y también en el tejido a dos agujas) que se extienden a lo largo infinitamente. Los hilos pueden entrar en múltiples relaciones, pero la trama marca sus posibilidades de movimiento de antemano. Es necesario fijar ante todo los puntos inmóviles que determinan luego las líneas de movimiento. No en vano Deleuze y Guattari recuerdan aquí la metáfora platónica del tejido como paradigma del arte de gobernar. Las técnicas de la polis deben tejer el aparato estatal, cada una siguiendo su hilo.⁴¹ El fieltro, por el contrario, consiste en un entrecruzamiento de las fibras por presión, donde las fibras se enmarañan unas con otras y conforman una superficie lisa, sin derecho ni revés. También el *patchwork* permite hacer salir de los espacios estriados un nuevo espacio liso que se construye por mera continuación, esto y esto y esto..., un espacio que se crea en su ocupación.

Sin embargo el tejido siempre puede abrirse en una línea que escapa a la trama. El *crochet* permite continuar el tejido por cualquier parte, en cualquier dirección. Sin guía y sin trama fija, el hilo se teje en el aire, y se enlaza por cualquier parte, cerrándose ajustadamente o aflojándose abriendo la trama, ahuecándola, para luego si es necesario aprovechar los blancos para enlazar nuevamente. “Vivir es hacer *crochet* con una intención de los demás”.⁴² Deleuze y Guattari parecen abordar esta intuición de Fernando Pessoa en su descripción de los tipos de tejido. Si invocamos la metáfora platónica es porque el tejido

⁴¹ De aquí que el poeta, en tanto que productor improductivo no encuentre lugar en el tejido político. El poeta oculta sus hilos y a la vez no sigue el patrón de la trama. Cfr. M. Cacciari, “El hacer del canto” en *El dios que baila*, ed. cit. p.18.

⁴² F. Pessoa, *El libro del desasosiego*, 5, ed. cit.

piensa él mismo los modos posibles del lazo, las potencias de la composición, los cruces y los desenlaces.

El ganchillo es engañoso y hace aparecer yuxtaposiciones y superposiciones, rayas y diagonales, arcos y mil otras figuras y lazos, al capricho de la imaginación. Sin embargo, ese polimorfismo es ficticio y real a la vez, parece producido por contornos del vacío. Formas y enlaces dependen de un mismo hilo. Se trata más bien de una distribución en red según un recorrido que no es rectilíneo. El sentido es desviado y la línea, por pliegues y curvaturas, dibuja un trazado sinuoso en un movimiento doble e inacabado. Cada curva se desliza hacia otra y el desplazamiento del punto parece engendrar esa línea, pero ésta también forma parte del punto. Ninguna orientación permite vislumbrar de antemano los medios y los bordes, los que se distinguen a posteriori.⁴³

Composición desde un hilo que enlaza y pliega el vacío, superficie reversible y sin fondo. La visión cercana adquiere aquí un matiz nuevo. No hay fondo sobre el que se borda el motivo. Figura y fondo se tejen en el entrelazado de un mismo hilo, de una misma línea. Línea frenética, línea gótica. Y a la vez el tejido permite pasar en el capítulo de *MP* al modelo musical. Es que el crochet

Traza y puntúa una duración en la cual puede emerger una pluralidad de figuras, como la corchea, en música, que es división y aceleración del tiempo. Si el ritmo y la forma se adhieren indiferentemente en una reiteración perpetua de lo mismo, esa unión, en cambio, produce paradójicamente la diferencia, cada vez sugerente y fugitiva.⁴⁴

La reiteración produce la diferencia sólo en tanto que trastoca el ritmo y la forma en un rubato que deja indiferente toda medición del tiempo. Suspensión flotante que puede

⁴³ F. Laplantine y A. Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*, p. 220.

⁴⁴ *Ibid.*

retomar el *tempo* en cualquier punto y en el cualquier momento. De aquí la relación con la música, la distinción entre el tiempo flotante y tiempo pulsado corresponde a la caracterización del tiempo musical por Boulez, aquella que sigue al modelo tecnológico en los modelos presentados por Deleuze y Guattari en *MP*.

La distinción bouleziana entre lo liso y lo estriado, que los autores abordan bajo el modelo musical, se presenta en estos términos: el espacio estriado es aquel que requiere de una medición, de una determinación de coordenadas, para ser ocupado, mientras que el espacio liso es aquel que se ocupa sin medir. Contra la determinación de parámetros fijos y parámetros variables, se tratará en el espacio liso de una suerte de variación continua. Boulez presenta esta distinción para analizar el *espacio sonoro*. Este sintagma aparentemente inteligible toma su sentido del contexto en el que el autor lo introduce y debe ser abordado junto con el concepto de *serie*. Boulez introduce estos conceptos en *Penser la musique aujourd'hui* en el marco de una explicación teórica de la serie como principio compositivo. Si bien la serie de doce sonidos fue de algún modo la salida que Schönberg encuentra para salir del escollo del atonalismo⁴⁵, son sus discípulos, Berg y Webern quienes comienzan a hacer de ella un uso estructural, donde la elección de la serie no solo determina el recorrido de las relaciones interválicas a lo largo de la pieza, sino que las propiedades de la serie elegida admitían su división en subestructuras y ante todo pensaron la serie como material que se identifica por las propiedades que encierra. Estas propiedades serían extendidas al resto de los parámetros sonoros, en primer lugar al ritmo, pero luego también a la dinámica y el timbre. Esta extensión permitiría incluso romper la distinción tradicional entre ruido y sonido, sin caer en el borramiento simple (e ingenuo) de dichos límites. A diferencia de Cage, que abogaba por la indeterminación del umbral, Boulez se preocupará siempre por la génesis del fenómeno musical, génesis que debía controlarse al máximo a fin de asegurar la complejidad y la multiplicidad. El “principio serial” es una “jerarquía que no preexiste a los fenómenos que ordena”⁴⁶, y que permite

⁴⁵ El periodo atonal encuentra un escollo en la forma aforística, en la imposibilidad de extender las obras. Cfr. J. C. Paz, *Schönberg o el fin de la era tonal*, pp. 120-121.

⁴⁶ P. Boulez, “La estética y sus fetiches” en *Puntos de referencia*, p. 23.

abordar la evolución de las estructuras sonoras sin apelar a un principio de orden externo o trascendente. Pero aquí la palabra estructura es fundamental, porque las estructuras que resultan en el motor genético del sonido, son a menudo imperceptibles en la escucha y solo accesibles en la partitura. La partitura es así como un *diagrama* que dispone las posibilidades genéticas de un determinado campo sonoro.

Si es luego de un detallado estudio teórico de la serie que Boulez se lanza al tratamiento del problema del espacio, es porque se trata de pensar el universo en el que la serie gobernará, y ese universo es definido como un *espacio sonoro*. El desafío parece ser la posibilidad de pensar espacios variables, relativos. Y en función de este punto, Boulez plantea una disyunción entre *continuo* y *discontinuo*. Para pensar la *continuidad* Boulez recurre a una imagen bergsoniana: la continuidad no es el trayecto efectuado de un punto a otro del espacio, sino que la continuidad se manifiesta por la posibilidad de cortar el espacio siguiendo determinadas leyes. Cuanto más breves sean los cortes, más tendemos a ver una continuidad. Si llevamos esta forma de concebir el espacio al universo de las frecuencias sonoras, Boulez indica que ese espacio puede sufrir dos tipos de cortes: cortes definidos por cierta regularidad, determinados, o cortes indeterminados, irregulares. El *temperamento* por ejemplo es de gran ayuda para evaluar un intervalo, ya que previamente *estriará* la superficie, predeterminando las relaciones que dominarán dicho intervalo. Por el contrario, si los cortes se realizan de modo completamente libre, indeterminado, “la oreja pierde toda referencia y todo conocimiento absoluto de los intervalos, comparable al ojo que debe evaluar distancias sobre una superficie idealmente lisa”⁴⁷. Boulez indica que es necesario observar la cualidad del corte ya que éste define desde el punto de vista de la microestructura, el espacio como liso o como estriado. Si indicamos que el análisis tenía un tono bergsoniano es porque esta distinción se volcará sobre la distinción del tiempo musical en tiempo *pulsado* y tiempo *amorfo*. El tiempo pulsado será aquel en el que es posible referir las estructuras de duración a un tiempo cronométrico, sea este regular o irregular. Mientras que el tiempo *amorfo* es aquel en el que las estructuras temporales solo

⁴⁷ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 96.

globalmente se refieren al tiempo cronométrico, y que más bien construyen un campo de tiempo, duración indivisible.⁴⁸

Otro modo de pensar los vínculos entre lo liso y lo estriado se encuentra en el modelo marítimo. En *IM* Deleuze recurre a este modelo, expresado en la contraposición entre tierra y mar, para pensar el carácter molecular de la imagen-percepción, esa imagen previa al modelado de un mundo en vistas de la acción de un sujeto. [Cfr. *IM*, 111 y ss.] Es que en el mar “los puntos están subordinados al trayecto” mientras que en la tierra sucede que “los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos”. [MP, 597]⁴⁹

Pero la tierra también puede ser espacio liso, como sucede en la descripción de la pampa como desierto en los grandes ensayistas argentinos.

El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error, y las rutas que a él conducían eran como los caminos del agua y el viento. [...] Otra vez la llanura era el mar, sin caminos.⁵⁰

Contra el espacio abierto, la ciudad parece ser el modelo de espacio estriado por excelencia, con su cuadrícula abstracta y sus muros y murallas. Sin embargo, la grilla abstracta nunca ha sido suficiente para conjurar las potencias del desierto. Y no sólo en la ciudad pampeana. La ciudad es también espacio estriado que dispone de puntos de fuga, agujeros y pliegues. Benjamin ha mostrado en sus textos parisinos esta doble potencia de la ciudad como espacio de resistencia y espacio dispuesto para el orden estatal. Las grandes transformaciones de las ciudades medievales en la segunda mitad del siglo XIX tenían

⁴⁸ Cfr. *Ibíd.* pp.99-100.

⁴⁹ No podemos dejar de señalar la cercanía entre la caracterización que Deleuze y Guattari hacen de las relaciones marítimas y terrestres y aquellas desarrolladas por Carl Schmitt en *Tierra y mar*. Ya el apartado dedicado a la *revolución espacial* traza el mapa conceptual que también reiteramos aquí, la nueva concepción espacial en una multiplicidad de modelos, pictóricos, musicales, bélicos. La caracterización de Inglaterra como poseedora de una forma de vida desarraigada, desterrizada, frente al *nomos de la tierra* continental, necesariamente recuerda esta oposición que encontramos entre tierra y mar en *MP*. Para una lectura de la relación entre Deleuze y Schmitt desde el punto de vista de la teoría política ver G. Rae, “Violence, Territorialization, and Signification: The Political from Carl Schmitt and Gilles Deleuze”, art. cit.

⁵⁰ E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, ed. cit., pp. 9-10.

como objeto devolver a una lógica de la visión y el control un espacio que se tornaba dispuesto permanentemente a los escondrijos, los agujeros y las conexiones inesperadas.⁵¹ El espacio óptico de la perspectiva y la profundidad corresponde en este sentido al espacio estriado porque requiere de una visión a distancia, de un espacio cuyas coordenadas dispongan *a priori* las posibilidades de relación y movimiento para los objetos que lo pueblan. Deleuze y Guattari recurren a la conceptualización rígleana como ejemplo de lo liso y lo estriado, a través del análisis de las potencialidades del plano háptico y el plano óptico. La determinación de lo liso y lo estriado se presentan como lo supuesto en las relaciones de lo háptico y lo óptico:

La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales. Y a la inversa, la función óptica desarrollada no se conforma con llevar el estriaje a un nuevo punto de perfección, confiriéndole un valor y una dimensión universales imaginarias; también sirve para volver a producir lo liso, al liberar la luz y modular el color, al restituir una especie de espacio háptico aéreo que constituye el lugar no limitado de la interferencia de los planos. [MP, 619]

Entonces, así como lo háptico y lo óptico, lo liso y lo estriado, no son oposiciones reales, tampoco el giro óptico debe leerse como una tendencia irreversible y unilateral. Si bien se suele equiparar de un modo más o menos esquemático la preponderancia de lo visual a partir del Renacimiento, y de la perspectiva como su herramienta pictórica más significativa, con el surgimiento de la subjetividad cartesiana, resulta desmedido considerar que toda la modernidad se rige por un mismo modelo escópico que enlaza formas de subjetividad y modos de representación. Siguiendo el análisis de Martin Jay⁵² podemos decir que la modernidad en sentido amplio, es decir, desde el Renacimiento hasta el siglo

⁵¹ Cfr. W. Benjamin, especialmente “París capital del siglo XIX” y “El París del segundo imperio en Baudelaire” en *El París de Baudelaire*. ed. cit.

⁵² Sigo aquí el análisis que Martin Jay realiza en “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. ed. cit.

XVIII, cobija como mínimo tres modos de pensar el ascenso de lo óptico, que arrojan a su vez tres formas distintas de vincular la representación pictórica con sus fundamentos filosóficos.

Por un lado la perspectiva renacentista implicó una geometrización y racionalización del espacio tanto en el interior del cuadro como en su exterior. La perspectiva albertiniana implica un juego octaédrico en el que dos pirámides superpuestas por sus bases dibujan las líneas de la perspectiva interna, hacia el punto de fuga, y externa hacia el ojo del espectador. De aquí la famosa metáfora de la ventana para pensar el cuadro, que sería justamente el espacio en el que las dos bases de las pirámides se confunden. El carácter puntual tanto del punto de fuga como del punto de vista, implican una concepción de la visión monocular, como si, siguiendo el ejemplo de Jay, el espectador observara “a través de una mirilla”. La consecuencia es un doble desanclaje. Por un lado, todos los objetos son sometidos a la grilla, y de este modo se representan todos bajo la misma lógica. Por otro el espectador o el pintor también se encuentran desencarnados en tanto que se pierde toda conexión emocional con el objeto representado. El grabado de Durero en el que se representa una escena donde el pintor se encuentra trabajando en la representación de una mujer desnuda vista a través de la grilla es en este sentido paradigmático. [Figura 10] La grilla es aquí una suerte de estructura exagerada de las funciones de estriaje que desarrollan Deleuze y Guattari [MP, 618-619] A través de ella todo objeto que la atraviesa se traduce a sus coordenadas. Pero el grabado de Durero puede mostrar el artificio al desnudo porque ya no está él mismo bajo su régimen. De hecho, la función de la perspectiva así analizada funciona ante todo en el arte del Renacimiento italiano. El problema se modifica cuando nos situamos en el arte holandés del siglo XVII, por ejemplo. Alpers analiza en su clásico *The art of describing* la distancia entre el arte renacentista italiano y el arte holandés del siglo XVII en términos de la oposición entre narrar y describir.⁵³ El arte del Renacimiento era ante todo un arte de narraciones.⁵⁴ Por su parte, el arte holandés parece responder a una lógica de la representación vinculada con las

⁵³ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, esp. Introduction.

⁵⁴ El modelo narrativo coincide con lo que Worringer llama representación *orgánica*. Cfr. *infra*.

descripciones y que reposa en la superficie visual. Esta diferencia resulta fundamental porque en cierto modo pone en cuestión el lugar central que el sujeto espectador/pintor cumple en la perspectiva renacentista. Por un lado se pone “el acento en la existencia previa de un mundo de objetos”, y a su vez ese mundo “parece extenderse más allá del marco [...] Si hay un modelo por excelencia del arte holandés, ése es el mapa, con su superficie resueltamente plana y su disposición a incluir tanto palabras como objetos en el espacio visual”.⁵⁵ Esta distinción entre narración y descripción es muy cercana a la distinción que realizara Worringer entre representación clásica, orgánica, y representación nórdica, inorgánica. Se trata de una contraposición que Deleuze retoma especialmente en *IT* a fin de contraponer la narración orgánica a la narración cristalina. Si bien Deleuze encuentra descripciones y narraciones en ambos regímenes, es claro que el régimen cristalino hace prevalecer la descripción, al punto tal que esta vale por el objeto, mientras que en el régimen orgánico, si bien también hay descripciones, estas siempre presuponen el objeto a describir y lo incluyen en un mundo que incorpora los objetos en encadenamientos sensoriomotrices que facilitan la lógica de la narración verídica. [IT, 165 y ss.]⁵⁶



Fig. 10: A. Dürero: Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer (1525)

Existe aún una segunda reacción al perspectivismo renacentista, encarnada en la clásica oposición entre Renacimiento y Barroco. En este sentido, Wölfflin analiza el arte del siglo XVII como un ascenso del fondo en el juego de luz y sombra. El espacio *óptico-*

⁵⁵ M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, ed. cit., p. 231-232.

⁵⁶ Volveremos sobre este punto en el cap. 8.

táctil se rompe al alcanzar ese espacio puramente óptico, donde la función táctil de la mirada no tiene lugar. Wölfflin analiza en el primer capítulo de sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* el movimiento que llevó de la pintura lineal, táctil, del siglo XVI al predominio de lo pictórico en el siglo XVII. La concepción lineal de la pintura es aquella que se sostiene sobre la representación de la cosa *tal como es*. Es decir, a la representación de los cuerpos tal como se presentan limitados, separados, individualizados en el mundo. El estilo lineal representa los cuerpos “según sus proporciones táctiles y sólidas”⁵⁷. Desde este punto de vista, el arte holandés parece acercarse más a esta concepción que al barroco, ya que la pasión por las texturas y la minuciosidad en la descripción de los objetos parece distanciarse de la opacidad barroca. Frente a la voluntad *realista* el estilo pictórico del siglo XVII se caracterizará por abandonarse a la pura visión, representando el mundo tal como *aparece* ante los ojos antes que como lo percibimos en la manipulación manual. La dependencia de la visión hace que la imagen nuevamente se subordine a un punto de vista, pero este deja ya de estar determinado por el punto abstracto de la perspectiva. El acento en la *apariencia* implica un retroceso del detalle a favor de la imagen borrosa.⁵⁸

La lectura deleuzeana del barroco, aquella que encontramos en la monografía sobre Leibniz, reelabora a su modo esta teoría del punto de vista. A diferencia del *logos* renacentista, el barroco abandona el punto de vista privilegiado, para multiplicarlo curvando el mundo y deformándolo cada vez en una suerte de remolino que parece arrastrar las figuras. La pintura flamenca ya había experimentado esta movilidad a través

⁵⁷ H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 30.

⁵⁸ Sin embargo aquí es importante señalar no sólo la aparente repetición conceptual del aparato de Riegl, sino también lo que es ya divergencia y que permitirá abrir la cuestión del arte moderno tal como es interpretado por Deleuze. En este sentido es fundamental el lugar de horizonte que ocupa el impresionismo en el análisis de Wölfflin, como movimiento ya latente en el estilo pictórico del siglo XVII y también como su límite, en tanto que se trata ya allí de pensar de otro modo la oposición lineal / pictórico. Es en la obra de Cézanne donde Deleuze encontrará los elementos centrales de su propia concepción de la pintura, que intenta el camino *del medio* entre lo óptico y lo táctil.

de los espejos⁵⁹. Espejos deformantes y curvos, su reflejo hace de la superficie una tela, que se ondula y se pliega.

Es la curvatura de las cosas lo que exige un punto de vista [...], el punto de vista no es una perspectiva frontal que permitirá captar una forma en las mejores condiciones; el punto de vista es fundamentalmente perspectiva barroca. ¿Por qué? Porque el punto de vista no es nunca una instancia a partir de la cual se capta una forma, es una instancia a partir de la cual se captan una serie de formas en sus pasajes, sea como metamorfosis –pasaje de una forma a otra– sea como anamorfosis –pasaje del caos a la forma–. Esto es lo propio de la perspectiva barroca. [EF, 143]

La noción de pliegue, aquella que define para Deleuze la operación barroca, podría leerse, de hecho como una reinterpretación del concepto de cristal, aunque operativo en un campo diferente. Una de las primeras imágenes que convoca Deleuze respecto del pliegue es el *origami*, volumen alzado por medio de pliegues y repliegues, quiebres y cambios de dirección de los planos, del mismo modo que el cristal. De hecho, la definición del barroco con la que Deleuze abre este libro indica que “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues” [P, 5].

Esta función implica entonces una particular relectura de la perspectiva barroca que he señalado. La luz barroca es una luz negra, se comienza en la oscuridad: la mónada no tiene ventanas. Está iluminada pero, desde un fondo oscuro, asciende desde las tinieblas [Cfr. P, 45] El abandono a una pura visión tenebrosa, borrosa, adquiere aquí un matiz particular que lo replica sobre la lógica de inscripción y descripción holandesa: ver en los repliegues de la materia y leer en los pliegues del alma [P, 6]. Lo visible y lo legible, siguiendo la estela de Foucault y del *Foucault* de Deleuze, permite abordar el pliegue no sólo en la filosofía de Leibniz, sino que, a partir de allí, resultará en una operación que

⁵⁹ Respecto de la relación entre cristal y tiempo en el barroco véase C. Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, ed. cit., especialmente “Un nuevo paradigma del tiempo”.

escapa a los límites de convergencia que el autor de la *Monadología* le imponía. El Greco como ejemplo privilegiado; en sus cuadros las figuras se contorsionan, se estiran, especialmente cuando se elevan hacia lo divino y sufren, en el ascenso, el estiramiento de los cuerpos, la volatilización de los pesos y la materia. *El entierro del conde Orgaz*, donde la composición se divide en dos pisos, la tierra –con sus cuerpos apretados, duros, con una preeminencia de colores amarillos, dorados, y grises– y el cielo –donde las telas que envuelven, velan y desvelan los cuerpos móviles, con destellos amarillos, azules y rojos, tensados por una línea curva que parece venir de la clave de bóveda superior. [Figura 11]

Dos pisos de la casa barroca, donde el piso de abajo se constituye de los repliegues de la materia y los cuerpos, extendidos como elásticos, turbulentos, como la espuma, los rizos, o las esponjas.⁶⁰ Allí, y como también observamos a propósito de Simondon, la diferencia no se encuentra entre una materia inorgánica y una materia orgánica, sino en las fuerzas que operan en un caso y otro. En el piso de arriba se encuentran los pliegues del alma, la ley de la curvatura que los cuerpos siguen: “Pues el Pliegue siempre está entre dos pliegues, y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes.” [P, 19] La ley de la curvatura es la inflexión, punto elástico que sigue la lógica de lo que Klee llama el punto gris:

⁶⁰ Deleuze toma aquí las caracterizaciones de Wölfflin, pero las lleva rápidamente hacia otro campo. [Cfr. P, 7]

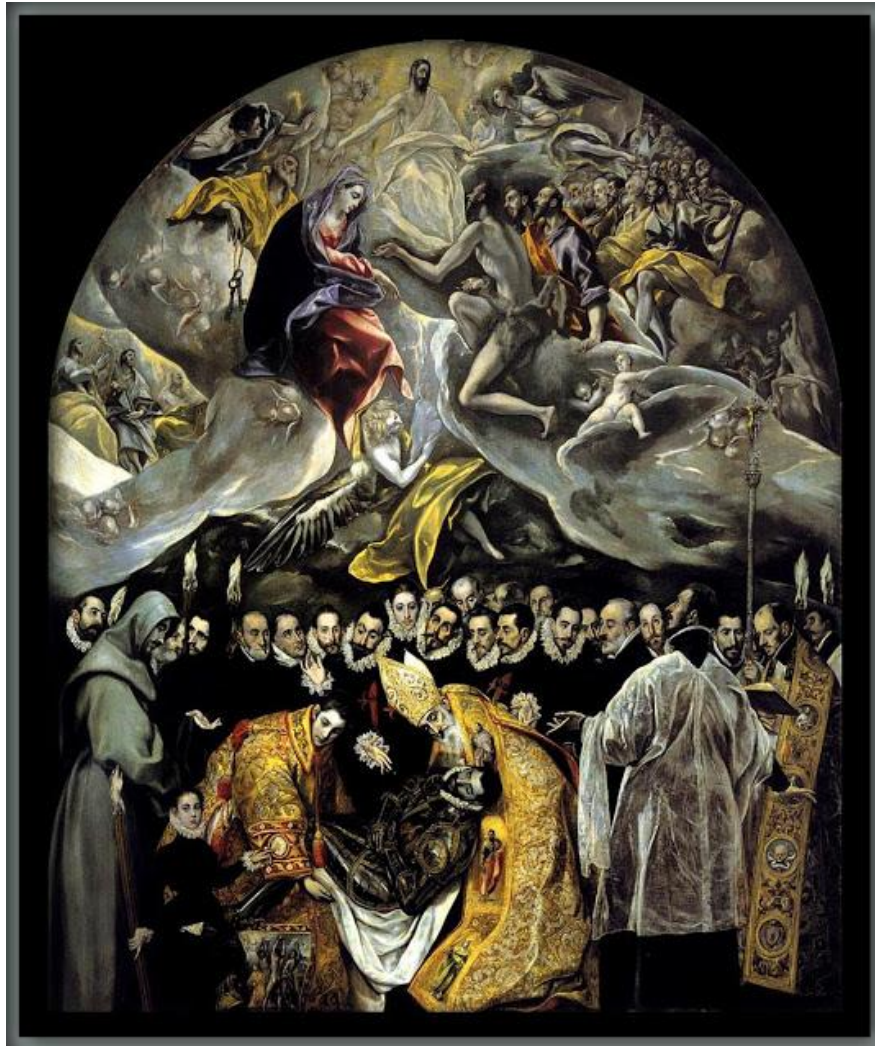


Fig. 11: El Greco: El entierro del conde Orgaz (1586-1588)

Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (tomando al respecto una especie de decisión, estableciendo algo así como el balance interno), es preciso apelar al concepto de gris, al *punto gris*, punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere. [...] Gris en tanto punto no dimensional, punto *entre* las dimensiones y en su intersección, en el entrecruzamiento de los caminos.⁶¹

⁶¹ P. Klee, *Teoría del arte moderno*, p. 55.

El texto sobre Leibniz es un gran experimento que anticipa el movimiento del pensar tal como es concebido en *QP*, ya que allí se pone en práctica esa tridimensionalidad del pensar dividida en conceptos, perceptos y funciones. Cada concepto leibniziano es proyectado sobre un problema artístico, no para traducirlo, sino para aumentar sus dimensiones problemáticas. Así, en el inicio del capítulo titulado “¿Qué es el Barroco?”, Deleuze retoma los ejemplos artísticos para abordar más directamente este giro lineal y serial que lo enfrenta a la visualidad renacentista:

Al cuadro-ventana lo sustituye la tabulación, la tabla en la que se inscriben líneas, números, caracteres cambiantes [...] Al sistema ventana-campo se opone la pareja ciudad tabla de información [P, 38]

Pero aquí Deleuze ya anuncia su propia operación sobre el barroco: extraer lo que considera su concepto esencial, el pliegue, pero para ponerlo a funcionar más allá de las coordenadas históricas leibnizianas y alcanzar el arte del siglo XX. Los ejemplos que aquí aparecen, antes que El Greco, antes que Tintoretto, son Pollock, Rauschenberg, toda la escuela expresionista americana en la que la crítica supo leer el ascenso del plano y la destitución del cuadro ventana. Se trata de extraer esos rasgos que permitirán extender en el Barroco más allá de sus límites estilísticos e históricos, y que Deleuze resume en cuatro puntos: 1) El *pliegue* como curvatura infinita, punto de inflexión que afecta a la línea y la empuja a variar; pero que a la vez la proyecta sobre los dos pisos, los lados del pliegue que no se comunican más que por una armonía expresiva y que caracteriza el hiato entre la fachada y los interiores. El pliegue como línea que divide la materia como exterioridad y la clausura de la interioridad, partitura y canto:

La materia que revela su textura deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza. La pareja material-fuerza, en el Barroco, sustituye a la materia y la forma (siendo las fuerzas primitivas las del alma) [P, 50]

Esta idea, que Deleuze ya planteaba junto con Guattari en *MP*, y antes aún en la conferencia de 1978 “Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes” (a propósito del ya referido encuentro entre músicos y filósofos en el IRCAM), permite comprender por qué la música parece desprenderse de un análisis pictórico. La visión barroca se expresa finalmente a través de una fuerza que inviste el material, pensamiento que contorsiona la materia en función de un vector, una línea, una curva. De ahí que Deleuze afirme que la música es la que mejor muestra el problema de la armonía en el Barroco. Y que sea a su vez la música la que en el siglo XX se ocupe de hacer florecer las series divergentes a través de una exaltación de la disonancia y un despliegue de las series imposibles:

La luz es allí inestable, puro flujo orlado de sombras siempre sujeto a ‘deformaciones prismáticas’. Tanto que en ese prisma del cristal barroco, el acontecimiento es ‘vibración’ y resonancia musical, ‘fuerza sonora del tiempo’⁶²

⁶² C. Buci-Glucksmann, “Les cristaux de l’art : une esthétique du virtuel” en AAVV, *Gilles Deleuze, immanence et vie*, p. 109.

CAPÍTULO 8: El cristal de tiempo

El concepto de cristal tiene, respecto de la primera conceptualización deleuzeana del tiempo, la virtud de fundir el problema temporal con una configuración espacial, apuesta que permite a la vez comprender la relación entre pintura y música en términos de diferenciales de desterritorialización. Si atendemos a los cursos de marzo de 1984, observamos que la noción de galope se introduce a propósito de una revisión de las síntesis y la temporalidad, tema central de *DR* que es reevaluado a propósito del cine y de la pintura. El movimiento conceptual y argumental consiste en retomar lo trabajado a propósito del tiempo en Bergson (en *DR*) y el tiempo en los estoicos (en *LS*) para proyectarlo sobre la caracterización de las imágenes cinematográficas; de desprender del análisis de la imagen-movimiento la necesidad de una mutación que derive en la imagen-tiempo. Intentaré mostrar que este movimiento, que tiene como epicentro el concepto de imagen-cristal, implica una nueva caracterización del tiempo que se deriva de una particular problematización de las artes, y de un particular *camino* conceptual que conecta unas artes con otras y donde la música permite acceder a una nueva trama conceptual del tiempo derivada, y he aquí la diferencia respecto de los análisis tempranos, del espacio¹.

¹ Esta lectura va contra la idea de que en los libros sobre cine Deleuze malograría su vieja teoría del tiempo, en pos de una restauración de la lógica de la representación. Si atendemos, por ejemplo, a la objeción de J. Williams en *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A critical introduction and guide* [ed. cit., pp. 159-164] respecto del concepto de tiempo en *IT*, deberíamos desechar los trabajos tardíos sobre el tema ya que entrarían en franca contradicción con el desarrollo especulativo de *DR* y *LS*. De acuerdo con Williams la contradicción radicaría, en primer lugar, en que el uso abusivo de la referencia a *escenas* cinematográficas en los libros sobre cine, no puede más que reponer una lógica referencial que había sido desarmada en los escritos indicados. En segundo lugar, habría un uso de Bergson menos orientado a las derivas propiamente deleuzeanas que pueden seguirse a partir de su trabajo sobre el autor de *Materia y memoria*, que a una aparente aplicación de Bergson al cine sin más, como si Deleuze se quedara, en los libros sobre cine, en la segunda síntesis de *DR* sin alcanzar la tercera síntesis. La metáfora espacial del cristal dañaría por su parte la distinción entre el presente como pasado contraído y la síntesis del pasado que hace pasar los presentes. En tercer lugar, y como consecuencia de la metáfora espacial del cristal, los libros sobre cine fundirían las dimensiones temporales con las de las imágenes. Por último, la supuesta confusión en los libros sobre cine entre la multiplicidad de los posibles y lo múltiple. En los libros sobre cine la pregunta subyacente sería aquella que se orienta hacia la posibilidad (¿Cómo es esto posible?) mientras que en la formulación temprana de la filosofía del tiempo la cuestión sería más bien sobre el carácter múltiple del tiempo en sí mismo. Consideramos que estas agudas objeciones tienen sentido si se olvida el radical giro que la estética deleuzeana opera sobre el análisis de las obras de arte. En ningún caso el cine (o la pintura, o la música) sirven aquí de

¿No se trata, acaso, de un giro kantiano? En el capítulo 1 avancé esta importancia de Kant para la estética deleuzeana, importancia que no debe leerse como un mero retorno, sino más bien como una distorsión, o una transvaloración de la estética trascendental. Es que Deleuze reencuentra el problema de la articulación entre espacio y tiempo, pero gracias a una deducción que proviene del análisis de las artes. En este sentido no es necesario pensar un *giro* estético en el último Deleuze, sino más bien una reconsideración del núcleo duro de su filosofía temprana a partir de sus estudios sobre las artes.

8.1 Líneas cristalinas

Corazón de cristal (1976) de Herzog se sitúa en algún momento previo a la revolución industrial inminente, en una pequeña aldea bávara dedicada a la fabricación del cristal de rubí. El secreto del color se pierde con la muerte repentina del artesano, y la aldea entonces recorre el camino de su propio final. Sin embargo, esta historia se narra junto a otra, la del principio y el fin del mundo, la del origen violento, entre el agua hirviente y la nieve, de la tierra y las rocas, de las nubes y el fuego. Deleuze afirma que Herzog ha filmado en *Corazón de cristal* las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. Querriamos mostrar cómo el concepto deleuzeano de *cristal* es deudor de un profuso debate en torno de lo *cristalino*² que tiene sus orígenes en la interpretación kantiana de lo bello natural, pero

buen o mal ejemplo para la filosofía especulativa, sino que se trata de una extracción conceptual que en ningún caso se reduce a una relación de referencia o de representación, sino que justamente, lo que los libros sobre cine (también el libro sobre Bacon) intentan mostrar es que la representación no es un dato de la imagen, y que la espacialidad no se reduce a una estructura de despliegue de posibilidades diversas, sino que puede encarnar en sí la dimensión temporal.

² Es importante señalar que la noción de cristal posee un amplio desarrollo en la estética romántica. En este sentido F. Schlegel utiliza la metáfora del cristal en sus relatos de viaje a menudo tendiendo el puente entre los ejemplos kantianos de belleza natural y la experiencia de los vitrales góticos. (Cfr. F. Schlegel, "Principles on Gothic Architecture. Notes of a Journey through the Netherlands, the Rhine country, Switzerland and a part of France, in the year 1804-1805, en *The aesthetic and miscellaneous Works*. Para una historia de la metáfora del cristal en la estética moderna Cfr. S. Marchán Fiz, *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*, y R. Prange, *Das Kristalline als Kunstsymboll. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, esp. Cap. I "Das Kristalline in Kunst und Theorie vom dem Romantik bis zum Expressionismus").

que adquiere los caracteres específicos que Deleuze le otorga en la deriva del concepto en el romanticismo y en la generación de historiadores del arte que presentamos.

Simón Marchan Fiz señala que en la época de Kant, una época cercana a la de la historia herzogiana, el problema del cristal era un tema que progresivamente se tornaba recurrente. La naturaleza mostraba en las estructuras cristalinas, del mismo modo que en la estructura de las plantas y los animales, su particular potencia artística. Pero la deriva de la metáfora cristalina implica determinaciones propias que van más allá de la estética del gusto. El cristal, como señala el filósofo español, no solo deber ser pensado como *idea estética*, es decir, como motor que activa el trabajo de la imaginación sin corresponder a concepto alguno, sino que su pregnancia permitió en las artes y la arquitectura del siglo XIX y XX la expansión del interés por la *materia primera* que es la base de la cristalización:

Precisamente, el estado físico más antiguo, la materia fluida, de la que una parte se evapora o separa y la otra se solidifica bruscamente, es la que se activa en la formación de los cristales [...] Desde esta premisa, la cristalización no pertenece tanto a una estética formal del gusto, o a la de la línea y la composición, cuanto a una metaestética de la materia o, si se prefiere, a *una estética energética de la materia*, cuyas formas son el resultado procesual de la activación de la misma, de su destino formal.³

Esta caracterización es iluminadora. Esa *estética energética de la materia* parece coincidir con la ontología de la imagen que Deleuze esboza, siguiendo a Bergson, en los libros sobre cine. En la referencia a esta materia fluida que se detiene o entra en ebullición resuena el capítulo 4 de *IM* donde podemos encontrar ese mundo inorgánico en el que la materia es pura luz, puro movimiento, y que sólo al chocar contra esas imágenes opacas que caracterizan a los seres vivientes, se detiene cristalizando un movimiento detenido. Pero más precisamente es el tema con el que Deleuze comienza sus cursos sobre pintura. Los

³ S. Marchan Fiz, *La metáfora del cristal en la arquitectura y en el arte*, ed. cit., p. 21. [cursiva nuestra]

pintores se encuentran ante un primer problema: la *creación* en su acepción propiamente religiosa, es decir, la fundación de un mundo [CD, 29]. Antes de pintar el pintor se encuentra ya ante la catástrofe, es el momento prepictórico donde se funde con el motivo, y donde no hay nada aún, siquiera plano, por ello es lo que debe crearse en primer lugar. Por ende, ese primer momento debe hacer surgir del caos el armazón, el plano, que Cézanne nombra en términos de *bases geológicas* [CD, 31]. Pero este primer momento del dibujo preparatorio será arrasado para que asciendan desde la nueva catástrofe los colores. El relato es herzogiano, la hoguera del mundo debe hacer surgir la tierra. Pero también aquel de la materia fluida. Deleuze va a conjugar estos dos momentos bajo la lógica de una síntesis temporal:

Suponemos que el acto de pintar remite necesariamente a una condición pre-pictórica y que, por otra parte, algo debe salir de lo que ese acto afronta. El acto de pintar debe afrontar su condición pre-pictórica de tal manera que algo salga. Tengo ahí una síntesis de tiempo, una temporalidad propia de la pintura. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de un pre-pictórico, antes de que el pintor comience, de un acto de pintar y de algo que sale de ese acto. [CD, 37]

En este sentido, la síntesis de tiempo pictórica es un movimiento de cristalización. Síntesis temporal que se solidifica en el cuadro, que hace surgir de la relación entre los planos el color y las formas.

Definir el problema de la pintura en términos de síntesis temporal nos permite pensar su carácter cristalino. El cristal en Deleuze está asociado a un tema central de los libros sobre cine: justamente la cuestión del tiempo. El cristal de tiempo es un concepto cercano al de devenir. Sus componentes son similares, pero aborda específicamente el vínculo entre el tiempo, el devenir y su estatuto imaginario. Este aspecto permite trazar puentes hacia el uso que la teoría del arte ha hecho del concepto, que, por un lado implica un estrecho vínculo con las formas de la materia inorgánica, y por otro, se desborda permanentemente sobre la metáfora imaginaria: lo especular, lo traslúcido, el límite difuso entre el adentro y el afuera, la reflexión deformada, etc. De aquí que sea un concepto que

aparezca especialmente en los textos sobre cine, donde se traza una ontología de la imagen que busca contrarrestar toda derivación de lo imaginario a partir de un anclaje subjetivo.

El capítulo dedicado a la imagen-cristal en *IT* comienza justamente señalando el hecho de que el cine rodea a la imagen de un mundo, un mundo de imágenes que determinan el sentido y la situación de la imagen actual. [IT, 92] Son imágenes-mundo, pero sobre todo imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, es decir, imágenes que permitirían distinguir la imagen actual de esa otra imagen que tiene su lugar propio en el fondo del sujeto, inconsciente o memoria. A esta distinción se dirige la imagen-cristal. La relación entre una imagen-recuerdo y la imagen que se muestra como presente abre un circuito temporal, podemos asignar a cada una su lugar en una línea de tiempo. Del mismo modo, si luego de una escena onírica se me presenta una escena de la vigilia, se abre entre ambas un circuito que asigna a cada una su lugar preciso en el espacio de lo consciente o de lo inconsciente. Sin embargo, ese circuito, esa línea de expansión puede contraerse. Tanto que esas dos imágenes pueden volverse indiscernibles. Cuando Deleuze y Guattari abordan el concepto de devenir insisten en que no debe ser pensado en función de los puntos de partida y llegada. [MP, 359] También aquí es necesario acortar el circuito, comprender el momento en el que los dos puntos son indiscernibles. En el circuito más corto, la imagen actual coincide con su imagen virtual, o más bien, son indiscernibles, lo que no quiere decir que se confundan. En el cristal la imagen tiene dos caras una actual y otra virtual, el reflejo toma el lugar de lo real. Lo mismo sucede en el devenir: no se trata de un problema de la relación entre el sujeto y su objeto, nada tiene que ver aquí una proyección imaginaria. El devenir es ese desdoblamiento de lo real entre su carácter actual y su imagen virtual:

la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza. [IT, 94]

Ahora bien, estas imágenes dobles se vinculan íntimamente con el tiempo porque permiten pensar la contemporaneidad entre el presente que pasa y su propio pasado, coexistencia de

Cronos y Aión.⁴ De ahí nuestro especial interés en la doble referencia del cristal hacia el pasado más lejano, el pasado de los orígenes más remotos, y a su vibración actual.

Un film de Patricio Guzmán retrata este problema de un modo singularmente claro. *Nostalgia de la luz* (2010) muestra la convivencia en el desierto de Atacama, en Chile, de al menos tres dimensiones temporales, presentes todas en cada una de las imágenes: el pasado absoluto del cielo (ya que en el desierto se encuentran emplazados grandes telescopios que albergan a astrónomos de todo el mundo), el pasado subterráneo arqueológico (ya que el desierto por su estado de sequedad permite una excelente conservación de objetos y restos humanos de los habitantes prehistóricos) y el pasado más reciente, que se toca con el presente, el de la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos en el régimen pinochetista. El film concentra en el circuito más corto la convivencia de los tres estratos, de un modo simple y sorprendente. El espacio liso del desierto abre en su limpidez la presencia del pasado cósmico, prehistórico, reciente. La cercanía de estos tiempos no es cronológica, sino que se encuentran en un punto que los reúne y los refleja uno sobre otro. Esta cercanía abre una temporalidad en la que el presente humano se hunde y se confunde con un pasado inhumano e inorgánico.⁵

El carácter inorgánico, la potencia inorgánica, es, justamente, la virtud del cristal, que, como veremos, no se opone necesariamente a lo viviente sino más bien a lo orgánico. Esta era en primer lugar la lectura de Worringer, donde lo viviente, cuando aparece en el ornamento gótico, tiene una función inorgánica. La tendencia abstracta-cristalizada retoma el carácter negador de la vida a favor de la lógica inorgánica del cristal. Se trata de “arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexos natural, de la infinita

⁴ No se trata de una síntesis entre el tiempo cronológico y un pasado absoluto, porque el tiempo cronológico es más bien una abstracción de ese origen cristalino que no deja de dividir el presente y el pasado, lo actual y lo virtual. Zourabichvili indica que se trata más bien de una síntesis entre Aión y Mnemosyne, remitiendo al segundo capítulo de *Diferencia y repetición*. [Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, “Cristal du temps (ou inconscient)”]. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo 8, a propósito del tiempo musical.

⁵ Hemos dejado explícitamente de lado la lectura que refiere el cristal al problema de la ontología del tiempo en Deleuze, que recupera en este capítulo de *La imagen-tiempo* la teoría del tiempo bergsoniana, ya que se trata del aspecto más transitado por la bibliografía crítica. Sobre el análisis de la imagen-cristal como figura temporal derivada de las teorías bergsonianas cfr. F. Colman, *Deleuze and cinema. The film concepts*, especialmente los capítulos 10. Time y 12 Topology; R. Bogue, *Deleuze on cinema*, especialmente el cap. 4 Hyalosigns: crystals of time; J. Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A critical introduction and guide*, esp. Cap. 7.

mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor *absoluto*".⁶

La metáfora del cristal adquiere su mayor potencia en la apropiación específica que hace de ella el cubo-expresionismo y la arquitectura de principios de siglo. El principal exponente de la "arquitectura de cristal", Bruno Taut, relee los principios del gótico en términos de tendencia abstracta, al modo de Worringer, y coloca nuevamente a la arquitectura como centro de una suerte de fusión de las artes en la modernidad. Lo cristalino se dirige así a su doble aspecto material y formal. Por un lado, las formas geométricas cristalinas se hacen patentes en la descomposición prismática de las figuras simples en el ornamento de las fachadas y en el diseño de los espacios. Por otro, el vidrio comienza a utilizarse como material privilegiado en la construcción. Benjamin analiza el avance del hierro y el cristal en la arquitectura de principios del siglo XX en términos que resuenan en la descripción deleuzeana de la imagen-cristal, aún cuando no provenga directamente de los textos benjaminianos. En "París capital del siglo XIX", a propósito de los pasajes indica y del carácter utópico con el que investía aún en la *Glasarchitektur* de Scheerbart al cristal, que:

A la forma del nuevo medio de producción, que en un principio sigue estando dominada por la del viejo (Marx), corresponden en la conciencia colectiva las imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de deseo, y en estas el colectivo busca tanto superar como transfigurar lo inacabado del producto social así como las carencias del orden social de producción.[...] Estas tendencias hacen retroceder hacia el protopasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. [...] Sus experiencias, que están depositadas en el inconsciente de ese colectivo, generan al entremezclarse con lo nuevo la utopía⁷

⁶ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, ed. cit., p. 31

⁷ W. Benjamin, "París capital del siglo XIX", ed. cit., pp. 47-48.

El cristal se presenta aquí como material utópico, que en cierto modo superpone las imágenes del pasado y las del futuro, y dicha superposición está reglada por el deseo. Un deseo que no es el de un sujeto, sino el de un colectivo. Una bola de cristal: a través de ella se ve el futuro y el pasado, ambos se replican, se convocan, en un punto ciego que es el propio presente Scheerbart será el autor de los versos que Taut inscribiera en su *Casa de cristal*, la obra quizás paradigmática de la utopía del cristal y a la vez hermana del ensayo *La arquitectura de cristal*. Vale la pena detenernos brevemente en la primera selección de versos de Scheerbart utilizados por Taut⁸:

La luz se extiende por todo el universo / y está viva en el cristal
Quien del color huye / del universo nada ve
Más grande que el diamante / la doble pared de cristal
Dicha sin cristal / qué necio es esto⁹

Los primeros dos versos retoman el tema herzogiano del cristal y el universo, y específicamente la idea del color como luz que atraviesa un cristal. El efecto prismático del cristal es en este sentido una potente metáfora de la descomposición de las formas y la luz. Es este efecto prismático el que reencontramos en el matiz temporal que agregará Deleuze al cristal, y que recompone el tiempo cronológico de los instantes en el pasado puro. Diamante que conjuga rigidez y transparencia, las paredes de la casa de cristal aseguran así la dicha utópica. Hemos indicado que el espacio egipcio se caracterizaba por su carácter cristalino, y es aquí donde esa expresión cobra sentido. El espacio egipcio cristalino “separa y relaciona” forma y fondo, “reúne separando y separa reuniendo” [CD, 180], pero no en el modo de la confusión. No se trata de que el fondo y la forma se encuentren mezclados, sino

⁸ Que no fue la definitiva. Las que efectivamente fueron grabadas son: “El vidrio multicolor / destruye al odio”, “¿Qué sería de la construcción / sin el hormigón armado?”, “La luz se extiende por todo el universo / y está viva en el cristal”, “Sin un palacio de cristal / la vida es una carga”, “El cristal ilumina todo / construyámoslo en el lugar”, “El cristal nos trae la nueva época / la cultura del ladrillo únicamente nos da pena”. Cit. en S. Marchán Fiz, ob. cit., p. 62

⁹ *Ibíd.*

que recorren el circuito mínimo, la mínima distancia, la mayor cercanía, como la imagen-cristal.

8.2 Línea nómada y devenir-animal

El carácter cristalino encuentra su fundamento en el análisis del ornamento y la determinación de la superficie plana. El ornamento tiene para Worringer un carácter esencialmente no naturalista y que implica una figuración del pensamiento. En este sentido el ornamento no es un accesorio y tampoco un fondo, se despliega en la planitud de la superficie como movimiento expresivo. La no profundidad de la superficie háptica radica en este carácter inorgánico que funde forma y figura. La desorganización del espacio en pos de la fundición en un único fondo indiferenciado permite recuperar estas categorías a la hora de analizar la ruptura de los vínculos entre sujeto y mundo en el cine moderno [Cfr. IT, cap. 2]

Esta cuestión apunta al corazón de la estética moderna que en mayor o menor medida siempre reencuentra al hombre en lo natural, de ahí justamente la cuestión de la *empatía*. La lectura deleuzeana de Worringer es así complementaria de la crítica a Kant especialmente en lo que concierne a la armonía de las facultades en el juicio de gusto, que hace surgir el placer en el reconocimiento de lo humano en las formas de la naturaleza. Worringer es aquí sumamente claro y nos permite comprender a su vez el giro deleuzeano:

Para descubrir lo natural dentro de lo real, hemos de sentir viva en nosotros la representación de lo orgánico, que nos capacita para una contemplación activa, cognoscitiva. Sólo entonces conviértese para nosotros el caos de lo real en el cosmos de lo natural. Mas para que la representación de la ley orgánica se haga viva, hace falta que exista una relación de identidad entre el hombre y el mundo, relación que solo se alcanza en las épocas clásicas.¹⁰

¹⁰La esencia del estilo gótico., ed. cit., p. 52.

La contraposición caos-cosmos como modos concretos de la relación entre obra de arte y mundo constituye un elemento central de la estética deleuzeana, que encuentra su formulación más acabada en la contraposición *figurativo/figura*. [Cfr. FB, cap. 1] Contra el modo clásico de representación, que plasma figurativamente la naturaleza, la ornamentación nórdica se arroga la representación de lo real contra lo natural. Pero esa representación no implica la extracción del valor orgánico del objeto, sino el “anhelo intenso de crear un mundo de complejos expresivos insensibles, suprasensibles, espirituales [...] Por lo tanto, su relación artística con el mundo no podía tener otro fin que el de asimilar los objetos a su idioma específico de líneas, es decir, introducirlos en esa movilidad sublimada, tensa, colmada de expresión propia”.¹¹ Esta noción de expresión se suma en Deleuze al ya denso campo de lo expresivo heredado del spinozismo y permite trazar su cariz propiamente estético. Pero adquiere su sentido más propio en la lectura deleuzeana del expresionismo, íntimamente ligada a la concepción de Worringer. Cuando en los tomos sobre cine Deleuze describe el montaje expresionista recurre a la interpretación que Worringer había dado al término. Porque el montaje expresionista se opone al montaje orgánico de Griffith y de la escuela soviética, y en este sentido implicará el seguimiento de la *línea inorgánica*: “Lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia.”[IM, 76] La apelación a Worringer permite hacer una muy particular lectura del expresionismo alemán que lo aleja a la vez de las lecturas en clave de oposición entre vida y mecanismo y de que las lecturas más propiamente vinculadas al expresionismo pictórico. La recuperación de la teoría kantiana de lo sublime en este punto no es casual. Así como lo bello kantiano cumple un rol particular en la asimilación de lo bello con el carácter orgánico de la naturaleza, aquí lo sublime viene a romper toda posibilidad de asimilación orgánica y por lo tanto violenta el espíritu más allá de toda armonía del reconocimiento:

¹¹ *Idem.*, pp. 54-55.

En lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que nos aniquila, para descubrir en nosotros un espíritu supraorgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas [IM, 80]

La peculiaridad del rescate de Worringer en este punto implica la afirmación de un alejamiento respecto de toda lectura *romántica* del expresionismo. Esto resulta crucial para comprender la lectura deleuzeana de las vanguardias, que se aleja tanto de la lectura más *política* de corte francés, como de la lectura puramente *formalista* norteamericana. El expresionismo, movimiento más difícil de asir bajo ambas lógicas es recuperado aquí como denegación de la unidad hombre-Naturaleza.

El carácter inorgánico remite a un fondo preindividual donde ninguna forma acabada viene en auxilio para conformar la imagen, sino que es más bien un fondo genérico de lo animal que se presenta como disponible para la creación ornamental:

Pues esta ornamentación animal no es resultado de una observación directa de la naturaleza, sino que está formada por figuras fantásticas, excrescencias más o menos caprichosas que brotan de la fantasía lineal y que sin esta no tienen existencia. Es un juego de recuerdos naturales dentro de ese arte abstracto lineal; en él no hay el menor propósito de claridad derivado de la observación natural. [...] No eran estos recuerdos de un animal determinado, sino recuerdos generales de las formas animales¹²

Este fondo indiferenciado que caracteriza la superficie háptica resulta fundamental para comprender el uso que Deleuze y Guattari hacen de Riegl y Worringer: se trata justamente del ascenso de lo preindividual a la superficie de la imagen. Asimilando el concepto de naturaleza a la idea clásica de organicidad, el ornamento permite acceder a un real que no

¹² W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit., p. 51-52.

es natural, “pues no se trata aquí de recuerdos de la naturaleza, sino de recuerdos de la realidad”.¹³ Esta distinción entre natural y real es de suma importancia ya que son los valores *orgánicos* los que, tanto en Worringer como en Deleuze, atentan contra la potencia expresiva de la línea abstracta.¹⁴ Si bien las referencias a Worringer aparecen en Deleuze a partir del encuentro con Guattari, en *DR* Deleuze pensaba el quehacer artístico bajo coordenadas similares. El arte, incluso el ornamental, no repite un modelo idéntico, sino que combina, introduce un desequilibrio [DR, 31].

Ahora bien, los límites de la teoría del arte esbozada hasta aquí coinciden con aquellos señalados en la crítica de la representación. En el afán de seguir la *voluntad de arte* de cada pueblo, de cada época, se desdeña el entre-dos, el devenir que ocupa todo el espacio entre una y otra y que es lo que permite su desarrollo y subyace a ellas. Deleuze y Guattari objetan a Riegl y a Worringer olvidar la importancia de los pueblos nómades a favor de los grandes imperios, ¿pero es que acaso la historia del arte del XIX podía incluirlos como *sujetos* de esa *voluntad de arte*? Evidentemente a pesar de haber descubierto toda la potencialidad del plano háptico, este aparecía siempre dispuesto para el estriaje, el plano táctil se refunda en el plano óptico-táctil y finalmente en el puramente óptico cromático. Existe aquí un elemento que, aún cuando no es explícitamente referido, no puede ser desdeñado. Se trata de la coincidencia entre los movimientos de la *voluntad artística* del arte antiguo en Riegl y la determinación de las formas del ideal de belleza hegeliano. El anclaje en los tres puntos, Egipto, Grecia, Cristianismo, y la hipótesis hegeliana de la ausencia de *arte* en los pueblos de oriente, trae consigo una lectura del vínculo entre arte e imperio del que los autores no pueden dejar de afirmar la distancia. Es necesario analizar la afirmación que resume la distancia con Worringer: “La línea abstracta es el afecto de los espacios lisos, y no el sentimiento de angustia que apela al estriaje”. La angustia como sentimiento o como temple anímico privilegiado para abordar la voluntad artística debe despejar el acceso al arte como afecto, que justamente no implica una lógica subjetiva del *sentimiento* sino una lógica impersonal. Al convertir la línea gótica

¹³ *Idem.*

¹⁴ Cfr. *Idem.* p. 53.

en línea nómade Deleuze y Guattari hacen algo más que intercambiar términos: le quitan al concepto de Worringer los restos aún subjetivos para liberar la línea de su dependencia respecto del estriaje, le quitan su referencia última a la trascendencia, elemento central en la estética del teórico alemán. Lo esencial de la línea nómade se encuentra en su potencia desorganizadora. Y lo inorgánico característico de la línea nómade es ante todo la capacidad de reponer lo vital que el organismo obstruye, porque “si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida”. [MP, 623]

8.3 El tiempo musical

En febrero de 1978, Pierre Boulez organizó un seminario sobre el *tiempo musical* en el que participaron Foucault, Barthes y Deleuze. En el contexto del encuentro se escucharon cinco obras: *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Mode de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez. Sin embargo, en los apuntes preparatorios de Boulez¹⁵ se hace referencia a Stockhausen en lugar de Debussy. Dejaremos este cambio en suspenso para analizar en primer lugar la concepción del tiempo musical que proyecta Boulez en las obras de las que luego hablará Deleuze.

En estos apuntes Boulez caracteriza brevemente la concepción de tiempo que trabaja cada obra. En el caso de Ligeti se trata del “tiempo de la textura”, un tiempo interpretado y tramado como un tejido basado en “patterns”. Boulez indica que se trata de un fenómeno comparable a las construcciones visuales del “op-art”, donde los objetos se desplazan y los patterns interfieren entre sí. Este vínculo entre el tejido-pattern y cierta concepción del tiempo musical reaparece, como ya hemos señalado, en *MP*, donde el modelo del tejido se comparará con el modelo musical. En segundo lugar, se trata de una obra muy particular de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, aquella que se considera el puntapié para el serialismo integral. Allí el tiempo se presenta como opuesto a toda

¹⁵ Publicados en *Regards su autrui. Points de repère II.*, pp. 562-564.

función pulsada o regular. Aún cuando la serie rítmica que engendra el sonido sea en la partitura completamente controlada, determinada numéricamente, logra la percepción de una temporalidad que parece salirse de la estructura del ritmo para avanzar sobre un tiempo global, imposible de discriminar o de separar localmente. Un tiempo no pulsado, para utilizar la terminología del propio Boulez en *Penser la musique aujourd'hui*. Respecto de su propia obra, Boulez indica que el tiempo ha sido allí organizado con mucha precisión, diríamos ha sido fuertemente determinado, aunque, dice el compositor, con el fin de incluir el accidente, lo indeterminado. Aceptar el accidente en una configuración que a la vez es altamente determinada, implica aceptar en el límite la destrucción de esa configuración. Lo indeterminado proviene del objeto sonoro real, aquel que encontramos en la ejecución de la obra, y por lo tanto Boulez parece estar pensando el hiato entre la estructura totalmente determinada, la estructura de intervalos que engendran la obra y que por lo tanto implica una particular organización de la temporalidad, y los desfases, deformaciones, respuestas que surgen de la ejecución. En este sentido indica que

El tiempo ya no puede ser, para hablar con propiedad, codificado, ya que el código, en gran parte, es puesto en cuestión por la existencia misma del objeto sonoro, por medio del cual se revela tanto al ejecutante como al oyente.¹⁶

Respecto de la obra de Carter, Boulez explica que en este caso el tiempo se organiza en torno a una pulsación que funciona como presupuesto, como punto de partida. No se trata del estriaje de un tiempo no pulsado, de una cronometrización. Se trata, por el contrario de tomar como punto de partida el tiempo pulsado para someterlo a operaciones matemáticas diversas que modifican la pulsación. Así el tiempo de la pulsación parece extenderse o contraerse, siempre respecto de una referencia constante, pero que permite una *modulación* del tiempo. Como si, utilizando la terminología de Simondon, la pulsación se moviera de un molde a otro, sin que perdamos los grandes esquemas temporales de cada uno de esos moldes.

¹⁶ P. Boulez, "60. Le Temps Musical" en *Regards sur autrui. Points de repère II*, ed. cit., p. 564.

Deleuze indica que el conjunto de obras elegidas por Boulez conforman un particular *perfil* del tiempo musical. Como si las obras, que no tienen necesariamente entre sí relaciones de filiación, cita, o dependencia de cualquier tipo, construyeran una junto a otra, una tras otra, una entrada posible al tratamiento musical del plano temporal. Deleuze hace aquí esta salvedad porque quiere evitar el camino trascendente: aquel que nos llevaría de las obras en tanto que *ejemplos* a la derivación de algo así como *el* tiempo musical. Los apuntes de Boulez confirman esta intuición, en tanto que se presentan como modelos de tratamiento del tiempo musical que no agotan el problema y que podrían seguir sumándose, como de hecho sucede en la práctica, con el cambio de Stockhausen por Debussy.

El *perfil* que Deleuze extrae de este conjunto de obras es el de la tensión entre un *tiempo pulsado* y un *tiempo no pulsado*, tema que ocupa a Boulez desde los 60. En *Penser la musique aujourd'hui* aparece esta distinción en el marco del análisis de los espacios sonoros lisos o estriados.¹⁷ Es la determinación de la noción misma de *tiempo no pulsado*, en tanto que concepto musical pero también en tanto que *concepto* y por lo tanto herramienta para el pensamiento, la que ocupará a Deleuze. Y rápidamente Deleuze encuentra aquí un mojón intermedio entre la música y la filosofía, a través de un concepto de origen literario: *un poco de tiempo en estado puro*, la caracterización proustiana. No es la primera vez que Deleuze aborda esta tensión entre un tiempo flotante, no cronometrado, un tiempo-duración, y el tiempo cronológico, tiempo de la pulsación. Ya en *DR* aparece esta tensión en los distintos modos de concebir la temporalidad a través del análisis de las síntesis temporales (hábito, memoria, y eterno retorno), aunque todavía las síntesis aparecen ligadas a las dimensiones tradicionales del tiempo: presente, pasado, futuro. En *LS*, Cronos y Aión parecen ser los nuevos nombres de las dimensiones temporales que abandonan ya las tres dimensiones sucesivas para pensar, de la mano de los estoicos, dos órdenes simultáneos y heterogéneos del tiempo. Pero en este texto del 78, la referencia musical permite determinar aún más las componentes y variables del concepto, que adquiere así un nuevo horizonte de acción. La distinción entre un tiempo medido y un tiempo no medido sería una aproximación de superficie, la más elemental, a la hora de

¹⁷ Ver *supra* cap. 7.

comprender qué es exactamente ese tiempo no pulsado. El problema está en realidad en la relación entre medida y no medida, entre duraciones heterogéneas e inconmensurables:

Un tiempo no pulsado, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones heterócronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas. Ello evidencia el problema: ¿cómo pueden articularse duraciones heterócronas, heterogéneas, múltiples y no coincidentes, puesto que no cabe el recurso a la solución más clásica y general, que consiste en encargar al espíritu la tarea de fijar una medida común o una cadencia métrica para todas las duraciones vitales? [DRF, 143:150]

No se trata de la mera oposición entre determinado e indeterminado, sino de pensar los espacios de choque, de encuentro, de superposición y de indiscernibilidad de cortes de duración sin común medida, sin plano general que los contenga todos y por lo tanto les brinde un *espacio común*. Existe un ámbito por completo ajeno, en principio, a la música donde encontramos un problema similar: “los biólogos se enfrentan actualmente a problemas análogos cuando hablan de ritmos” [DRF, 143:150] Es aquí donde Deleuze reencuentra él mismo sus propios temas en un problema musical. Si algunas líneas de la biología supeditan los ritmos de desarrollo a una suerte de forma final, otras¹⁸ acentúan esas velocidades y lentitudes que subyacen al desarrollo de la forma y que lo hacen posible. Tiempo pulsado del camino a la forma, tiempo no pulsado de lo más rápido y lo más lento [DCE, 358]. Los ritmos moleculares, en su disparidad, no se unifican en una forma homócrona. Lo tiempos sub-vitales, pre-individuales, moleculares, aún cuando en las diversas individuaciones encuentren horizontes de pulsación, mantienen siempre un índice de desterritorialización que les permiten atravesar, saltar, confundirse de un plano a otro, de una duración a otra.

¹⁸ Es clara esta diferencia de acentuación si atendemos especialmente a la teoría de Simondon como crítica de la preeminencia del concepto de individuo. No es diferente la inspiración que lleva a von Uexküll a pensar la naturaleza como una gran partitura musical: lo que allí se encuentra en los modos del contrapunto, la respuesta musical y la armonía son esos trozos de tiempo no cronológico y por otra parte incomensurable que permiten pasar de una especie a otra por medio de pequeños motivos (como la tela de la araña y la visión de la mosca, la avispa y la orquídea) ponen de relieve formas de un tiempo flotante, impensable desde una lógica únicamente cronológica.

Si podemos hablar de un descubrimiento semejante por parte de la música no es únicamente como metáfora: moléculas sonoras, más que notas o tonos puros. Moléculas sonoras acopladas y capaces de atravesar estratos de ritmicidad, capas de duraciones completamente heterogéneas. [DRF, 144: 150]

Ahora bien esas moléculas sonoras no son completamente indistinguibles. Por el contrario, implican microindividuaciones, expresan afectos específicos. Son singularidades liberadas de una función formal, teleológica. Deleuze da tres ejemplos, *un paisaje*, *un color*, *un personaje*. Son referencias ampliamente utilizadas en música, y quizás parezcan un poco vagas. Sin embargo, esta referencia *pintoresca* no es lejana a ciertas formas de análisis boulezianas. En un comentario de conducción¹⁹ de la pieza n°3 de las *5 Piezas para orquesta* op. 10 de 1913 de Webern encontramos un ejemplo privilegiado de lo que el propio Deleuze parece insinuar. La figura de Webern es una figura particularmente significativa para la música del siglo XX. Quizás gracias al relato instaurado por el propio Boulez, que quitó a Schönberg la corona vanguardista, se trata de quien es entendido como fundador de la nueva gramática en la música que se compondría a lo largo del siglo XX.²⁰ La crítica a Schönberg se centra en su falta de radicalidad, en su nostalgia respecto de la estabilidad tonal, y su necesidad de mantener el concepto de obra como un todo acabado y teleológico. Así, el auténtico revolucionario sería Webern, que lejos de buscar una restauración recurriendo a las fórmulas conocidas de la gramática tonal, sienta las bases para la gramática serial. Sin embargo, las *5 piezas...* corresponden a lo que se llama

¹⁹ Cfr. Ensayo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JW9UWWQiIm8> [consultado el 19/08/2014]

²⁰ En el artículo “Momento de Juan Sebastián Bach”, Boulez reubica en una misma línea la oposición adorniana Schönberg-Stravinsky, y considera que ambos plantean un falso dilema. Uno y otro buscarían, para el lenguaje musical, la universalidad perdida en el posromanticismo. La ruptura con la tonalidad es la continuación y exacerbación del desarrollo musical ya llevado adelante por Wagner, Strauss y Mahler, que sienta las bases de una música que cada vez con mayor agudeza reflexiona sobre su propio lenguaje, y que con la lógica *restauratoria* que denuncia Boulez perdería el gesto autocrítico. Si bien el neoclasicismo ofrece una estética de la reconstitución y el dodecafonismo una dialéctica de la evolución, ambas tienen en común la intención de un retorno del lenguaje a su carácter *universal*, en el ámbito de cierta nostalgia beethoveniana por un estilo colectivo. Cfr. Pierre Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” en *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 20

“periodo atonal”²¹, pre-serial, anterior a lo que serán las *bases* de gran parte de la gramática musical del siglo XX. Como sucede con la mayoría de las piezas llamadas “atonales”, se las describe como “aforísticas” por su mínima extensión. Encontramos en ella el problema del paisaje y la construcción de un *espacio* sonoro estático. No sólo la instauración de una nueva gramática musical parece ser el gesto más interesante en Webern, sino la elaboración del fragmento y la elaboración de un devenir-estático de la música. La obra que tomamos como ejemplo, tiene una fuerte tensión hacia el *collage*. Ya que, sin salir del medio propiamente musical, parece hacer entrar en la obra fragmentos de paisaje, sonoridades que podrían leerse en términos de un *paisaje sonoro*.²² La melodía de timbres parece pintar ese *fondo*, sobre el cual se señalarán algunas melodías, mínimas, como encontradas en medio de ese bloque sonoro. La música parece, antes que hablar de sí misma, acercarse a la pintura y a la construcción de un paisaje. Lo que resulta sorprendente de la obra es que, a pesar de que desde el punto de vista interválico es una obra que tiende evidentemente hacia lo que será la escritura serial²³, desde el punto de vista de la percepción de un oyente no especializado *se oye* la descripción de un espacio. [Figura 12]

Estas individuaciones que recorren un tiempo flotante nos indican que la ruptura apunta menos a un modo particular de la gramática musical, ya sea tonal, serial, politonal, etc., como a la puesta en cuestión de la relación forma-materia:

Todo nos conduce, según mi opinión, a dejar de pensar en término de materia y forma, del mismo modo que en todos los dominios hemos dejado ya de creer en esa jerarquía que iría de lo simple a lo complejo. Incluso hemos llegado a pensar que la vida podría ser una simplificación de la materia; también podemos pensar que los ritmos vitales no encuentran su unificación en una forma espiritual, sino al contrario, en acoplamientos moleculares. [DRF, 145]

²¹ Mantengo este término entre comillas por el conocido rechazo de Schönberg a tal denominación.

²² Claro que se encuentra bajo el signo de *Farben*, la obra que Schönberg compusiera en 1909: una melodía de timbres, con su correspondiente tendencia a la estaticidad.

²³ Los vínculos entre las notas que tocan los instrumentos y las de las frases melódicas, generalmente muestran un abanico cromático de 10 y 11 notas. Aunque no llega a utilizar sistemáticamente el conjunto de los doce sonidos, la obra tiende, desde este punto de vista, a ese tipo de elaboración interválica.

III

Fig. 12: A. Webern, 5 piezas para orquesta op. 10 (1911-1913), n.º3. [fragmento]. A propósito de esta pieza Pierre Boulez indica que se trata de la elaboración de un fondo sonoro sobre el acorde sol#-mi-la-si-sib-do# que ejecutan el arpa, la guitarra, la mandolina y la celesta. La guitarra y la mandolina tocan un trémolo sobre las notas mi-la y re, la celesta ejecuta una pulsación regular sobre el sib y el arpa toca los dos extremos, el sol# y el do#, a dos octavas de distancia. Ese conjunto genera un fondo sonoro que pinta el paisaje del motivo que compondrá el violín, sobre las notas, fa-si-fa#-do. Así este cuadro sonoro tiene una estructura compositiva muy compleja, que incluye un total de 10 notas diferentes y donde el fondo sonoro se alcanza gracias a una elaborada trama rítmica y tímbrica.

Deleuze encuentra que la atención que los compositores que le son contemporáneos dedican al material, a descubrir las fuerzas del material, a engendrar la forma desde el material, es un modo de renegar de la vieja jerarquía entre forma y materia. Si esta afirmación parece ir a contramano de la caracterización de *formalista* que a menudo se hace de algunas poéticas compositivas del siglo XX, es porque el formalismo se entiende aquí de dos modos diferentes. El *formalismo* del que se acusa a compositores como Boulez radica en la ausencia de mediaciones extramusicales que permitan abordar su aspecto *comunicativo*. Pero nada tiene que ver con la preeminencia de la forma sobre el material. El comentario de Boulez sobre su propia obra apunta en este sentido: el objeto sonoro

finalmente tritura toda coerción formal. El trabajo del compositor se encuentra en la elaboración de materiales, antes que en la modelación formal:

Lo que se constituye es un material sonoro muy elaborado, no ya una materia rudimentaria que recibiría una forma. Y el acoplamiento tiene lugar entre este material sonoro muy elaborado y unas fuerzas que en sí mismas no son sonoras, pero que llegan a sonar o a hacerse audibles gracias al material que las transforma en apreciables. Así en Debussy, en *Dialogue du vent et de la mer*. El material está ahí para hacer audible una fuerza que por sí misma no lo es, a saber el tiempo, la duración e incluso la intensidad. La pareja *materia-forma* es sustituida por la de *material-fuerzas*. [DRF, 145]

En el estudio “¿Cómo pasa el tiempo?”, Stockhausen llama la atención sobre un punto fundamental a la hora de pensar ese tiempo extraído del material. Allí señala que aquello que llamamos “color” es el efecto de la estructura temporal del sonido, observada desde el punto de vista del espectro sonoro:

Lo importante para el músico es saber que la percepción del color de un tono se genera por la intensidad de las curvas correspondientes a las fases del espectro, y que esas curvas de intensidad son el resultado de la superposición de los formantes: ese “color” es el resultado de la estructura temporal: y que él puede intervenir compositivamente entre ese complejo de conexiones, como sucede actualmente en la música electrónica.²⁴

Es en este estudio donde Stockhausen avanza la necesidad de pensar en grupos instrumentales independientes, con directores independientes, que pudieran abordar esa multiplicidad temporal irreductible a una medida *común* y que sin embargo deberían actuar en simultaneidad.

Aun cuando Boulez no indique específicamente qué obra de Stockhausen está pensando para el seminario en los apuntes que referíamos antes, podemos pensar en

²⁴ K. Stockhausen, “How time passes by” art. cit., p.19.

Gruppen como la obra que sostiene la noción de tiempo que aquí se presenta. *Gruppen* (1955-1957) inicialmente pensada para orquesta y sonidos electrónicos, es una obra para tres orquestas (la orquesta es dividida en tres grupos que interpretan cada uno bajo la conducción de un director diferente) dispuestas alrededor del público en forma de herradura. Boulez llama la atención sobre una cuestión fundamental, el carácter colectivo, plural del tiempo musical cuando se trata de un conjunto, cuando no nos encontramos ante la ejecución de un solista. Tiempo colectivo, que no es simplemente la suma coincidente de individualidades, sino un auténtico múltiple que despliega un plano de velocidades e intensidades diferentes aunque coincidentes.

Esta idea adquiere sentido si observamos el tratamiento que el compositor alemán da al tiempo en tanto que problema compositivo desde sus primeros escritos teóricos. En “Estructura y tiempo vivencial”, publicado de *Die Reihe* en 1955, analiza la noción de tiempo desde el punto de vista de la experiencia vivencial. El artículo está dedicado al análisis del *Cuarteto de cuerdas* op. 28 de Webern, de donde Stockhausen deriva la posibilidad de pensar el método de composición serial de un modo extendido, contemplando todas las dimensiones del fenómeno sonoro. En las primeras líneas del texto Stockhausen aclara un posible malentendido de cara a la concepción del tiempo musical: que el tiempo *pase* no es un efecto del *tempo* o del ritmo tomado abstractamente. Para que el tiempo pase es necesario que percibamos eventos *diferentes*. Cuanto mayor sea la variación de los eventos, más rápido pasará el tiempo, aún cuando el tempo sea lento. Cuanto menor sea la variación, más lentamente sentiremos el paso del tiempo, aún cuando se repitan eventos muy rápidamente. Desde este punto de vista, la posibilidad de estructurar musicalmente el tiempo radica en la posibilidad de articular un quantum de variación que necesariamente se moverá de un parámetro a otro. En el capítulo 2 de *DR*, Deleuze compara la comprensión de la repetición en Hume y Bergson a luz del concepto de hábito. Se trata de mostrar cómo es posible que dos eventos, independientes uno de otro, se presenten como *repetición*. Nada se modifica en los eventos, sino que algo debe cambiar en quien los contempla para que el segundo se vincule al anterior, para que la aparición de “A” y “A” genere el vínculo entre una y otra. Justamente esta modificación en quien contempla es lo que cambia la estructura del tiempo vivencial, siguiendo el ejemplo de Stockhausen.

La repetición de un evento, no importa en qué parámetro, genera la percepción de una continuidad que estira la vivencia temporal. Por el contrario, un cambio brusco en esa continuidad generará un salto temporal. Sin embargo, si la relación entre dos eventos, por brusco que sea el cambio, se repite, entonces nuevamente el tiempo se curva hacia la expectativa de lo que vendrá. Es el ejemplo de Bergson al que Deleuze recurre en *DR*: los casos son A-B, A-B, (a diferencia del ejemplo humeano de los casos A, A', etc.) entonces cuando sucede A esperamos B. Se genera una lógica de esperas y expectativas, de presentes que se pueblan de pasados y futuros. Si quisiéramos comprender el tiempo musical, esta explicación del hábito resulta quizás elocuente. En música cada sonido resignifica al anterior y promueve posibilidades y expectativas de lo que vendrá. Cuando Schönberg intentaba romper la lógica de expectativas del sistema tonal no rompió tanto con la estructura de la vivencia de un tiempo musical, sino más bien con la predeterminación de lo que nos cabe esperar. El cambio radical está en el germen de la serialización completa porque

en una estructura los grados de alteración y la densidad de alteración resultan del efecto conjunto de *todos* los componentes, como valores vectoriales en un campo multidimensional.²⁵

Ahora bien, una vez atravesado el análisis, es decir, la descomposición, individualización, separación de cada una de las estructuras que determinan la densidad, la alteración y la repetición de cada uno de los componentes, es necesario pensar esa multiplicidad como unidad. Como si fueran los planos de un cristal que de pronto caen unos sobre otros, coagulando en una unidad dimensiones dispares. Es esta vivencia de la multiplicidad de ese campo multidimensional, *tiempo vivenciado a través del sonido*, lo que es justamente música, o más precisamente lo “que se ha transformado en música”.²⁶

²⁵ K. Stockhausen, “Estructura y tiempo vivencial”, Trad. P. Di Liscia, en *Lulú*, n°4, Buenos Aires, Noviembre de 1992, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

8.4 De pájaros y caballos

Una lectura topológica del tiempo no debe sorprendernos. Ya que, obviamente, la noción de ritornelo no puede deslindarse de un movimiento territorial, y por lo tanto, espacial, cartográfico, una delimitación del plano. En el último texto que escriben conjuntamente, Deleuze y Guattari ofrecen una nueva versión del problema estético, de un modo que permite encadenar las artes unas con otras, a propósito de su relación con el territorio como efecto artístico por excelencia. Curiosamente, luego de abordar la cuestión del arte bajo el concepto de *percepto*, los autores señalan la necesidad de evitar que se confunda este concepto con el de mera *percepción*, y que los *sensibles* que la obra extrae o emite, se distingan de toda referencia a la sinestesia de la carne. Casi como si se diera un paso atrás en el que sentimos el retorno de un halo hegeliano en el abordaje del arte, se nos indica que el arte comienza con la casa, no con la carne, y que desde este punto de vista la arquitectura es la primera de las artes. El discurso más viejo sobre la caracterización de las artes parece darse cita aquí, en el final del recorrido. ¿Se trata de un retorno del problema de la interioridad de la morada? Los autores indican que lo que caracteriza a la arquitectura es la definición de un marco, trazado de planos, que sirven para sostener en su superficialidad los rasgos expresivos. Sólo aparentemente nos encontramos en un regreso al punto de partida que nos llevaría de la interioridad de la morada a la desmaterialización progresiva del material hasta llegar a la prosa del concepto. Porque lo que define la pared, el marco, es su planitud, pura superficie de inscripción. Pero esos planos son atravesados por líneas de fuga, fuerzas cristalinas que estructuran los planos: prismas, conos. No es que la arquitectura precede a la pintura, sino que la operación de la arquitectura es similar a la operación de la pintura. También en ella encontramos la delimitación de un marco, la caída de unos planos que se abrirán, como afirma Klee, a una ventana cósmica. Hasta la literatura podría leerse en esta clave, planos y contrapuntos. Y en la música el marco está dado por el ritornelo, más bien diremos que el ritornelo cumple la función de marco esencial, en todas

las artes. El marco musical no es la forma; es el estribillo, el *aire* o *motivo*. Pero la música debe abrir el marco y componer nuevos planos:

cada vez el gesto del músico consiste en desmarcar, encontrar la apertura, retomar el plano de composición, de acuerdo con la fórmula que obsesiona a Boulez: trazar una transversal irreductible tanto a la vertical armónica como a la horizontal melódica que arrastre unos bloques sonoras a la individuación variable, pero también abrirlos o hendirlos en un espacio-tiempo que determine su densidad y su recorrido en el plano. [QP, 181]

¿Cómo conciliar este espacio-tiempo con la fuerza espacializante del concepto de ritornelo? ¿En qué sentido la planitud del territorio puede proyectarse sobre la filosofía del tiempo deleuzeana? En *MP* la música tenía como objeto desterritorializar el ritornelo. Porque el ritornelo por sí mismo es una figura molar, con un valor regresivo y que, tal como indica Guattari, ha adquirido en las sociedades capitalistas contemporáneas una presencia ineludible en la música. La parametrización de la música, que en la música contemporánea parece abrir nuevas opciones compositivas, de una riqueza impensada, tiene como contraparte su falta de articulación respecto del consumo colectivo, abandonado a los clichés de la industria²⁷. Es por ello que el ritornelo, en sí mismo, no es más que estereotipo.²⁸ Una y otra vez se nos repite en *MP* que si bien la música tiene como tema el ritornelo, su tarea no consiste en crear y recrear ritornelos, sino que debe salir, tomar una línea de desterritorialización, abrir la ronda y correr. Es recién en los libros sobre cine, y más precisamente en los cursos previos a la publicación de *IT*, donde esta línea toma un nombre concreto: el *galope*. No es la primera vez que el caballo aparece como ejemplo privilegiado en Deleuze. Ya había cobrado un particular protagonismo a propósito de von Uexküll; el caballo de carrera y el caballo de carga, cuya diferencial afectiva los distanciaba

²⁷ M. Antonioli construye el puente entre el ritornelo guattariano, tal como es descrito en *L'inconscient machinique*, y el cliché deleuzeano, tal como es abordado en *IM*. Sin embargo, consideramos que Deleuze intenta salir de este escollo a través de la figura del galope, aún cuando sea abandonada en *QP*. Cfr. M. Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, pp.119-123.

²⁸ Cfr. F. Guattari, *L'inconscient machinique*, p. 120.

al punto de no compartir prácticamente un mundo sensible común. El caballo es también un ejemplo importante en la problematización del movimiento cinematográfico, ya que los primeros experimentos de descomposición del movimiento mostraban el andar del caballo. Ritornelo de pájaro; galope de caballo. El ejemplo retorna a propósito de la imagen-cristal y sus implicancias sonoras. Porque, como se indicó en la introducción a esta cuarta parte, en el cristal de tiempo resurgen las dos caras del tiempo que Deleuze ha trabajado desde los libros del 68: los presentes que pasan, los pasados que se conservan.

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como un “ritornelo” por excelencia. O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo una componente musical que se opone y se mezcla con otra componente rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. [IT, 122]

Se trata de una figura nueva, que se agrega y a la vez se distingue de la caracterización del ritornelo.²⁹ En sus cursos Deleuze explica esta necesidad de agregar al ritornelo guattariano una contrafigura de marcha. Pero esta necesidad surge del análisis del cristal de tiempo, y más específicamente, la proximidad entre el concepto de cristal, el de tiempo y el de las potencias de lo falso. El *régimen cristalino* aparece en *IT* como contraparte de la *forma orgánica*, y la diferencia más simple entre uno y otra se encuentra en la referencia a la narración falsificante y la narración verídica. En la formación cristalina vemos la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, entre lo real y lo imaginario. Pero la relación

²⁹ Pascale Criton presenta esta duplicidad ritornelo-galope en “À propos d’un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop” en E. Alliez [ed.], *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. cit. Lamentablemente, más allá de la referencia al curso, no encontramos en este artículo un desarrollo del sentido y las consecuencias de esta introducción.

con lo falso no equivalente a la relación que la narración orgánica tiene con lo verdadero, porque lo falso no es pensado bajo la lógica de un estado, sino de una serie de remisiones, o de potenciación. El cristal presenta una serie de modificaciones que parecen remitirse unas a otras, son potencias ficcionantes que no tienen ya referente estable en un estado de cosas actualizado, su potencia radica en el despliegue serial. Hay siempre un doble, un espejo, pero solo para ponerse frente a otro espejo que lo multiplica y deshace la posibilidad de referir un real último detrás de la serie. Parece que nos hubiéramos alejado del problema del tiempo. Y sin embargo este es el corazón del problema del tiempo, al menos por dos razones. En primer lugar, existe una vieja tensión filosófica entre el concepto de tiempo y la verdad. No sólo se trata de decir que la verdad *cambia con el tiempo*. Ese no es el problema fundamental porque, de acuerdo con Deleuze, ese cambio señala simplemente un problema de contenido: en un determinado punto espacio-temporal tal cosa era *a*, en tal otro punto espacio-temporal era *b*, etc. La tensión no afecta solo al contenido, sino que se dirige más bien a la forma de lo verdadero y a la forma pura del tiempo. La forma de lo verdadero –ya sea en su acepción como adecuación de la proposición al mundo, y por lo tanto, en tanto que regida por el principio de no contradicción; y sea como remisión última a un ente presente porque eterno– choca con la forma del tiempo como pasado, presente y futuro. Deleuze se detiene especialmente en el análisis de las paradojas que afectan proposiciones referidas a futuros contingentes. La veracidad de una proposición como “mañana puede desencadenarse una batalla naval” resulta problemática cuando se enfrenta al “hoy” en el que la batalla tuvo o no lugar pero no las dos cosas a la vez:

o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar [IT, 170])

Al formular esta tensión Deleuze convoca, en *IT* rápidamente a Leibniz. Su solución es simple, ante dos proposiciones posibles y cuya actualización sería contradictoria, diremos que ambas son posibles pero no en un mismo mundo; pertenecen a mundos

imposibles. Sin embargo, en los cursos de noviembre de 1983, Deleuze sale de la paradoja recurriendo a sus propias fuentes de la época de *LS*: los estoicos. Si la tensión entre verdad y tiempo aparece en primer lugar en el nivel de las proposiciones, como es el caso del principio de no contradicción, entonces es coherente volver brevemente sobre *LS*. Y allí encontramos la duplicidad que no puede componerse sólo en lo que se dice de los cuerpos. Los cuerpos actúan y reaccionan. Pero los efectos de las acciones de esos cuerpos son incorpóreas, pertenecen a un orden diferente, que afecta a los cuerpos, pero que no es equiparable a ellos, se dirá que los cuerpos padecen esos efectos incorpóreos. Es el acontecimiento que los cuerpos padecen, que es efecto de las acciones y reacciones de los cuerpos, pero que sin embargo es incorpóreo. Esta duplicidad permite abordar de otro modo la relación entre verdad y tiempo. La revisión de la distinción entre necesidad y fatalidad, una concerniente a los cuerpos, la otra a los acontecimientos, permite afirmar que el pasado no es necesariamente verdadero, solo son fatales los acontecimientos que se encadenan en él, pero no son necesarios. Discrepancia y coalescencia de Cronos y Aión, tiempo de los cuerpos, tiempo de los acontecimientos. Es aquí que comprendemos, en segundo lugar, cómo el cristal se conecta con la serie de las potencias de lo falso, ya que esas potencias no hacen sino mostrar distintos acentos o aspectos temporales, que no se excluyen mutuamente, como querría el principio de no contradicción o a la imposibilidad leibniziana, sino que se encuentran cristalizadas, *visibles*, como planos, aspectos, que remiten unos a otros, que se reflejan unos en otros, y que mantienen sin embargo su íntima proximidad, su indiscernibilidad.

Una primera formulación del carácter musical de esta doble valencia temporal se encuentra en los índices de descomposición de la imagen-movimiento. Allí se señalan cinco índices de disolución de la imagen-movimiento que, recordemos, no es sino la forma subjetiva que organiza las relaciones espacio-temporales en términos de acción y reacción. Esos índices son (1) el abandono de la situación englobante –que sintetiza desafíos y reacciones, aquella donde los personajes cumplen la lógica del héroe dramático, reaccionan a los desafíos que el medio plantea y transforman ese medio en consecuencia– a favor de *situaciones dispersivas* y de personajes que no actúan, no necesariamente reaccionan, y que

desarman la estructura del héroe-sujeto; (2) como consecuencia de lo anterior la ruptura de los encadenamientos causales y la intervención del *azar*; (3) el relevo de la acción por el *vagabundeo* [ballade], el deambular y la deriva reemplazan la reacción, al mismo tiempo que los espacios que ordenaban dichos encadenamientos causales se rompe a su vez y aparece desconectado; (4) el ascenso de los tópicos y los clichés como discursos desanclados que ocupan el lugar del contenido de consciencia o el relato subjetivo; (5) el asedio del *complot* que parece estar al acecho entre las imágenes, los micrófonos, las cámaras, todo un poder doble y oculto que pone en cuestión en permanente el estatuto verídico de la narración. De estos índices, me interesa detenerme en el tercero, la referencia al vagabundeo. La traducción española opaca el doble sentido de la *balade*, que no solo refiere al movimiento deambulador, sino que suena en ella su raíz en el baile [bal], y en su homofonía con la canción popular [ballade]: “Es la *balada*, es el film-balada, jugando con los dos sentidos de la palabra balada, la balada-paseo³⁰ y la balada, poema cantado y bailado” [CP8, 31/01/1984] El concepto de balada permite entonces el doble valor de ronda y fuga, valores que se recuperan para la música.³¹ Pero también el baile y la canción popular resultan referencias fundamentales en términos de pensar en la música la posibilidad de resistencia a cualquier renacimiento del absoluto musical, de la música como metafísica última y verdad inefable. En este sentido, y como se ha señalado ya en el capítulo 6, la concepción deleuzeana de la música tiene una profunda inspiración nietzscheana.

La noción de balada nos permite a su vez alcanzar lo que me gustaría llamar el problema del *Bolero*, obra a la que Deleuze se refiere esporádicamente y a la que habría estado dedicado un libro sobre música que no llegó a escribir pero que tendría a Ravel como eje de análisis³². En *IT* Deleuze se limita a afirmar que “La música de cine tiende más bien a desprender el ritornelo y el galope como dos elementos puros y suficientes, mientras

³⁰ En la oralidad del curso Deleuze hace referencia a la homofonía entre *balade* y *ballade*. La primera tiene el sentido de vagabundeo, y también de *flânerie*, el paseo sin rumbo. La segunda refiere a la canción popular, del mismo modo que la voz española *balada*.

³¹ Sobre el sentido musical de la concepción del tiempo deleuzeana en los últimos escritos ver Y. Laporte, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, esp. “Conclusion”.

³² Cfr. B. Heuzé, “La musique”, en S. Leclercq, *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze I*, p. 116.

que muchas otras componentes intervienen por fuerza en la música en general, salvo en casos excepcionales como el Bolero” [IT, 123] ¿En qué sentido esta obra de Ravel lograría desprender estos dos elementos puros? El propio Ravel decía que el *Bolero* estaba *vacío de música...* Si el Bolero está vacío de música es porque se hunde en la materialidad del color y de la intensidad.

La obra es esencialmente una danza, inspirada en una forma española, que fue compuesta por encargo de la bailarina Ida Rubinstein. Se trata de una obra cuya excepcionalidad radica en su sobriedad, compuesta por dos temas que se alternan y repiten sin variación tonal ni de tempo, acompañadas por un *ostinato* rítmico al que se van sumando lentamente los instrumentos de la orquesta. Deleuze y Guattari afirman que “el *Bolero*, empujado hasta la caricatura, un tipo de agenciamiento maquínico que conserva lo mínimo de la forma para llevarla al estallido” [MP, 331] La obra se mueve sobre dos parámetros: el parámetro tímbrico, los dos temas recorren uno a uno, luego en grupos (metales, maderas) los instrumentos de la orquesta; y en segundo lugar se trata de un continuo crescendo, que termina en una coda que modula el tema original en *do a mi* y que termina en una suerte de derrumbe.

El *Bolero* parece aunar la doble línea que, a propósito de una intervención de Richard Pinhas en un curso, Deleuze señala como la línea cristal y la línea cobre en música. La línea cristal es aquella que obsesionaba a Mozart, los pájaros ingresan en la música no solo como canto territorial desterritorializado, extraído de su medio, sino que a la vez existe un devenir-aéreo del pájaro. El pájaro-ritornelo es también el pájaro que alza vuelo [MP, 432]. La armónica de cristal, un curioso instrumento de la época de Mozart, extraía de la relación entre el agua y el cristal un sonido etéreo, que reencontramos quizás en la música electrónica del siglo XX. La línea cristalina sería continuada en el siglo XX por ejemplo por Varèse, y su interés por hacer del prisma un germen para la composición musical. Las ondas sonoras pasan por un prisma que las descompone: esta era de algún modo la vocación del espectralismo, donde el espectro sonoro, estirado, desarmado, descompuesto, se abre paso hacia la orquestación. Sin embargo, la línea orquestal es aquella que obedece más bien a la línea metal, iniciada por Wagner y Berlioz y una nueva importancia de los

cobres en la música. Esta *síntesis metálica* coincide con la nueva importancia que se da a la orquestación como elemento central de la composición [Cfr. DCE, 363-365]. El músico en la fragua, componer con la fuerza de los golpes para extraer una nueva relación con el material que asciende vibrante. Un nuevo campanario.³³ Varèse aparece en las clases de Deleuze como aquel que puede aunar estas dos líneas, metalurgia y cristal, a la vez que ambas estructuran la organización del sonido en la música electrónica, donde la composición abandona la preeminencia de la altura y la relación interválica. El *Bolero* parece no tener relación con esta deriva, y sin embargo... la pequeña frase es ejecutada en primer lugar por la flauta, cuya sonoridad podríamos pensar próxima a una primera desterritorialización del pájaro o de la voz, pero luego comienza a extrañarse. En primer lugar con la entrada de la trompeta y el saxofón, que liberan unas moléculas sonoras en vibración ausentes en las maderas, y luego definitivamente al rebotar y reflejarse en el resto de la orquesta, donde se abre el diferencial metálico.

Sin embargo, ¿no sería mejor analizar Varèse? ¿No sucede esto de un modo más claro en la música electrónica e incluso en la música concreta, dedicada en mayor medida al análisis de los ruidos? El derrumbe final del *Bolero*, que recuerda el ritornelo y el galope de *Ensayo de orquesta*, es también el derrumbe que anuncia el “¡otra vez!”, la concepción de la música deleuzeana reformula a través de un largo periplo por las oscuras profundidades filosóficas de la metafísica del tiempo y de las superficies desérticas de las máquinas artísticas, la apuesta del último Nietzsche: la danza española, la fatalidad del sur, la canción popular con su estribillo retornante y su línea variable.

³³ Tristan Murail ha utilizado compositivamente la forma del sonido de la campana en *Gondwana* (1980). La obra se inicia con la sintetización del sonido acampanado por parte de la orquesta.

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo he querido mostrar distintos modos de abordaje del problema musical en la obra de Gilles Deleuze atendiendo en primer lugar a la formulación general del problema del arte en su filosofía, para luego tensar lo musical con lo que considero los nudos de trabajo que una estética musical deleuzeana debería pensar: la relación con lo inhumano, el animal y lo inorgánico; la función liminar que la música parece ocupar – como apertura territorial que se enlazaría con el cosmos, como límite del lenguaje y el decir– y especialmente lo que ha sido el elemento que intuitivamente considero el centro del problema: la cuestión del cristal y su particular relación con cierta *imagen temporal*. Si bien el concepto de ritornelo resulta sin dudas fundamental, he querido hibridar el problema de la música con estos otros ejes por dos motivos. Por un lado, mi intención nunca fue realizar una tesis que se inscribiera en los *estudios deleuzeanos*, sino más bien realizar un aporte a los posibles usos de la teoría deleuzeana para el pensamiento del arte y la estética. Desde este punto de vista ha sido necesario explicar en primer lugar por qué un pensamiento del arte en Deleuze puede dialogar con distintas corrientes de la estética, más allá de la necesidad de explicitar el lugar y la función que el arte ocupa dentro de su propio sistema filosófico. En segundo lugar, la determinación de zonas problemáticas desde las cuales abordar el problema de la música, permite abrir el diálogo tanto con la teoría del arte como con las cuestiones abordadas por filósofos cercanos y contemporáneos a Deleuze (como Barthes, Foucault, Derrida, Nancy, Agamben, Rancière, entre otros), con los que, si bien no siempre existe un debate explícito, sí encontramos grandes áreas problemáticas comunes, a menudo invisibilizadas bajo el manto oscuro de cierta *jerga deleuzeana* que a mi entender obstruye antes que facilitar la comprensión de los puntos en los que la obra de Deleuze resulta fundamental para la filosofía continental del siglo XX.

Llegados a este punto, quisiera todavía indicar algunas líneas que este trabajo no puede saldar, y que quizás requieran ya de la construcción de un marco teórico diferente. Un bajo continuo atraviesa lo aquí desarrollado. Bajo continuo que es menos un gran dador de sentido global que una especie de murmullo o rumor que mina desde dentro este intento de construcción de algo así como las líneas fundamentales de una *estética deleuzeana*: a saber ¿hasta qué punto la noción de territorio no resulta un obstáculo antes que un verdadero encuentro potente entre música y filosofía? Con otras palabras, ¿no es el territorio lo que impide, como si fuera una soga que tira desde un fondo romántico, la salida por el vector *vertical, cósmico*, a menudo señalado, pero siempre reconducido a la lógica territorio-desterritorialización? E incluso, ¿no es el territorio el que impide pensar radicalmente la animalidad musical, como cuerpo vibrante y creador de variaciones espacio-temporales inéditas?

Por otro lado, ¿acaso no es el propio Deleuze el que señala las puntas que podrían llevarnos como surfeando una ola a una lógica invasiva que excede la lógica territorial? Esto se anuncia, una y otra vez, pero musicalmente queda planteado bajo una dupla que, quizás porque no logró desarrollarse en la obra, no hace sino retornar a las formas tradicionales del análisis de las obras clásicas y románticas: el motivo, sus variaciones, sus extrañezas, sus retornos. Ciertamente se evita el camino del absoluto sinfónico de finales del siglo XIX; pero aún así, la relevancia de la organología, las referencias que quizás solo en las clases ocurren respecto de la importancia de los materiales, pensados no como *timbre* sino como cuerpos vibrantes cuyas propiedades se vinculan con los devenires que los han hecho posibles, los metales, las maderas, los cristales, la voz, quedan allí planteadas como puntas de trabajo posible, que en *QP* parecen haberse abandonado definitivamente.

La música siempre supo habitar esta incomodidad del discurso filosófico que la refiere. Entre lo obvio y lo inefable, lo más alto y lo más bajo. Kant muestra la ambigüedad que esconde la música respecto del valor que deba tener en relación con el resto de las bellas artes. Por un lado está muy cerca de la más elevada, de la poesía, y es la que se deja *comunicar universalmente*. Pero a la vez, hay en la música “una cierta falta de urbanidad,

y es que, sobre todo según la naturaleza de sus instrumentos, extiende su influencia más allá de lo que se desea (sobre la vecindad); y de ese modo, por decirlo así, se impone, y, por tanto, perjudica la libertad de los que están fuera de la reunión musical, cosa que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues basta apartar la vista, si no se quieren recibir sus impresiones”.¹ La música, como los olores, se mete sin que la llamen, ocupa, irrumpe en el espacio sin detenerse ante las fronteras, sin verlas (imponiendo nuevas en realidad). Es que justamente no se trata de ver nada, sino de atravesar todo con sus ondas invasivas. Kant dice “falta de urbanidad”.

Una diferencia fundamental que Schaeffer –pionero de la música concreta– encuentra entre la experiencia visual y la experiencia sonora es que los objetos de la primera no son, generalmente, en sí mismos luminosos, sino que reflejan la luz, mientras que en el caso del sonido, acordamos en hablar de “fuentes” sonoras, ya que los objetos no reflejan el sonido, sino que lo crean. La famosa metáfora de la lámpara parece ser un obstáculo eficiente a la hora de pensar los sonidos. Los objetos del mundo en tanto que *reflejantes* son índices de cierto modo de ver y pensar. Sin embargo, el objeto en tanto que *fente sonora*, nos invita a una ecuación distinta. El que recibe el ruido, el que es alcanzado por el ruido, es reubicado en el lugar del objeto de la luz, es decir en el lugar donde el ruido rebota. No hay ya sujeto depositario de la luz que ilumina los objetos y en cuyo reflejo la teoría se hace carne. La situación se ha invertido, y son ahora los objetos los que emiten las ondas, para alcanzar a un observador que no puede sino reflejar, repetir como en el eco, esos sonidos.

Si la obra de Deleuze parece señalar de un modo contundente esta relación originaria entre los cuerpos sonoros y su disposición territorial, quizás sea necesario, una vez tomado este punto de partida, avanzar más allá de la configuración territorial como campo de fuerzas espacio-temporales. Esos cuerpos sonoros deberían abrir un vector diferente que permita pensar la experiencia de posesión y transformación que también es originaria respecto de todo pensar musical, arrebató y subjetivación en el punto donde el

¹I. Kant, *Crítica del juicio*, pp. 363-364.

cuerpo es puesto a vibrar por fuerzas extrañas. La metáfora de la cámara oscura, presente en el pensamiento sobre el cine y donde el sujeto es hueco superficial que revela la luz, debería encontrar todavía su espacio propiamente sonoro.

Los cuentos de Lugones que referimos a propósito de la introducción al capítulo 6 anticipaban lo que luego Virilio describiría con claridad: la connivencia entre los problemas de las artes y los problemas de la guerra. Los cuerpos estallan cuando se los hace vibrar más allá de lo que su composibilidad resiste, y no se trata de ninguna metáfora, sino del modo concreto de acción de algunas armas modernas. Desde los gritos de los ejércitos hasta los sonidos producidos por la maquinaria bélica, se generan verdaderos ambientes sonoros que marcan la distancia —o la cercanía— con los otros (la valentía y el coraje al interior de las propias fuerzas o la intimidación del enemigo, por ejemplo).

¿No era ésta la lección de Messiaen?: “Si un intruso quiere ocupar indebidamente un lugar que no le pertenece el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha (...) Si el intruso canta mejor, el propietario le cede el sitio” [MP, 389]. Doble movimiento musical, territorialidad del pájaro pero también espantapájaros. La voz *terrificatio* tenía originalmente este sentido, un muñeco para espantar pájaros, aterrador y guardián del territorio². Pero la cita de Messiaen apunta más bien a la opción por el duelo, pájaros-filósofos que polemizan una batalla sin tregua en una Grecia mítica. Terror de la palabra, palabra-espantapájaros, porque la palabra amenaza engañosa desde su fondo de sinsentido, polémica, no admite otra lógica que la del canto y la del que cante mejor.

A propósito de los cristales y su poder de contagio estructural, Simondon indicaba que el estado metaestable era aquel en el que la forma de un cristal podía verse afectada al entrar en contacto con su forma estable, teniendo como consecuencia un efecto de opacidad. La opacidad implica en realidad un estallido interno: el cristal en su forma metaestable se descompone en fragmentos que adquieren la forma estable, haciendo que su limpidez se vea. Esta inestabilidad estructural es la que parece asediar la ciudad de Virilio durante la guerra. “La ciudad se había vuelto *metaestable*”. Si la ciudad utópica de

² Cfr. P. Quignard, *El odio a la música*, p. 27 y ss.

principios de siglo XX era aquella del vidrio y el cristal, reflejante y transparente, en la guerra se revela el revés del cristal: su devenir opaco, el encuentro con una forma más estable de lo cristalino. Forma que corta y fragmenta con limpidez inmutable:

Provisorias tanto la realidad como la libertad, provisoria la ciudad que un instante trágico deroga. Lo importante, lo durable, viene de otra parte, por lo alto; el Cielo, el espacio, son doblemente el lugar de la trascendencia y de la superación.³

Virilio expresa en una sugerente construcción nominal, el *litoral vertical*, la radical novedad que después de la segunda guerra mundial adquiere la configuración del territorio. Al eje horizontal que encuadra el territorio se suma el eje vertical de una panvisión sideral. Y este escape por lo alto es lo que la música parece anhelar una y otra vez. La música que *eleva*. Pero no en el sentido que podría darle una lectura *empática*, para volver a la crítica de Worringer. No es el alma la que se eleva, sino lo inorgánico que puebla la música y la deshumaniza.

Esta parecía ser la vía de algunos compositores caros a Deleuze como Varèse y Stockhausen. Ambos parecen ser los ejemplos privilegiados de este recorrido. La metáfora científica y cósmica es recurrente en sus obras.⁴ La efectiva traducción de estas nociones a la composición propiamente dicha es materia de discusión musicológica, pero el propio Varèse afirmaba que los problemas científicos le resultaban más interesantes y sugerentes en términos de movimiento y ritmo que los problemas de las pasiones humanas.⁵ Bodas brujas entre la tecnología y la astrología⁶, las metáforas científicas y matemáticas, fuerzas terrestres, primarias y fuerzas cósmicas. No se trata de meras *poéticas*, en el sentido

³ P. Virilio, *La inseguridad del territorio*, p. 11.

⁴ Como es el caso de *Hiperprisma*, *Integrales* o *Ionización*, en Varèse.

⁵ Cfr. P. Lalitte, "La métaphore boréale chez Varèse" en M. Solomos [ed.], *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, p. 44.

⁶ Sobre el vínculo entre Stockhausen y la astrología, y su interés en general por el problema del cosmos y la música estelar véase I. Stoianova, "Karlheinz Stockhausen et la métaphore lumineuse" en M. Solomos [ed.], *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*.

clásico que se le ha dado a la noción de *estilo*. Se trata más bien del corte y el encastrado, máquina o agenciamiento, que une y cristaliza en el dispositivo de la obra mundos heterogéneos. La potencia inorgánica no revela únicamente su potencia de configuración *orgánica*. Una música gótica, inhumana, inorgánica, pura intensidad de los cuerpos vibrantes.

Pero en este caso ¿no se trata ya de un agujero en la lógica territorial? ¿Es acaso la vieja analogía Cosmos-Música la que debe venir en auxilio? ¿Qué es lo que asedia en el retorno fantasmático de este tema, en el momento en el que el espacio se hace límpido y se abre como horizonte que invierte finalmente las relaciones geocéntricas, terrestres demasiado terrestres?

La música y lo territorial, como dupla conceptual, parecen aquí un ancla pesada antes que el galope de Pegaso que abriría una ventana cósmica, al modo de Klee. Nos traen nuevamente al vínculo con la configuración del espacio habitable, casa o ciudad. La música se orienta a la apertura, la salida, pero no deja de referir a la casa esencial. Más aún, cuando la casa es la ciudad, la lógica musical se acerca a la de la guerra; el encierro y la invasión, silencio expectante y ruidos aterrorizadores. Se está más seguro al aire libre, pero allí el caballo no parece galopar lo suficiente como para abrir las murallas.

Queda por pensar entonces hasta qué punto la metáfora territorial no agota un particular modo de pensar el arte musical. ¿Hasta qué punto las figuras del ritornelo y el galope son efectivas en vistas de pensar la dupla territorio-desterritorialización? ¿En qué sentido estos dos movimientos *a la vez* permiten comprender la vocación cósmica, el peligro totalitario, la *elevación* trascendente que la música parece una y otra vez abrazar? El camino de la balada, leído junto con la alabanza de la canción popular en el *Abécédaire* parecían mostrar una vía que quise llamar propiamente nietzscheana: la canción popular, aquella del músico amateur, música de interiores que sin embargo invocaba la vieja figura de la despersonalización. Pero esa vía queda trunca en el trabajo de Deleuze. También queda trunca la necesidad de dar cuenta de ese vínculo íntimo, una y otra vez insinuado, entre la música y la movilización general, los tambores y la guerra, las bandas castrenses.

La oposición schmittiana entre tierra y mar, que en cierto modo se repetía en *MP* y en *IM*, parece aquí requerir un nuevo vector, la apertura al cosmos. Pero esta apertura ¿no era la que se le reclamaba al arte y especialmente a la música? Sin embargo, luego de cada anuncio de apertura encontramos la remisión a la estructura del ritornelo. Resulta paradigmático el modo que esta reconducción encuentra en *QP*. Allí se insinúa nuevamente esta salida por una línea tangencial. Pero innegablemente, la casa se arraiga con una fuerza necesaria, fuerza que parece *cerrar* en un marco quizás demasiado romántico la cuestión del arte y de la música en general:

Pero siempre, si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande. [QP,176]

El ejemplo musical que sigue en *QP* es aquel que toma como punto de partida la forma sonata. La afirmación territorial originaria y la salida romántica en la disolución de esa misma forma, implican un escollo para pensar la otra deriva apenas esbozada en *IT* respecto del valor de la canción, el deambuleo y el galope. Las figuras eran también territoriales, pero se enlazaban con la cuestión del cristal de un modo muy particular que permitía fracturar la deriva predominantemente territorial. Ese vector vertical podría implicar una exploración topocronológica, como en la conquista del espacio: la nave viajera no descubre lo que estaba oculto, sino que se abre paso abriendo el espacio, viaja sobre una línea que curva en torno a ella y que estira el espacio-tiempo como si fuera una membrana flexible.⁷

⁷Nancy aborda la utopía heterotópica de la conquista del espacio como una doble escanciación interna y externa: “El hombre no sólo va lejos de la tierra, penetrando lo que en un tiempo lejano fue otro mundo: separa también por medio de ese movimiento la tierra de sí misma, se separa de sí mismo volviendo a poner en juego desde el interior (si es un ‘interior’...) la dilatación del universo. El espacio se espacia a través del hombre y éste a su vez es espaciado por aquel”. J.-L. Nancy, “La declosión” en *La declosión*, p. 261.

Quizás sea aún a través del análisis del cristal que podamos extraer las fuerzas musicales, pero es necesario que ese cristal implique menos una casa de cristal que la roca opaca que nos ofrece una superficialidad plegada y replegada. Roca-caverna. Finalmente el arte-monumento, esbozado en la última obra con Guattari, podría admitir una salida distinta, más allá de la lógica del territorio. El arte monumento es lo que muestra extrayendo de la mera apariencia su carácter de vestigio, lo que queda, lo que sobrevive pero porque no pertenece al orden de lo viviente, lo que señala y muestra, abriendo el carácter monstruoso de todo arte, más allá de todo concepto, puro afecto, pero afecto sin sujeto. Pascal Quignard arriesga una hipótesis respecto de este arte de grutas:

Sostengo que las grutas paleolíticas son instrumentos de música cuyas paredes fueron decoradas.

Son resonadores nocturnos que fueron pintados de un modo nada panorámico: se los pintó en lo invisible. Son cámaras de eco, y eso determinó la elección de las paredes decoradas.⁸

La rose des Tudors Fernández termina con una referencia laudatoria al arte del canto en Montserrat, el monasterio catalán construido hacia el siglo XIII sobre una montaña de curiosa morfología rocosa, que recuerda a una roca que ha pasado mucho tiempo bajo el agua o también, a la formación rizomática del tubérculo. Allí, se atesoró el canto de los *castrati* a través del trabajo musical del coro de niños que aún continúa su actividad. Esta tradición española termina siendo alabada frente a la tradición inglesa que da nombre al texto. Frente a las voces de concuerdan con la imagen del cuerpo que las porta, voces desancladas, aéreas, pero no sin un peso de montaña. Es que esta tradición española se emplaza en la montaña gutural, la voz de la montaña, la voz de los niños.⁹

⁸P. Quignard, *El odio a la música*, ed. cit. p. 94.

⁹ Cfr. D. Fernández, *La rose des Tudors*, ed. cit., pp. 111-113.

Se trata en última instancia de la vieja historia de Narciso y Eco. Deleuze y Guattari han analizado de un modo brillante la cuestión del rostro-paisaje, cómo la construcción del paisaje pictórico es correlativa a la construcción de un sujeto determinado por un rostro que sale de la cabeza y abandona el cuerpo. Naturaleza encuadrada y a la vez especular, naturaleza como reflejo del rostro humano. Sin embargo, Eco no ha terminado de desvelar sus implicancias. Narciso, condenado a quedar atrapado por el reflejo de su propia imagen, recorre el largo camino de la especulación y lo especular, de la mimesis y de la representación. Bello y pregnante, impide abordar finalmente su revés. Eco, condenado a no poder iniciar la conversación sino solo a repetir las últimas palabras del otro, sin embargo es cuerpo vibrante y sigue repitiendo, aún cuando es pura cristalización rocosa, devolviendo las ondas que lo tocan. Eco tiene un derrotero menos frondoso. Su lugar invisible es sin embargo la apertura a lo otro que debe alcanzarlo y así devenir cuerpo emisor. Convertido en roca, su vitalidad es siempre cristalina; desvía, difracta, hace rebotar y descompone las ondas sonoras. Quizás esta vía anunciada es la que podríamos pensar como elemento abierto en la estética musical deleuzeana, pero que debería resonar más allá de la letra de su obra.

Bibliografía

- AAVV. *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*. Editado por B. Massumi. London: Routledge, 2002.
- . *Artes Integradas y Educación Vol II*. Editado por S. Espinosa. Lanús: Universidad de Lanús, 2010.
- . *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*. Editado por S. Leclerq. Paris: Sils Maria - Vrin, 2005.
- . *Beckett and Philosophy*. Editado por R. Lane. New York: Palgrave, 2002.
- . *Deleuze and Space*. Editado por I. Buchanan y G. Lambert. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- . *Deleuze y su herencia filosófica*. Editado por A. Beaulieu. Traducido por A. Cherniavsky. Madrid: Campo de Ideas, 2007.
- . *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Machado Libros, 2005.
- . *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Editado por M. B. Cragnolini. Buenos Aires: La cebra, 2009.
- . *Gilles Deleuze, immanence et vie*. Editado por Rue Descartes. Collège international de philosophie. Paris: PUF, 2006.
- . *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Editado por E. Alliez. Paris: Syntelabo, 1998.
- . *Hacer audibles... Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Editado por S. Díaz y J. P. Sosa. Mar del Plata: Ediciones Suárez, 2013.
- . *Histoire de la musique (4 tomos)*. Editado por R. Manuel. Paris: Gallimard, 1963.
- . *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*. Editado por M. Solomos. Paris: L'Harmattan, 2003.
- . *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Editado por B. Nettl y M. Russell. Chigaco: University of Chicago Press, 1998.
- . *Le temps de l'écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Editado por D. Cohen-Lévinas. Paris: L'Harmattan, 2004.
- . *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Editado por B. Hulse y N. Nesbitt. Burlington: Ashgate, 2010.
- . *The Messiaen Companion*. Editado por P. Hill. Portland: Amadeus Press, 1994.
- . *Wilhem Worringers Kunstgeschichte*. Editado por H. Böhringer y B. Söntgen. München: Fink, 2002.

- Adorno, T. W. *Filosofía de la nueva música*. Traducido por A. L. Bixio. Buenos Aires: Sur, 1966.
- . *Monografías musicales. Obra completa 13*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- . *Teoría Estética. Obra Completa 7*. Traducido por J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- Agamben, G. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Borchieri, 2001.
- . *Lo abierto*. Traducido por E. Castro y F. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Alpers, S. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Antonioli, M. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Artaud, A. *El arte y la muerte y otros escrito*. Traducido por V. Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- Badiou, A. «Existe-t-il quelque chose comme une politique deleuzienne?» *Cités. Philosophie. Politique. Histoire* (PUF), n° 40 (2009): 15-20.
- . *Petit manuel d'inesthétique*. París: Seuil, 1998.
- Baillet, J. *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Baricco, A. *El alma de Hegel y las vacas de Winsconsin*. Traducido por R. Baena Bradaschia. Madrid: Siruela, 1999.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Traducido por C. Sánchez Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- Beaulieu, A. [Ed.]. *Deleuze y su herencia filosófica*. Traducido por A. Cherniavsky. Madrid: Campo de Ideas, 2007.
- Beckett, S. *L'innommable*. Paris: Minuit, 1992.
- . *Obra poética completa*. Traducido por J. Talens. Madrid: Hiperión, 2002.
- Benjamin, W. *El París de Baudelaire*. Traducido por M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- . *Estética y política*. Traducido por J. Fava y T. Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- . *Sobre la fotografía*. Traducido por J. Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Benveniste, É. *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1966.
- Berger, J. *Mirar*. Buenos Aires: de la Flor, 2005.
- Bergson, H. *La evolución creadora*. Traducido por M. L. Pérez Torres. Barcelona: Planeta, 1994.

- Bogue, R. *Deleuze on cinema*. New York-London: Routledge, 2003.
- . *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge, 2003.
- Boulez, P. *Hacia una estética musical*. Traducido por W. Guido. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- . *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 2011.
- . *Puntos de referencia*. Traducido por E. Prieto. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . *Regards sur autrui. Points de repère II*. Editado por J.-J. Nattiez y S. Galaise. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- Bourriaud, N. *Estética relacional*. Traducido por C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Radicante*. Traducido por M. Guillèmont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Bréhier, É. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris: Vrin, 1997.
- Bryden, M. *Gilles Deleuze. Travels in literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Buchanan, B. *Onto-ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*. Albany: State University of New York, 2008.
- Buci-Gluksmann, C. *Estética de lo efímero*. Traducido por S. Espinosa. Madrid: Arena, 2006.
- Buck-Morss, S. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Traducido por M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Buydens, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 2005.
- Cacciari, M. *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Traducido por M. B. Cragnolini. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- . *El dios que baila*. Traducido por V. Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Traducido por F. Jarauta. Barcelona: Península, 1989.
- . *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. Traducido por R. Medina. México: Siglo XXI, 1982.
- Cage, J. *Silence*. London: Marion Boyars Publishers, 1987.
- Colman, F. *Deleuze and cinema. The film concepts*. Oxford-New York: Berg, 2011.
- Cortot, A. *Curso de interpretación*. Traducido por R. Carman. Buenos Aires: Ricordi, 1998.

Cragnolini, M. «De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana.» En *Nietzsche actual e inactual. Vol. II*, de M. Cragnolini y G. Kaminsky. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

—. *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del "entre"*. Buenos Aires: La cebra, 2006.

Cragnolini, M. «Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música.» *Cuadernos de filosofía*, nº 41 (Marzo 1995).

Danto, A. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducido por E. Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2006.

—. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

de la Encina, J. *Worringer*. Madrid: Complutense, 2002.

De Santiago Guervós, L. E. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004.

Debussy, C. *El señor Croche, antidilettante*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.

Deleuze, F. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

Deleuze, G. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por T. Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.

—. *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2009.

—. *Cine 2. Los signos del movimiento y el tiempo*. Traducido por P. Ires y S. Puente. Buenos Aires: Cactus, 2011.

—. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

—. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1981.

—. *Conversaciones*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995.

—. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

—. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1992.

—. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.

—. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Editado por D. Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

—. *Diferencia y repetición*. Traducido por S. Delpy y H. Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

—. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1993.

- . *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2008.
- . *El Bergsonismo*. Traducido por L. Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducido por J. Vázquez y U. Larraceta. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *El saber: Curso sobre Foucault*. Traducido por P. Ires y S. Puente. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- . *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1973.
- . *Empirismo y subjetividad*. Traducido por H. Acevedo. Barcelona: Gedisa, 1992.
- . *En medio de Spinoza [2ª ed. aum.]*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- . *Exasperación de la filosofía: el Leibniz de Deleuze*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- . *Foucault*. Traducido por J. Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducido por I. Herrera. Madrid: Arena, 2002.
- . *Kant y el tiempo*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- . *La filosofía crítica de Kant*. Traducido por M. A. Galmarini. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducido por I. Agoff. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por I. Agoff. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005.
- . *La philosophie critique de Kant*. París: PUF, 2004.
- . *Le Bergsonisme*. París: PUF, 1966.
- . *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit, 1988.
- Deleuze, G. «L'Épuié.» En *Quad...*, de S. Beckett. Paris: Minuit, 1992.
- . *Lîle déserte et autres textes. Textes et entretiens (1953-1974)*. Editado por D. Lapoujade. Paris: Minuit, 2002.
- . *Lógica del sentido*. Traducido por M. Morey. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

- . *Nietzsche*. París: PUF, 1965.
- . *Nietzsche*. Traducido por I. Herrera y A. del Río. Madrid: Arena, 2000.
- . *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF, 1983 .
- . *Nietzsche y la filosofía*. Traducido por C. Artal. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*. Paris: Minuit, 1988.
- . *Pericles y Verdi. La filosofía de Fraçois Châtelet*. Traducido por J. Vázquez y U. Larraceta. Valencia: Pre-textos, 1989.
- . *Pintura: el concepto de diagrama*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- . *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Minuit, 1990.
- . *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1968.
- . *Proust et les signes [éd. augm.]*. París: PUF, 1970.
- . *Proust y los signos*. Traducido por F. Monge. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Sacher-Masoch y Sade*. Traducido por M. T. Poyrazán. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.
- . *Spinoza et le problème de l'expression*. París: Minuit, 1968.
- . *Spinoza y el problema de la expresión*. Traducido por H. Vogel. Barcelona: Muchnik, 1996.
- . *Spinoza. Filosofía práctica*. Traducido por A. Escotado. Barcelona: Tusquets, 1984.
- . *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.
- Deleuze, G., y C. Bene. *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- . *Superposiciones*. Traducido por J. Algasi. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.
- Deleuze, G., y C. Parnet. *Diálogos*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos, 1980.
- . *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- Deleuze, G., y C. Parnet. *L'abécédaire de Gilles Deleuze. 3 vidéos*. Montparnasse, 1997.
- Deleuze, G., y F. Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, t. II. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- . *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1973.
- . *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por F. Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por J. Aguilar. México: Ediciones Era, 1978.

- . *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- . *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- Derrida, J. *La dissémination*. París: Seuil, 1972.
- Descartes, R. *Compendio de música*. Traducido por P. Flores y C. Gallardo. Madrid: Tecnos, 1992.
- Dosse, F. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Traducido por S. Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Dumoulié, C. «Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad.» *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas* (La cebra), nº 4-5 (2007).
- Eagleton, T. *La estética como ideología*. Traducido por J. Cano y G. Cano. Madrid: Trotta, 2006.
- Esposito, R. *Tercera Persona*. Traducido por C. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Fabre, F. *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Fernández, D. *La rose des Tudors*. Arles: Actes du sud, 2008.
- Fleisner, P. «De sigfridos cornudos y hechiceras infieles. Una mirada sobre el rechazo nietzscheano del romanticismo y su alabanza de Carmen.» *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, nº 4-5 (Primavera 2007).
- Foster, H. *El retorno de lo real. la vanguardia a finales de siglo*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, M. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Traducido por U. Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por E. C. Frost. México: Siglo XXI, 2002.
- Fried, M. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Traducido por R. Guardiola. Madrid: Machado Libros, 2004.
- Fubini, E. *El siglo XX: entre música y filosofía*. Traducido por J. Cuenca Ordiñana. Valencia: Universitat de València, 2004.
- Goehr, L. *The imaginary Museum of musical Works. An Essay on Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- . *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

- Goléa, A. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Julliard, 1960.
- Gould, G. *The Glenn Gould Reader*. Editado por T. Page. New York: Vintage Books, 1990.
- Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducido por F. Fanés. Madrid: Siruela, 2006.
- Grisey, G. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Éditions MF, 2008.
- Guattari, F. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Éditions Recherches, 1979.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- Heidegger, M. *Caminos de bosque*. Traducido por H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1996.
- . *El ser y el tiempo*. Traducido por J. Gaos. México: FCE, 1997.
- . *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Traducido por A. Ciria. Madrid: Alianza, 2007.
- Jay, M. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducido por A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Kafka, F. *Relatos completos*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Traducido por P. Ribas. Madrid: Taurus, 2005.
- . *Crítica del juicio*. Traducido por M. García Morente. México: Porrúa, 2003.
- Kessler, M. *L'esthétique de Nietzsche*. París: PUF, 1998.
- Kirk, G. S., J. E. Raven, y M. Schofield. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1987.
- Klee, P. *Teoría del arte moderno*. Traducido por P. Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Kramer, L. «A new self: Schumann at 40.» *The Musical Times* 148, n° 1898 (Spring 2007).
- Laddaga, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Laplantine, F., y A. Nouss. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Traducido por V. Goldstein. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Laporte, Y. *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Lecerclé, J.-J. *Badiou and Deleuze read literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Lévi-Strauss, C. *Lo crudo y lo cocido (Mitológicas I)*. Traducido por J. Almela. México: FCE, 1968.

- Liébert, G. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
- Lippard, L. *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- Lippard, L., y J. Chandler. «The dematerialization of art.» *Art International* XII, n° 2 (Febrero 1968).
- Lucero, G. «Musique-pratique: du formalisme au partage du temps.» *Filigrane*, n° 13: Deleuze et la musique (Premier Semestre 2011).
- Lucero, G., y M. Santángelo. «El ruido y la invasión.» *El río sin orillas*, n° 3 (2009): 18-31.
- Ludueña Romandini, F. J. «Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual.» En *Pequeño manual de inestética*, de A. Badiou. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Lugones, L. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermanto Editores, 1906.
- Luminet, J.-P. «Musique avec pulsar obligé. À propos de Le Noir de L'Étoile de Gérard Grisey.» *Revue Les cahiers de l'Ircam*, n° 4 (4ème trimestre 1993).
- Lyotard, J.-F. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*. París: Éd, du Cerf, 2012.
- Marchán Fiz, S. *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.
- Martínez Estrada, E. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Masotta, O. *Revolución en el arte: pop-art, happening y arte de los medios*. Editado por A. Longoni. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- McDonough, T. *Guy Debord and the situationist international. Texts and documents*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Mengue, P. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Traducido por L. Tixi y J. Fava. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008.
- Morgan, D. «The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, n° 3 (Summer 1992): 231-242.
- Nancy, J.-L. *El sentido del mundo*. Traducido por J. M. Casas. Buenos Aires: La marca editora, 2003.
- . *La comunidad desobrada*. Traducido por I. Herrera. Madrid: Arena, 2001.
- . *La declosión. Deconstrucción del cristianismo I*. Traducido por G. Lucero. Buenos Aires: La cebra, 2008.
- . *Las musas*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

- Nancy, J.-L., y P. Lacoue-Labarthe. *El mito nazi*. Traducido por J. C. Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Nattiez, J.-J. *Le combat de chronos et d'orphée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.
- . *Proust músico*. Traducido por A. Sottile. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones, 2009.
- Neubauer, J. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Traducido por F. Giménez García. Madrid: Machado Libros, 1992.
- Nichols, R. *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1975.
- Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.
- . *Crepúsculo de los ídolos*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2001.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- . *Escritos sobre Wagner*. Traducido por J. B. Llinares. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- . *Humano, demasiado humano*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- . *La ciencia jovial*. Traducido por J. Jara. Caracas: Monte Ávila, 1999.
- . *La genealogía de la moral*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- . *Más allá del bien y del mal*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1986.
- Niño Amieva, A. «Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas.» *AdVersus* VIII, nº 19-20 (2010-211).
- Pardo, J. L. «Y cantan en el llano.» *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17 (1994): 67-76.
- Paz, J. C. *Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- Perniola, M. *La estética del siglo XX*. Traducido por F. Campillo. Madrid: Machado Libros, 2001.
- Pessoa, F. *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Traducido por A. Crespo. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- Platón. *Diálogos 3. Fedón. Banquete. Fedro*. Traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos IV. República*. Traducido por C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos V. Parménides. Sofista. Teeteto. Político*. Traducido por M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.

- . *Las leyes*. Traducido por J. M. Pabón y M. Fernández Galiano. Madrid: Centro de estudios Políticos y Constitucionales., 1999.
- . *Timeo*. Traducido por C. Eggers Lan. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- Prange, R. *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunsttheorie der Moderne*. Olms: Hildesheim, 1991.
- Quignard, P. *El odio a la música*. Traducido por M. Martínez. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2012.
- Rae, G. «Violence, Territorialization and Signification: The Political from Carl Schmitt and Gilles Deleuze.» *Theoria and Praxis, International Journal of Interdisciplinary Thought* 1, nº 1 (2013).
- Rancière, J. «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?» En *Gilles Deleuze. Une vie philosophique. Rencontres Internationales Rio de Janeiro - Sao Paulo 10-14 juin 1996.*, de É. Alliez. Institut Syntelabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- . *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- . *The Flesh of Words. The Politics of Writing*. Traducido por C. Mandell. California: Stanford University Press, 2004.
- Reverdy, M. *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- Riegl, A. *El arte industrial tardorromano*. Traducido por A. Pérez López y J. Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992.
- Rose, F. «Introduction to the pitch organization of French spectral music.» *Perspectives of New Music* 34, nº 2 (Summer 1996).
- Saitta, C. *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 2002.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.
- . *Deleuze. Del animal al arte*. Traducido por I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Traducido por A. Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.
- Schlegel, F. *The aesthetic and miscellaneous Works*. Bohn: Bohn's Standard Library, 1860.
- Schumann, R. *Lettres choisies (1827-1840)*. Traducido por M. Crémieux. Paris: Fischbacher, 1909.
- Simondon, G. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Traducido por P. Ires. Buenos Aires: La Cebra - Cactus, 2009.
- Stockhausen, K. «Estructura y tiempo vivencial.» *Lulú*, nº 4 (Noviembre 1992).
- «How time passes by?» *Die Reihe musical journal (English edition)* 3 (1959).

— «Huuuh! Das Pressegespräch am 16 September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg.» *MusikTexte*, n° 91 (2002).

Szendy, P. *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris: Minuit, 2002.

Uhlmann, A. *Samuel Beckett and the philosophical image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Univ. Paris8. *La voix de Gilles Deleuze en ligne. Cours Paris 8 (1980-1986)*. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> (último acceso: agosto de 2014).

Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducido por A. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2007.

Virilio, P. *La inseguridad del territorio*. Traducido por T. J.-E. Iplicjian y J. M. Casas. Buenos Aires: La marca editora, 1999.

Virno, P. *Gramática de la multitud*. Traducido por A. Gómez. Buenos Aires: Colihue, 2003.

von Uexküll, J. *Cartas biológicas a una dama*. Traducido por T. Bartoletti y C. Nicolás. Buenos Aires: Cactus, 2014.

— *Mondes animaux et monde humain. Suivi de Théorie de la signification*. Traducido por P. Muller. Paris: Denoël, 1965.

Williams, J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducido por J. Moreno Villa. Madrid: Espasa Calpe, 1952.

Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*. Traducido por M. Frenk. México: FCE, 1966.

— *La esencia del estilo gótico*. Traducido por M. García Morente. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

Zourabichvili, F. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Traducido por I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

— *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

Tesis de doctorado:

COMPONER LAS FUERZAS: LA ESTÉTICA MUSICAL DE
GILLES DELEUZE

Tesista:

Guadalupe Lucero

DNI 28.167.113

Directora:

Dra. Mónica B. Cragolini

Co-Director:

Dr. Pablo C. Cetta

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



Buenos Aires

Septiembre 2014

A Norby, por la fantasía de la vida en común

Agradecimientos

A mi maestra, Mónica Cragolini, por el amor a la filosofía, por corregir, confiar, leer pacientemente, animar y ser quien en definitiva hizo posible la materialización de la tesis. A Pablo Cetta, por la música y por acompañar en el momento justo. Al CONICET por las becas que permitieron financiar parte de este proyecto. A Jèssica Jaques Pi, por el arte contemporáneo y el gótico. A quienes leyeron versiones preliminares de este trabajo, hicieron las observaciones pertinentes y dieron las palabras de aliento siempre necesarias: Laura Galazzi, Mariana Santángelo, Paula Fleisner, Noelia Billi, Julián Lucero y Rafael McNamara. A Julián Ferreyra, por la biblioteca inicial y *la deleuziana*. A mi familia por estar siempre cerca en la distancia. A Norberto y Violeta, por soportarme en los peores momentos. A Carmela, que padeció la postura frente al teclado y el cansancio final.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Lista de abreviaturas	6
Introducción	8
PRIMERA PARTE: Puntos de referencia para una <i>estética deleuzeana</i>	15
CAPÍTULO 1: Imagen, representación, fisiología	17
1.1 La cuestión del simulacro y las potencias de lo falso: el uso de Platón	19
1.2 Imitación y naturaleza	28
1.3 Ritmos kantianos	36
1.4 Nietzsche, verdad, fisiología, arte	43
CAPÍTULO 2: La crítica de la representación entre arte y filosofía	50
2.1 La imagen del pensamiento como operador estético	51
2.2 El concepto de forma como operador estético	57
2.3 Los límites del formalismo	63
2.4 ¿Forma o estructura?	73
SEGUNDA PARTE: El arte, la vida y el animal	79
CAPÍTULO 3: Más allá del principio hilemórfico	85
3.1 La individuación permanente	86
3.2 De Simondon a Bergson	95
3.3 Pobreza de mundo	99
3.4 La modulación deleuzeana: de la <i>Umwelt</i> al ritornelo	103
CAPÍTULO 4: Bestiarios artísticos	108
4.1 Messiaen y los pájaros artistas	108
4.2 Piel de lobo, piel de cordero	116
4.3 El pueblo que falta y el bestiario kafkiano	120
TERCERA PARTE: Devenir-música: en el umbral	138
Capítulo 5: Música, utopía, cosmos	143
5.1 Resonancias cósmicas del ritornelo	143
	4

5.2 El caso Schumann	152
5.3 Utopías y atopías musicales	160
Capítulo 6: Agotar el lenguaje, agotar el sonido	172
6.1 Beckett y el umbral del lenguaje	173
6.2 Silencio o música: de Bartleby a Beckett	188
6.3 <i>Intermezzo</i> nietzscheano: El umbral sonoro de Bizet a Cage	195
CUARTA PARTE: Topocronías del cristal	210
CAPÍTULO 7: La configuración del espacio	212
7.1 Lo háptico y lo óptico	213
7.2 Motivo y fondo: ritmos	218
7.3 Abstracción inorgánica	223
7.4 Visión cercana, visión lejana: perspectiva	231
CAPÍTULO 8: El cristal de tiempo	248
8.1 Líneas cristalinas	249
8.2 Línea nómada y devenir-animal	256
8.3 El tiempo musical	260
8.4 De pájaros y caballos	270
A modo de conclusión	278
Bibliografía	287

Lista de abreviaturas

Para facilitar la lectura y evitar la profusión de notas a pie de página, las referencias a los textos de Deleuze y Guattari se realizan en el cuerpo del texto, consignando abreviatura de la obra y número de página francesa. Con algunas correcciones mínimas, las citas en cuerpo de texto corresponden a las traducciones de las ediciones castellanas indicadas en la bibliografía final. Las clases se citan siempre de acuerdo con la edición argentina en Cactus. Los cursos no traducidos, cuyo audio se encuentra en la página de la Université Paris 8, se citan de acuerdo con la fecha indicada en la página web.

ES	<i>Empirisme et subjectivité</i> (1953)
NP	<i>Nietzsche et la philosophie</i> (1962)
PCK	<i>La philosophie critique de Kant</i> (1963)
N	<i>Nietzsche</i> (1965)
B	<i>Le Bergsonisme</i> (1966)
PSM	<i>Présentation de Sacher-Masoch</i> (1968).
PS	<i>Proust et les signes</i> (1964, 1970).
SPE	<i>Spinoza et le problème de l'expression</i> (1968).
DR	<i>Différence et répétition</i> (1968)
LS	<i>Logique du sens</i> (1969).
A	<i>Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe</i> (avec Felix Guattari), (1972)
K	<i>Kafka. Pour une littérature mineure</i> (avec Felix Guattari), (1975).
D	<i>Dialogues</i> , (avec Claire Parnet), (1977).
S	<i>Sovrapposizioni</i> , (avec Carmelo Bene) (1978).
MP	<i>Capitalisme et schizophrénie, t. II. Mille Plateaux</i> (avec Félix Guattari), (1980)
SPP	<i>Spinoza. Philosophie pratique</i> (1981).
FB	<i>Francis Bacon. Logique de la sensation</i> (1981).
IM	<i>Cinéma I. L'image-mouvement</i> (1981).
IT	<i>Cinéma 2. L'Image-Temps</i> (1985).
F	<i>Foucault</i> , (1986).
P	<i>Le Pli. Leibniz et le baroque</i> , (1988).
PV	<i>Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet</i> (1988).

- PP *Pourparlers 1972-1990* (1990).
- QP *Que'est-ce que la philosophie ?* (avec Félix Guattari) (1991).
- E "L'Épuisé" en S. Beckett, *Quad...* (1992).
- CC *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1992
- DRF *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (2003)
- CP8 *La voix de Gilles Deleuze en ligne. Cours Paris 8 (1980-1986)* <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>
- ABC *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, 3 videos, éd. Montparnasse, Arte Vidéo, 1997
- ID *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (2002)

Ediciones de clases

- MS *En medio de Spinoza*
- EF *Exasperación de la filosofía: el Leibniz de Deleuze*
- CD *Pintura: El concepto de diagrama*
- KT *Kant y el tiempo*
- DCE *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*
- BI *Cine 1. Bergson y las imágenes*
- SMT *Cine 2: los signos del movimiento y el tiempo*

Introducción

Al afirmar la necesidad del destierro de los poetas, Platón necesita disculparse: “la desavenencia entre la poesía y la filosofía viene de antiguo”.¹ Este es el momento agónico en el que la filosofía necesita desmarcarse de la poesía, señalándola como su enemigo, o más propiamente como su rival, porque se trata del *enemigo digno del par*. [Cfr. QP, 9-10] El filósofo es una figura que necesita de esta rivalidad para determinarse: es *amigo de, amante de*. ¿Pero quién ama más y mejor lo bello, lo bueno, lo verdadero? ¿El filósofo, el poeta, el amante? *Banquete* arma esta escena de *celos*, de rivales, de falsos pretendientes. Es en el seno de esta escena que la filosofía nace, una escena donde el poeta tiene un rol crucial: es el rival más peligroso. Esta rivalidad tiene para la filosofía una desventaja importante: el poeta es el que sabe *embrujar*, porque no se dirige a la razón sino al sentimiento. Aquello que para Platón constituía el germen de la destrucción de la polis, deberá volver tarde o temprano a la órbita de la filosofía, y justamente por los mismos motivos que llevaron a Platón a soñar con su destierro.

La *estética* entendida como disciplina filosófica encuentra en la *Aesthetica* de Baumgarten (1750) su texto fundacional. Es allí donde el término *estética* habría sido utilizado por primera vez con el sentido que la Ilustración le dará en tanto que saber en torno al sentimiento, y luego al sentimiento frente a la belleza, el arte y el gusto. Si este amplio ámbito del sentir y de los afectos no podía ser sistematizado filosóficamente, el peligro era grande, y habría que agregar, políticamente importante. Porque el problema de los afectos, de los sentimientos, el problema de su caracterización, cartografía y control, es la clave de bóveda de la filosofía política. El dominio de los sentimientos, entonces, no ya el de los sentidos meramente. La autonomización y especificación del pensamiento estético no puede deslindarse del rol que la filosofía le atribuye en tanto que utopía conciliatoria. Kant se preguntaba en el párrafo veintidós de la *Crítica del juicio*, aquel que cierra la

¹ Platón, *República*, 607b-c, ed. cit.

“Analítica de lo bello”, si el sentimiento común, ese fundamento que el juicio de gusto invitaba a presuponer, podría ser la cifra que nos indique que es posible un consenso, un acuerdo.² Y es casi un lugar común señalar esta función *política* del pensamiento estético en su origen moderno³. La aventura de la estética en la Ilustración tiene un desenlace *ideológico*: para el romanticismo alemán la estética se convierte en el *ejemplo* de la política, y es a este *exabrupto* filosófico al que se le endilgarán los mayores males del siglo XX, especialmente aquellos que refiere ese oscuro concepto de la *estetización de la política*.⁴

Esta historia de la estética ha visto en las últimas décadas una floreciente reactivación que intenta recuperar la tradición ilustrada evitando la deriva romántica o al menos intentando inmunizarse de ella. Si bien la filosofía francesa se caracteriza por desarrollar el pensamiento filosófico junto a un pensamiento literario o de las artes, es curioso corroborar que los grandes exponentes de esa generación de la que forma parte Deleuze, se han dedicado a partir de los '80 a pensar con mayor intensidad el problema de la estética. Quizás respondiendo al desafío nancyano que reelaboró el viejo motivo benjaminiano de la estetización de la política, quizás respondiendo a una despotenciación del problema del arte en la afirmación de un pluralismo despolitizado en cierta tradición anglosajona, lo cierto es que tanto Deleuze como Lyotard, Rancière, Badiou, Derrida, Nancy dedican obras al problema del arte y la estética, en estrecha relación con el problema político. No es casual que la indiferencia o al menos la no apropiación del romanticismo alemán conlleve una recuperación de la categoría ilustrada de la estética, ya que parte del programa del idealismo implicaba la recusación de ese término⁵.

² Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit. p. 284.

³ Cfr. T. Eagleton, *La estética como ideología*, ed. cit., esp. Cap. 1 “Particularidades libres”.

⁴ Jean-Luc Nancy es quizás uno de los filósofos que con mayor fuerza ha denunciado esta necesidad de romper con la lógica del mito en tanto que el mito implica necesariamente la deriva totalitaria. Cfr. J.-L. Nancy, *La comunidad desobrada*, ed. cit.; J.-L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe, *El mito nazi*, ed. cit.; entre otros.

⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., p. 7.

En este contexto cobra particular relevancia el debate *biopolítico*. El concepto de biopolítica, tal como es puesto en juego para el debate político-filosófico por Michel Foucault⁶, hace referencia a los dispositivos del poder político orientados al control y producción de la población, particularmente pensada a través de la categoría de *vida biológica*. Esto implica un giro desde la vieja categoría del “sujeto” y particularmente su carácter de “individuo”, hacia la renovación del concepto de “vida”. Los alcances que este giro tiene en la filosofía del arte y en las prácticas artísticas concretas constituye quizás uno de los ejes determinantes del debate. Si la estética constituye un pilar ineludible en la construcción del sujeto moderno, no es casual que el abandono de dicha categoría conlleve una redefinición de la estética y del vínculo entre arte y política. Esta redefinición del vínculo entre arte y política, y en particular del vínculo arte-vida, supone un universo novedoso respecto de la relación entre estética y animalidad. Si la estética hegeliana había demarcado el arte bello como *propio del hombre*⁷, la crítica de la categoría de sujeto junto con su recorte sobre el fondo de la naturaleza y la noción de *mundo*, se trata hoy de pensar el problema del arte *más allá* de su determinación como propiamente humano.

Por otro lado, a partir de 2000 existe un nuevo impulso de revalidación del concepto de “estética” desde el campo del arte. La estética parece volver a la escena y de un modo sorprendentemente afirmativo: bajo la lógica de la *poética*.⁸ Es necesario destacar el necesario cruce que implica este recupero, ya que la afirmación de nuevas poéticas aparece bajo el hálito de un discurso híbrido, entre curatorial y teórico, entre artístico y filosófico, que pretende explicar al mismo tiempo que describir. Quizás el ejemplo más notorio en este sentido sea el de Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*, y *estética radicante* son a la vez descripciones y prescripciones, proyectos curatoriales y apuestas teóricas, donde el viejo término de la *estética* reaparece con todo su vigor y sin restos de las amenazas que romanticismo le adjudicaba respecto del arte. *Estética de la emergencia*

⁶ Cfr. M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*, ed. cit., esp. Cap. V “Derecho de muerte y poder sobre la vida”.

⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., pp. 23-34.

⁸ Para la construcción de un mapa de las *estéticas* contemporáneas cfr. A. Niño Amieva, “Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas” art. cit.

y *estética de laboratorio*, términos acuñados por Reinaldo Laddaga, parecen trazar un camino similar.⁹ Aquí también resulta fructífero rastrear la presencia deleuzeana y el particular impacto de su sistema conceptual.

La revitalización de la *estética* no encuentra, sin embargo, un paralelo similar en la *estética musical*. Pero, ¿es pertinente plantear esta pregunta, cuando las estéticas referidas abogan a un tiempo por un desdibujamiento de los límites entre las viejas *artes*?¹⁰ En efecto, las estéticas contemporáneas parecen ser indiferentes al problema de la diferencia entre las artes a favor de cierta hibridación de las prácticas artísticas que tornaría ciertamente impotente una clasificación en términos de especificidad de los lenguajes artísticos. Los movimientos artísticos implicados en la llamada *neovanguardia* entre los años '50 y '60 parecen impugnar esta división, ya sea a través de la *teatralización* de la escena de la obra de arte¹¹, de la incorporación del *ready-made* al mundo del arte, es decir de objetos de la vida cotidiana y especialmente industrializados¹², o de la denegación de la imagen y la obra a favor de una lógica de la *situación* y de la *vida*, como componentes específicos de la obra de arte¹³.

Una dificultad que encontramos a la hora de emprender el desarrollo de la presencia deleuzeana en los debates estéticos contemporáneos, es que el propio Deleuze no ha participado personalmente en ellos. Sólo esporádicamente encontramos en su obra referencias a controversias y debates concretos del ámbito de las artes, y a menudo estas

⁹ Cfr. N. Bourriaud, *Estética relacional*, trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; N. Bourriaud, *Radicante*, trad. M. Guillèmont, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009; R. Laddaga, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; R. Laddaga, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

¹⁰ Respecto de las consecuencias ontológicas de esta pregunta Cfr. J.-L. Nancy, *Las musas*, ed. cit.

¹¹ Este concepto acuñado por Michael Fried buscaba condenar el desdibujamiento de las artes en la experiencia minimalista. Cfr. M. Fried, "Arte y objetualidad" en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, ed. cit.; H. Foster, "El quid del minimalismo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, ed. cit.

¹² Respecto de la importancia del Pop como detonante de un nuevo régimen del arte desde puntos de vista en cierto modo opuestos, Cfr. A. Danto, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, ed. cit., H. Foster, "¿Quién le teme a la neovanguardia?" en *El retorno de lo real...* ed. cit.

¹³ Nos referimos aquí a la experiencia situacionista. Cfr. T. McDonough [ed.], *Guy Debord and the situationist international. Texts and documents*, ed. cit.

referencias ponen en diálogo conjuntamente problemas de principio de siglo, de la década del '50 y actuales, cuestión que dificulta la posibilidad de *situar* a Deleuze en relación con sus contemporáneos. Es conocida la consideración que el autor de *Diferencia y repetición* tiene sobre la lógica del debate y el diálogo filosófico. En este sentido veremos que el modo de intervención de la estética deleuzeana en el pensamiento sobre el arte actual está determinado por lo que llamaremos una lógica del *uso*: Deleuze hace uso en beneficio propio de las teorías compositivas de pintores, músicos, escritores; a su vez, muchas de las *estéticas* mencionadas más arriba hacen uso de los conceptos deleuzeanos operativa y estratégicamente en la construcción de sus propias teorías. Por último, los artistas también recurren a menudo a la filosofía deleuzeana al modo de una caja de herramientas teóricas dispuesta para su uso en la producción artística.

Consideramos que la estética deleuzeana puede constituirse en una herramienta conceptual para la estética musical. En este sentido, no buscamos aquí realizar solo un estudio sobre el problema del arte en el interior de la obra, problema que por otra parte ya ha sido realizado en diversos volúmenes e innumerables artículos especializados, sino aportar una perspectiva que permita pensar la estética deleuzeana en el contacto con debates y prácticas artísticas concretas. El interés por el arte en el autor de *Lógica del sentido* manifiesta una particular empatía y curiosidad por los problemas esenciales de la composición artística, expresados a menudo en los escritos e intervenciones de los artistas, pero también, evidentemente en el proceso interno de la producción de las obras. Deleuze traza así un gesto poco usual, aquel en el que el filósofo toma seriamente las conceptualizaciones de los artistas, y extrae de ellos elementos para conjugar en su propia teoría. En este sentido, la vocación de la estética deleuzeana no es en absoluto la de una estética programática o normativa, tampoco la de un trabajo de diagnóstico. Sino más bien la apuesta por el encuentro entre heterogéneos cuyo fruto siempre es dispar y

asimétrico. Esta vocación permite, más allá de las periodizaciones propuestas respecto del tratamiento del arte en la obra, trazar líneas de continuidad.

En este sentido, el objetivo que ha guiado desde el comienzo este trabajo está orientado menos a la elaboración de un trabajo *sobre* Deleuze, que permita dirimir problemas de interpretación, aportar nueva documentación biográfica y bibliográfica sobre la obra, o participar en un *debate* dentro de la profusión de *estudios deleuzeanos*, que a la posibilidad de construir puentes teóricos que permitan acercar la obra de Deleuze al trabajo dentro del campo de la estética y los problemas actuales de la filosofía del arte. A menudo la especificidad del vocabulario deleuzeano oscurece los puntos de diálogo que la obra del autor tiene con cierto *clima de época*. El objetivo principal de este trabajo es saldar, al menos de un modo preliminar, esta desconexión, y al mismo tiempo acercar ciertos temas que parecen ser problemas estrictamente ligados a la ontología deleuzeana a otros ámbitos, como creo que sucede con la cuestión de lo inorgánico, el cristal y una deriva antihumanista en el abordaje del arte.

El trabajo está estructurado en cuatro partes, que agrupan dos capítulos cada una. Cada parte abordará un aspecto problemático del uso y función de la música en el corpus teórico deleuzeano. La primera parte tiene como objetivo general dar cuenta de la relación entre el planteo estético deleuzeano y la estética filosófica. Es necesario aquí mostrar el camino que lleva de Platón a Nietzsche, a pasando del concepto de *imagen* al de *fuera*. Este recorrido nos lleva a una crítica del formalismo como posible consecuencia de la denegación de la imagen y la lógica mimética, y acerca el pensamiento del Deleuze de la década del 60 al estructuralismo. La segunda parte aborda el cruce entre música y animalidad, especialmente en relación con el concepto de *vida* en el contexto de la estética deleuzeana, a partir de dos ejes. Por un lado se recorre el camino de las fuentes que nutren el pensamiento deleuzeano sobre la vida, mostrando los aspectos que de ellas resultan relevantes de cara al problema de la música. En segundo lugar se presentan una serie de variaciones sobre la posibilidad de encuentro entre música y animalidad. La

tercera parte está dedicada a la relación entre la música y el umbral, umbral topológico que desde siempre vinculó la música con el cosmos, umbral lingüístico que siempre se ha tentado con su inefabilidad. Por último, la cuarta parte se detiene en la noción que considero más importante para este trabajo, el concepto de *crystal de tiempo* y su rol en la apreciación del fenómeno musical. Aquí el lector encontrará, por un lado, un relevamiento de su uso en las estéticas de fines de siglo XIX y principios del siglo XX, para luego transportar el germen temporal del cristal al análisis de los conceptos propiamente musicales. El abordaje problemático tiene como objeto sentar en primer lugar las coordenadas conceptuales en las que el problema de la música se inserta, y darle así un sentido más profundo a lo que consideramos que es el tema que verdaderamente ocupa a Deleuze en sus consideraciones musicales: el tiempo.

PRIMERA PARTE: Puntos de referencia para una *estética deleuzeana*

En 1996 Rancière escribía, para lo que se convertiría en una obra colectiva de homenaje, un curioso artículo titulado “¿Existe una estética deleuzeana?”. El título, polémico, tiene la virtud de postular la cuestión de frente. Lo que el autor de *El desacuerdo* coloca bajo el signo de pregunta no es la relación entre Deleuze y el arte, cuestión que por otra parte sería absurda si observamos que gran parte de la producción del filósofo está dedicada a temas de arte y literatura, sino la relación entre Deleuze y la *estética*, es decir, esa disciplina filosófica hija de la modernidad, que viene a salvar las distancias entre lo inteligible y lo sensible, entre la razón y la pasión. Si vale la pena preguntarse por la relación entre Deleuze y la estética, es porque en su vínculo con la literatura, el cine, la pintura, la música, algo de esa tradición estética se pone en juego. En este sentido, Rancière indica que

los objetos y los modos de descripción y de conceptualización de Deleuze nos conducen hacia el centro de lo que hay que pensar bajo el nombre de estética, ya bicentenario y todavía oscuro¹.

No comparto los resultados que esta hipótesis arroja en la lectura de Rancière, volveré sobre ello². Pero resulta crucial recorrer nuevamente, como este texto apenas deja esbozado, el compromiso de la apuesta estética deleuzeana con la historia de la estética misma. Para ello considero necesario transitar un doble camino: en primer lugar

¹ J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” ed. cit. p. 526.

² Rancière aboga por una lectura romántica de Deleuze. Este acercamiento a los problemas propios de la estética alemana del siglo XIX se realizaría sin embargo en forma no consciente por parte de Deleuze y malograría sus propios objetivos. Consideramos que la lectura de Rancière es como mínimo sesgada y no hace justicia al modo de trabajo deleuzeano con el arte y la literatura. Volveremos sobre esta cuestión en el cap.6.

reconstruir una genealogía que vincule el pensamiento deleuzeano con la historia de la estética en tanto que disciplina filosófica; en segundo lugar es necesario situar el problema del arte en el interior de su propio pensamiento. Si quisiéramos trazar el mapa de la aventura estética deleuzeana, encontraremos que, a pesar de la dispersión de las referencias, de la ausencia de una teoría estética programática y de la variedad de temas que aborda, hay en ella una apuesta deudora de las grandes teorías estéticas. Un capítulo de su libro sobre Bacon se titula “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”. Podríamos parafrasearlo quizás así: cada filósofo del arte resume a su manera la teoría estética. La cuestión es ¿en qué sentido? ¿Cómo se tramitan esas filiaciones? Si atendemos a las grandes teorías fundacionales de la estética filosófica, de Kant a Nietzsche, vemos que nunca la filosofía comete la torpeza de dictar sin más preceptos al arte. Más bien siempre se piensa el lugar común en el que arte y filosofía se encuentran. Aún cuando encontremos definiciones y valoraciones, es necesario comprender que el objetivo de la teoría implica siempre una pregunta en torno de la propia filosofía, y quizás en torno de la especificidad de la práctica artística observada como un ámbito que formula problemas y preguntas válidos para la filosofía. En este sentido debe comprenderse, entonces, la serie de definiciones que Deleuze y Guattari brindan en ¿Qué es la filosofía? respecto de la obra de arte. Estas definiciones intentan situar a un tiempo el concepto de arte en el marco de una larga tradición estética y a la vez incorporar problemas que el arte ha planteado en el interior de sus disciplinas y que aún han sido impensadas para la estética. A través de la confrontación entre la historia de la estética y el corpus estético de la obra deleuzeana es posible dar cuenta de la relevancia del filósofo francés en el debate estético contemporáneo.

CAPÍTULO 1: Imagen, representación, fisiología

Para iniciar este recorrido considero necesario señalar algunos puntos de referencia que permitan vincular las propuestas estéticas deleuzeanas con la tradición estética filosófica. Pero para ello seguiré un hilo quizás frágil, quizás ambiguo, que permitirá seguir al menos en una mirada de trazo grueso, con todos los matices como deuda, los peldaños que nos llevan de Platón a Kant, de Kant a Nietzsche, de Nietzsche a Kant y a Platón. Se trata del concepto de imagen, un concepto que a lo largo de la obra de Deleuze sufre grandes modificaciones, y que será progresivamente valorado, una vez que las coordenadas estéticas de su filosofía encuentren el plano adecuado.

En los textos anteriores al encuentro con Guattari, la imagen parece vincularse directamente con la noción de *representación*. En *Différence et répétition* Deleuze construye la versión más acabada de lo que llama “imagen del pensamiento”, y dedica a su tratamiento el tercer capítulo –el centro– de esta obra fundamental. Un particular matiz que adquiere la crítica de la imagen del pensamiento será su vínculo con la necesidad. No la necesidad de pensar, sino más bien la cuestión que se anuda en la pregunta sobre cómo arribar a un pensamiento necesario¹. Es decir, cómo arribar a una experiencia de la necesidad que se presenta como un “no tener opción”. Vemos que aquí lo que se acorrala –repetiendo un gesto nietzscheano– es la noción de “verdad”. La verdad para el pensamiento de la representación es, ante todo, la adecuación formal implicada en la estructura del reconocimiento. Será verdadero lo que se adecúe correctamente a lo que el pensar formula formalmente como tal, y allí el sujeto opera como tribunal y garante de la adecuación. En *DR*, la crítica de la imagen del pensamiento busca allanar el camino hacia una subjetividad que, lejos de confirmar su formalidad como estructura del reconocimiento, implica su crisis ya que únicamente se conquista en el estado de un pensamiento fuera de sí mismo; en otros términos, que sólo es absolutamente potente en el límite de su impotencia². Atendiendo al particular problema del arte, resulta crucial comprender qué es representación y qué imagen para un pensamiento sin imagen.

¹ Cfr. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, ed. cit., p. 14.

² Cfr. *Ibíd.* p. 28.

La noción de *imagen* nombra –en los textos cercanos a *DR*– a la serie de características más o menos definidas que permiten trazar una unidad imaginaria y que constituyen los presupuestos subyacentes a cada forma de pensar. *Imagen* entonces señala el carácter estático del pensamiento, traza el marco y las líneas sobre las que el pensamiento pintará sus avatares, y a la vez el término remite al campo semántico de la representación. La imagen del pensamiento es en última instancia la del pensamiento de la representación, y sus postulados pueden dividirse en dos grupos: una serie derivada del análisis de *Nietzsche et la philosophie*, aquellos que se resumen en el problema del sentido común y la buena voluntad del pensador, por un lado, y por otro aquellos que asocian esta cuestión al problema más general del reconocimiento y la representación. Vemos aquí el prejuicio que pesa sobre el concepto de *imagen* que parece ser congruente con el viejo relato de la mimesis en las artes visuales, que hace de la imagen pictórica una *ventana*, analogía entre la perspectiva renacentista y la racionalidad cartesiana.³ Platón parece ser el primer representante de esta imagen del pensamiento, que –como intentaré mostrar en el desarrollo de este capítulo– a la vez nos muestra sin velos el compromiso moral que ella implica. Sin embargo, los argumentos deleuzeanos apuntan más bien a los filósofos de la modernidad, porque en última instancia la distinción entre esta imagen dogmática del pensamiento y lo que se avizora como un pensamiento sin imagen es el tipo de vínculo que cada una establece con el pensar: o bien se trata de organizar las fuerzas para dejar tranquilo al pensamiento; o bien este surge como efecto de una fuerza que obliga a pensar. Esta diferencia es la que permite comprender porqué la imagen del pensamiento anclada en la representación es denunciada como no-filosófica. Veremos que desde este punto de vista, Platón será un ejemplo privilegiado de esta concepción violenta del pensar.

La imagen moral del pensamiento no puede abordar la diferencia en sí misma porque necesita reducirla al elemento de lo mismo bajo el modelo del reconocimiento. Aquí Deleuze apunta ante todo a Kant, ya que el modelo del reconocimiento requiere del sujeto trascendental y las facultades en su uso legítimo por un lado, y la forma del objeto general

³ Cfr. M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, ed. cit., p. 223. Siguiendo la hipótesis de Jay podemos afirmar que los escritos tempranos de Deleuze adolecen de la falta de matices a la hora de observar el paralelo entre la imagen pictórica moderna y el pensamiento moderno. Sin embargo, los análisis que encontramos tanto en *Francis Bacon. Logique de la sensation*, como en *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Cinéma 2. L'image-temps*, y *Qu'est-ce que la philosophie?* corrigen esta primera aproximación.

por el otro. La diferencia es justamente lo que escapa a las fuerzas del reconocimiento y que justamente por eso constituye el elemento del pensamiento. Deleuze recurre a un motivo heideggeriano y blanchotiano: lo que se encuentra en el origen del pensamiento no es, pues, su buena voluntad y su comunión con la verdad, sino el hueco de lo impensado. Lo que fuerza a pensar, no reclama el ejercicio conjunto de las facultades en un sentido común, sino que surge como un elemento que lleva las facultades más allá de sus límites y las hace divergir entre sí. Así como es posible “salvar” a Platón, veremos que a través de una nueva doctrina de las facultades Deleuze también recuperará a Kant.

1.1 La cuestión del simulacro y las potencias de lo falso: el uso de Platón

Desentramar los hilos de la ontología de la obra de arte, ese parece ser el problema platónico, que inaugura los vínculos no pacíficos entre el discurso filosófico y la poética. Toda una corriente interpretativa⁴ analiza la complejidad de esta ontología y la dificultad a la hora de comprender las causas profundas que llevan a Platón a afirmar en el libro X de *República* que si el Estado ha sido bien fundado es gracias a lo decidido respecto de la poesía, a saber, no aceptar de ningún modo a la poesía imitativa.⁵ Deleuze forma parte de este diálogo a partir de su análisis de Platón en *DR* y el apéndice de *LS*, “Platón y el simulacro”. Sin embargo, el vínculo que Deleuze establece con Platón desde el punto de vista filosófico no es del todo evidente. Es necesario recorrer rápidamente la lectura deleuzeana de Platón antes de arriesgar la filiación concreta que podríamos extraer a propósito del problema del arte.

En el primer capítulo de *DR* Deleuze construye un particular recorrido de la desactivación de la diferencia en la historia de la metafísica, que comienza en Aristóteles y que, pasando por Hegel y Leibniz, culmina en Platón. El recorrido parece mostrar como en cada caso se ha subsumido la diferencia a las instancias fundamentales de la representación (la semejanza, la identidad, la oposición, y la analogía). Esta operación de subordinación resulta en el bloqueo de la posibilidad misma de un pensamiento radical de la diferencia.

⁴ Cf. J. Derrida, “La pharmacie de Platon” en *La dissémination*, ed. cit.; M. Cacciari, “El hacer del canto” en *El dios que baila*, ed. cit.; A. Badiou, *Petit manuel d’inesthétique*, ed. cit., entre otros.

⁵ Platón, *República*, X 595a.

Tenderíamos a pensar que Platón juega aquí un rol inaugural, rol funcional con aquel que ocupa en la historia de la filosofía. De hecho, ¿no es él quien más claramente y quizás más brutalmente somete toda diferencia a la lógica de la identidad, construyendo esos extensos caminos que permiten ordenar las diferencias en la estructura jerárquica y unitaria de la Idea? Nos sorprende, entonces, ese curioso último lugar que ocupa la filosofía platónica en la estructura argumental del capítulo referido. Notemos que Deleuze indica que:

[1]La tarea de la filosofía moderna ha sido definida: derribamiento del platonismo. El hecho de que este derribamiento conserve muchos caracteres platónicos no sólo es inevitable sino deseable. [DR, 82-83]

¿Qué encuentra Deleuze en Platón? Querriamos mostrar que el particular tratamiento del problema de la diferencia en Platón abre, en su rechazo, un espacio posible para la ontología deleuzeana.

El carácter controvertido de la figura de Platón aparece ya en *NP*. Allí se hace referencia al autor de *República* al menos tres veces: en relación con el eterno retorno, en relación con el problema de la pregunta, y en relación con la imagen del pensamiento. Respecto del primer punto, Platón parece ser una de aquellas figuras que no pudo comprender el problema heraclíteo. Para el Deleuze de *NP*, Platón habría pensado el devenir y el eterno retorno, como términos opuestos. El ciclo sería aquí algo devenido, el resultado de una operación sobre el devenir que lo subsume bajo la égida de la idea. Así olvida la enseñanza de Heráclito para quien ciclo y caos constituyen dos aspectos indisolubles. En segundo lugar, Platón se presenta como aquel que formula la pregunta filosófica en términos de “¿qué es x?”, haciendo depender de ella la oposición entre ser y devenir. Para Nietzsche, por el contrario, la pregunta fundamental es ¿quién?, lo que significa: “considerada una cosa ¿cuáles son las fuerzas que se apoderan de ella, cuál es la voluntad que la posee?” [Cfr. *NP*, 87] De hecho, la formulación de la pregunta en términos de “¿qué es x?” no hace sino ocultar la pregunta por el “¿quién?” de la que depende. Esta “mala formulación” es la que trae tan malos resultados para los diálogos socráticos, que concluyen en la aporía de la mera contradicción. Por último, Platón es invocado a propósito de la formulación de una nueva imagen del pensamiento, pero aquí con un sentido positivo.

Si pensar implica la violencia de las fuerzas selectivas, si el pensamiento no es el resultado de una acción bienintencionada del pensador, sino de la acción de lo que me obliga, me fuerza a pensar, entonces Platón nos permite pensar un modelo que se opone al método filosófico que supone la buena voluntad y la decisión del pensador, caracterizado en el mito de la caverna. Recordemos que allí lo fundamental es el carácter forzado del aprendizaje y de la educación. Tanto el prisionero es forzado a salir, como el filósofo forzado a entrar. En una nota al pie Deleuze acentúa el carácter contradictorio de la figura de Platón: por un lado encontramos la fuerza que aborda el pensamiento como ejercicio necesario de una violencia, por otro la fuerza socrática de los primeros diálogos que presupone la buena voluntad del pensador. [Cfr. NP, 123-124] Esta ambivalencia de la figura platónica se acentúa aún más en *DR*, donde las dos lecturas que nos alejan de Platón en *NP* son retomadas como pasibles de una lectura positiva, es decir, como espacio que brinda elementos para pensar la diferencia, y a la vez, como íntimamente ligadas entre sí. Pero para comprender esta *recuperación* de la figura platónica, quizás sea necesario detenerse en la construcción del problema en el primer capítulo del libro, particularmente en el lugar asignado allí a Aristóteles.

En *DR* y en *LS*, el proyecto platónico encuentra su expresión en el método de la división. Este método, que localizamos en los textos tardíos, particularmente en *Sofista* y *Político*, pero también en *Fedro* a propósito del buen delirio y del verdadero amante, se distingue palmo a palmo de un método basado en una lógica de diferenciación específica. Si en Aristóteles podríamos encontrar los rastros de un encuentro con el mundo donde poco hay que sitiar, poco que conjurar, un mundo sin fantasmas quizás, en Platón la tarea de la filosofía tiene una clara voluntad de seleccionar, de acorralar. Y en este gesto, que da cuenta del encuentro con un mundo asediado por las malas copias, restan aun los fantasmas, los simulacros que se intentan conjurar. Comenzamos a entender por qué Aristóteles encabeza la argumentación deleuzeana en *DR*. Allí, protagoniza el “momento feliz” griego, momento determinado como reconciliación de la diferencia con el concepto en general. *Feliz*, porque la diferencia ha sido *salvada*, ha sido arrancada a su vínculo con lo monstruoso. Platón pertenece, sin embargo, a un momento previo, donde lo que ruge es la

amenaza de un fondo que puede hacer que todo caiga en lo desemejante⁶. A pesar de que la lógica autenticadora del método de la división implica una voluntad de subordinación a la idea, muestra que la diferenciación no se reduce a la postulación de una oposición. En el *Político* vemos claramente esta vacilación, donde la distinción no establece una relación simétrica entre lo distinguido y aquello de lo que se distingue. El fondo mismo no se diferencia de lo que se diferencia de él⁷. Se trata de ese momento en que la diferencia, aún no subsumida en la identidad del concepto, se vincula con una distinción que señala lo que sobresale, pero sin negar lo indeterminado que la habita, ni tampoco reducirse a la mera indeterminación o la identidad con el fondo. Justamente esto es lo que la ubica en la órbita de lo monstruoso. Pero no del monstruo que resulta del pastiche de elementos, sino el de un fondo que asciende hasta disolver la figura. Si queremos arrancar la diferencia de este carácter monstruoso, es necesario someterla a las cuatro instancias de la representación que permitirían construir la mediación entre los dos polos de la indeterminación. La cuestión es cómo pensar la diferencia por fuera del signo maldito que la señala en lo monstruoso. Hay dos vías: eliminando la atribución de valor sobre lo monstruoso, o eliminando lo que caracteriza lo monstruoso de la diferencia. Aristóteles protagoniza esta segunda vía. La conversión se realiza de acuerdo con cuatro aspectos que permiten salvar la diferencia de la maldición monstruosa: la identidad, la analogía, la oposición, la semejanza. Si la diferencia se *salva* es sólo en tanto se la representa de acuerdo con las exigencias del concepto en general. Esta *salvación* determina un “momento feliz”, donde la diferencia se reconcilia con el concepto.

Si no es por medio de la subordinación en la lógica de la representación, ¿cómo se subsume la diferencia a la identidad en Platón? El momento feliz griego, aquel donde la diferencia se encuentra conciliada con el concepto en su indeterminación, es decir, donde se ha conjurado el elemento monstruoso de la diferencia, comienza con Aristóteles, porque en Platón, la subsunción de la diferencia a la identidad no está aun completamente resuelta. Platón entrevé un espacio que escapa a la lógica de la representación. Lo ve en primer lugar en los poetas, luego en la lógica de los pretendientes. A pesar de que su intención profunda

⁶ Respecto de los riesgos de esta caída en la desemejanza Cfr. Platón, *Político*, 273d-e, ed. cit.

⁷ Ver en este sentido los vínculos entre parte y especie en *Político* 262c-d

sea eliminar este espacio excepcional, su formulación del problema lo mantiene como resto, como aquello que resiste la égida jerarquizada de la identidad en la idea. La batalla platónica se desenvuelve aquí, a partir de un *querer* generar identidades en un mundo donde lo desemejante resiste. Aristóteles parece habitar el tiempo posterior a la batalla, donde la figura de ese enemigo que para Platón era irreductible a la lógica del logos, se encuentra tan desdibujada que hasta nos preguntamos si efectivamente existió.

¿Qué distingue al tratamiento platónico de la diferencia del tratamiento aristotélico? La dialéctica de la diferencia, tal como la encontramos en los diálogos tardíos de Platón, opera sin mediación. El procedimiento es arbitrario y allí donde Aristóteles señala con razón la inconsistencia, es donde se encuentra su fuerza. La división platónica no se comprende bien si es observada bajo la lente aristotélica, ya que no se trata de un método de especificación, sino de selección. Se trata de seleccionar un linaje puro a partir de lo impuro:

¿No eran así justificados nuestros temores, poco antes cuando sospechábamos que, si bien habíamos logrado un esbozo del rey, no podíamos presentar con toda exactitud al político, hasta tanto no hubiéramos apartado a cuantos se agitan en su derredor y le disputan el arte de apacentar y, después de haberlo separado de ellos, pudiéramos presentarlo sólo a él en su pureza?⁸

La violencia del argumento platónico se hace más patente aún en la apelación al mito. No sólo la división es arbitraria, ajena a toda necesidad de un concepto que ordene las divisiones, sino que llegados al punto del problema de la selección, se invoca al mito⁹. Así, los dos momentos negativos que señalamos en *NP*, oposición entre eterno retorno y caos, por un lado, y la determinación de la pregunta como “qué es x”, tendrán aquí una nueva formulación.

Respecto de la distancia entre círculo y devenir, es necesario analizar el rol que asigna Deleuze al mito en su lectura de Platón en *DR*. En tanto es “centro o motor del

⁸ *Político*, 268c

⁹ Cfr. *Ibíd.* 268d-e

círculo, el fundamento está instituido en el mito como el principio de una prueba o de una selección, que confiere todo su sentido al método de la división fijando los grados de una participación electiva”. [DR, 86] El mito opera al interior del caos para seleccionar, pero esa selección no se instituye como una especificación que se opone y construye como contraparte a lo que deja afuera. El mito se opone a la dialéctica en tanto ésta es “*logos tomeus*”, en tanto ella es la que hace el corte, la incisión¹⁰. Pero este corte debe pasar a su turno por la prueba del mito. La intervención del mito hace abandonar a la división su máscara de especificación, porque a través de él la dialéctica y sus resultados deben pasar por su prueba selectiva. La dialéctica no basta, lleva al desvío, sólo el mito permite aquí recuperar el rumbo¹¹. Mito y dialéctica son reabsorbidos en el método de la división, que supera la dualidad e integra el mito como un elemento más de la división. El mito tiene una estructura circular y como fundamento implica un principio que en el origen alberga una prueba de selección. [DR, 86] Aún así, la oposición entre eterno retorno y caos, señalada en *NP* se mantiene. Pero al hacer entrar al mito en el método de la división como una instancia más, se desvela el carácter arrasador de la ironía [Cfr. DR, 93] ya que al considerar la prueba del fundamento, como un enigma por resolver, entendemos que

[I]a dialéctica es la ironía, pero la ironía [...] consiste en tratar las cosas y los seres como otras tantas respuestas a interrogantes ocultos, como otros tantos casos de problemas por resolver. [DR, 88]

El fundamento, el mito, mide y establece la diferencia. Y su prueba es el enigma por resolver. La ironía encuentra aquí su sentido más profundo como arte de los problemas y las preguntas. En los diálogos aporéticos de juventud, Platón parece mantener la ironía bajo la lógica de lo negativo. Pero esto no llevaba sino malos resultados. En el método de la división Platón le asigna un lugar al no-ser que no es reductible a la negación, y esto hace

¹⁰ Respecto del vínculo de la dialéctica con los cortes, además de *Político*, Cfr. *Fedro* 265e-266a: “Pues que, recíprocamente, hay que poder dividir las ideas siguiendo sus naturales articulaciones, y no ponerse a quebrantar ninguno de sus miembros, a manera de un mal carnicero”.

¹¹ “Esta es, precisamente, la razón por la cual añadimos el mito: para que quedase en claro, en lo que concierne a la crianza rebañega, no sólo de qué manera todos se la disputan al personaje que estamos ahora indagando, sino también para poder ver con mayor nitidez a aquel que es el único al que le corresponde, según el modelo de los pastores y los boyeros, cuidar de la crianza humana, y el único que debe ser digno de recibir tal título” *Político*, 275b

que se encuentre a distancia no sólo de Aristóteles sino también de Hegel. La dialéctica no se funda en la potencia de lo negativo, sino en la potencia de un no-ser al que corresponde el carácter de lo problemático. Este complejo pregunta-problema, que da unidad a al mito y la dialéctica en el método de la división, es lo que determina que la forma de la pregunta como “qué es x”, no sea más que un momento inicial, superado en los diálogos de vejez, donde la lógica selectiva implica necesariamente la pregunta por el “quién”, particularmente evidente en el *Político*. Pero la pregunta por el “quién” termina por volverse contra Platón mismo. La ironía es llevada hasta tal punto que, en el *Sofista*, ya no es posible distinguir a Sócrates del sofista, no es posible distinguir las copias de los simulacros. El fondo aquí sube y arrastra todo al estado de simulacro.

La lectura de Platón que ocupa los párrafos finales del primer capítulo de *DR*, es retomada con algunas modificaciones en el primer apartado de uno de los apéndices a la *LS*: “Platón y el simulacro”. Encontramos en el párrafo inicial la referencia explícita a Nietzsche respecto de la “inversión del platonismo”. Deleuze señala aquí el nudo de la cuestión: “inversión del platonismo” no significa abolir el mundo de las esencias y de las apariencias, abolir la estructura identitaria que reencontramos reformulada y con matices de diverso tipo en toda la historia de la filosofía. Por el contrario, “inversión del platonismo” debe significar invertir la motivación que funciona como motor de la filosofía platónica, y que implica la división entre dos ámbitos bien distintos:

es una dualidad más profunda, más secreta enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos, dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la Idea y lo que se sustrae a esa acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino la de la copia y el simulacro. [LS, 292]

Invertir el platonismo no será nunca la mera inversión del signo de los mundos. En el apartado del *Crepúsculo de los ídolos* que Nietzsche titula “Historia de un error: cómo el mundo verdadero termino convirtiéndose en una fábula”, el último momento señala una inversión que no opera en el plano del sistema, sino de las intenciones que lo generan: “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?...”

¡No! ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!”¹². Es decir, al eliminar la instancia de lo verdadero como momento de instauración del valor, eliminamos también el mundo de la apariencia como residuo de dicha operación. Se trata de eliminar la jerarquización que distingue las buenas copias de los simulacros. En este sentido, la orientación de la inversión reclamada, se encuentre quizás en el análisis del problema que se encuentra a la base de la crítica platónica de los poetas. Orientación que es punteada en el capítulo de *DR* que estamos analizando a través del lugar que se asigna a la obra de arte como espacio de ascenso del fondo [DR, 44], como experiencia que abandona el campo de la representación [DR, 79], como signo del simulacro destituyente del modelo [DR, 92]. Si bien el famoso argumento del tercer grado de distancia respecto de la idea que pesa sobre las obras de los poetas en *República*, podría llevarnos a plantear el problema en términos del peso ontológico de las apariencias, es necesario comprender la crítica profunda de la que este argumento no es sino un mero efecto de superficie. Se trata del tipo de relación que establece la copia del poeta o del pintor respecto del modelo. No meramente su alejamiento, sino más bien la perversión de la relación en tanto la copia escapa a la égida del original. No debemos olvidar que aquí Platón al mismo tiempo que excluye a los poetas de la polis ideal, asigna el control de los mitos al filósofo:

da la impresión de que todas las obras de esa índole [la poesía imitativa] son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son¹³.

Es decir, cuando no tienen como antídoto la verdad. Si el saber acerca de cómo son es necesario para inmunizarse de la perdición poética, es porque en la poesía el camino de ascenso mimético que nos llevaría hacia la idea se encuentra desviado.

Pero la aversión hacia los poetas demuestra hasta qué punto deshacerse del simulacro es según Platón una tarea casi imposible para la filosofía. Si los poetas terminan siendo expulsados de la república ideal es porque, al contrario de Aristóteles, su *techné* no

¹² F. Nietzsche, “Historia de un error. Cómo el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula” en *Crepúsculo de los ídolos*, rad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001, p. 58

¹³ Platón, *República* X, 595.

puede ser asimilada en el tejido de la polis. En *República* el poeta es desterrado como lo otro de la filosofía, como aquello que no puede quedar subsumido en la lógica identitaria, pero es esa resistencia la que lo convierte en el enemigo digno de la filosofía. En *QP* el filosofar se presenta en los términos griegos de la amistad, lo que implica justamente un vínculo con el rival y el pretendiente. Platón aparece bien cerca de Nietzsche. Tras la referencia a la tarea de la filosofía como creación de conceptos, citando a Nietzsche, Deleuze y Guattari dicen “Platón lo sabía perfectamente, aunque enseñara lo contrario...” [QP, 11] Porque Platón experimentaba el carácter agónico del filosofar, la necesidad de enfrentar rivales, donde el enfrentamiento no se disuelve sino que se tensa una y otra vez. Así el problema no es la mera contemplación de las creaciones filosóficas, sino el ámbito de lucha donde estas se despliegan, las intenciones que patentizan. Y estas intenciones no son otra cosa que la voluntad de instaurar un valor:

Si la filosofía tiene unos orígenes griegos, en la medida en que se está dispuesto a decirlo así, es porque la ciudad, a diferencia de los imperios o de los Estados, inventa el *agon* como norma de una sociedad de «amigos», la comunidad de los hombres libres en tanto que rivales (ciudadanos). Tal es la situación constante que describe Platón: si cada ciudadano pretende algo, se topará obligatoriamente con otros rivales, de modo que hay que poder valorar la legitimidad de sus pretensiones [QP, 14]

De este mismo modo describe Deleuze en *NP* a la filosofía de Nietzsche: “El proyecto más general de Nietzsche consiste en introducir en la filosofía los conceptos de sentido y valor”. [NP, 1] Si algo del orden de la inversión del platonismo se produce en Nietzsche, esto será en el espacio asignado al filósofo artista, filósofo creador de valor. El fondo había ya ascendido sobre el propio Platón, y fue quizás él quien en primer término haya comenzado por invertir el platonismo. El vínculo con semejante derrumbe permite pensar aquellos “caracteres platónicos” que es necesario conservar. El problema de los pretendientes será recuperado bajo una lógica nietzscheana: aquella de las potencias de lo falso. En el capítulo 6 de *La imagen-tiempo* la tramitación del concepto desde Nietzsche hace resonar este viejo problema platónico de los falsarios: “no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un

mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo”. [IT, 191] De este modo la particular inversión del platonismo no consiste en dar vuelta la jerarquía del ser, sino de denegar toda jerarquía.¹⁴

1.2 Imitación y naturaleza

Platón condenaba en el arte la mala mimesis, y Aristóteles señalaba que la poesía era en primer lugar imitación, y que la imitación podía considerarse la gran ventaja del hombre sobre los animales inferiores.¹⁵ La estética moderna parece alejarse de este anudamiento mimético aunque solo aparentemente. Si la estética antigua pensaba la imitación como representación de cosas o acciones existentes, es decir, como una suerte de copia o de nueva presentación de estados de cosas, la estética moderna transformará completamente el sentido de la imitación. Ya no se imitará la naturaleza en sus objetos creados, sino el hacer de la naturaleza en tanto que creación. Si Deleuze dialoga con la historia de la estética apuntando al vínculo entre arte y naturaleza, se tratará al mismo tiempo de una reformulación del concepto de imitación.

La “Análítica de lo bello”, capítulo inaugural de la *CJ* mantiene los objetos del juicio de gusto en el marco delimitado por la representación sensible de lo bello natural. El giro trascendental en la fundamentación del juicio de gusto retira el problema de lo bello del marco gnoseológico¹⁶ pero lo mantiene ligado a la naturaleza y a un uso especial de la

¹⁴ No debemos desestimar la atención que Simondon presta a Platón en *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, en vistas al lugar central que ocupa este autor en la ontología deleuzeana desde DR. Para Simondon Platón intuía la posibilidad de un mixto entre ser y devenir que la ciencia antigua le impedía pensar. La diferencia fundamental con Aristóteles es que el viejo Platón presentía la necesidad de un devenir estático, mientras que Aristóteles construye una lógica directamente sustancialista. Cfr. G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., pp. 85-86, 122, 128-129, etc.

¹⁵ Cfr. Platón, *República*, Libro X, Aristóteles, *Poética*, Cap. 1 y 4.

¹⁶ En el texto pionero de la disciplina, Baumgarten señalaba que la estética o gnoseología inferior se ocupaba del saber sensible siendo lo bello un caso particular de ese saber. La disciplina filosófica que tendrá como destino ocuparse de los productos del arte nace así atravesada por la ambigüedad. Por un lado se ocupa de lo sensible, pero a la vez de lo bello. Kant reclamaba a Baumgarten la ambigüedad que el término estética implicaba y realiza su propia corrección terminológica: para abordar el fenómeno de lo bello se requiere de una crítica del gusto antes que de una *Estética*. Sin embargo, esta ambigüedad retornará rápidamente en la *Crítica del Juicio* y Kant necesitará distinguir la sensación y el sentimiento, y asignar a la primera una función propiamente gnoseológica y al segundo la función clave de la analítica de lo bello en tanto que, derivado de la relación entre la sensación y las facultades cognitivas del sujeto, se constituye como fundamento del *sentido común*. Más aún, la necesidad de delimitar el campo de lo bello por fuera de las fronteras de la

representación sensible respecto de las facultades de conocimiento. Es decir, aún cuando se considere que es Kant quien permite fundar la estética como disciplina autónoma, no hay en la estética kantiana una consideración autónoma *del arte*. Es que el hacer del arte aún es pensado en analogía con una *técnica* de la naturaleza, y a su vez el hacer del artista implica una actividad menos importante que la del propio espectador.¹⁷ Es esa *técnica de la naturaleza* que resulta central en “La filosofía como sistema”, la primera introducción a la *CJ*, la que permite articular el problema de la vida con la cuestión de las formas.¹⁸ Es a través de la teleología especialmente expresada en la relación arte-naturaleza que la *CJ* posee una unidad definida, teleología que Kant estudia en lo bello del arte y los productos de la naturaleza.

Hegel tramita un verdadero divorcio entre la estética y la filosofía del arte, es decir, entre una consideración del arte como un problema en última instancia ligado a lo sensorial, y una consideración del arte como manifestación de la idea, cuyo devenir implica, entonces, un progresivo retiro de lo sensible a favor del espíritu. Este retiro implica una denegación del vínculo primigenio entre arte y naturaleza a favor de un arte autónomo, en tanto que producto humano. Esta vía ha fundamentado una parte central de la filosofía del arte contemporáneo, aquella que encuentra en el retiro de lo sensible a favor del concepto una suerte de *muerte del arte* o al menos de la dependencia sensible de la obra de arte. De Vattimo a Danto, el discurso sobre el ocaso del arte se vincula íntimamente con el diagnóstico hegeliano y, más allá de una resolución por la convalecencia o por la exaltación, implica ante todo el abandono definitivo de la estética a favor de una filosofía

sensación es un problema que retorna repetidamente a lo largo de la primera parte de la obra y adquiere diversas formas, y no puede sino indicar la fragilidad de esa delimitación. En primer lugar lo bello es desinteresado, a diferencia de lo agradable que place en la sensación y por lo tanto implica un interés en la existencia del objeto. Luego será necesario distinguir los juicios de gusto puros de los impuros, siendo estos los que se mezclan con encanto y emoción, y asignando inmediatamente el papel encantador a los sentidos. Reencontramos este problema en la analítica de lo sublime en la distinción entre temor y sublimidad. También en el arte de genio la sensación aparece relegada a favor de un uso *productivo* de la imaginación. Esta recurrencia no puede sino mostrar como la *estética* se filtra una y otra vez en la crítica del juicio, minando la aparente solución que Kant quisiera dar al problema baumgarteniano.

¹⁷ Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, §50.

¹⁸ Cfr. M. Perniola, *La estética del siglo XX*, ed. cit.

del arte.¹⁹ En el caso de Danto el gesto ideológico es quizás más claro en tanto que el arte se presenta como escenario idealizado del pluralismo liberal.²⁰

Este movimiento en la terminología va más allá de la mera historia del sentido de un concepto²¹, ya que se abandona el matiz propiamente sensible y afectivo de la obra a favor de la necesidad de una prótesis conceptual que habilite su inclusión en el mundo del arte, por un lado, y en la crítica filosófica por otro. Ya sea por la vía hegeliana del concepto o por la vía heideggeriana de la palabra poética, lo sensible queda en uno u otro caso relegado al problema del lenguaje. Aún cuando en “El origen de la obra de arte” la *physis* ocupe un lugar relevante para la comprensión de la obra como lucha entre tierra y mundo, esa *physis* no es pensada ella misma como artística, sino que en la obra se presenta como resistencia del material.²²

La figura de Benjamin es en este punto crucial. Su pensamiento sobre el arte implica, frente a la ruptura hegeliana, una reconducción al problema de lo sensible. Los textos que formaban parte del *Proyecto de los Pasajes* o que fueron contemporáneos a él entrelazan el análisis de la experiencia en la ciudad de masas con la intervención de los nuevos medios de producción de imágenes.²³ Existe para Benjamin una modificación de la

¹⁹ Cfr. G. Vattimo, “La verdad del arte” en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, ed. cit.; A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, ed. cit.

²⁰ Ciertamente, los artistas que han hecho suya la dialéctica hegeliana, han logrado, al modo de Marx, ponerla cabeza abajo. El caso de Eisenstein es en este sentido elocuente. Para él el cine permitía un acceso al concepto por medio de la imagen. El cine alcanzaba por medio del choque que las imágenes-movimiento generan en el espectador un pensamiento involuntario: “El autómatas espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, son el circuito en el cual éstos entran con la imagen-movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque” [IT, 204] Deleuze indica que el cine de Eisenstein conjuga tres vínculos entre cine y pensamiento. En primer lugar el momento de la construcción orgánica, que va de la imagen al concepto, de las relaciones entre las imágenes-movimiento que se montan de acuerdo con sus tensiones internas, sus armónicas y sus dominantes, y el todo del film que se desprende de sus relaciones. En segundo lugar lo *patético*, donde el movimiento conduce desde el todo del film hacia cada una de las imágenes, en tanto cada imagen expresa el todo del film. Pero en tercer lugar, lo *dramático* conlleva la mayor distancia con la estética hegeliana, en tanto se concibe como pensamiento-acción, cuyo duelo esencial es el del hombre con la naturaleza: “Hay en lo sublime una unidad sensoriomotriz de la Naturaleza y el hombre tan profunda que la Naturaleza debe llamarse “la no indiferente”. [IT, 210]

²¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. cit., p. 66.

²² Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, ed. cit.

²³ Nos referimos especialmente a las introducciones al Libro de los pasajes, “París capital del siglo XIX”, y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (editados recientemente en W. Benjamin, *El París de Baudelaire*, ed. cit.), la “Pequeña historia de la fotografía” (editada en W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, ed. cit.) y especialmente “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (en W. Benjamin, *Estética y política*, ed. cit.).

percepción que implica necesariamente una modificación del arte que los nuevos medios sólo vienen a testimoniar. Aún cuando no constituya una fuente explícita del pensamiento deleuzeano, consideramos que los gestos teóricos respecto del arte son como mínimo cercanos a propósito del valor de la percepción en la concepción del mismo.²⁴ Lo que Susan Buck-Morss afirma sobre la cuestión de la “estética” en Benjamin, podríamos repetirlo para Deleuze: “se trata de rastrear el desarrollo no ya del significado de los términos sino del aparato sensorial humano en sí mismo.”²⁵

Sin embargo, y a pesar de la precaución que parece animar el encuentro entre arte y filosofía, el último texto que Deleuze escribe junto con Guattari, *QP*, arriesga definiciones concretas, al estilo de una estética clásica. Solo tomando como trasfondo la preeminencia de la sensación es que podemos comprender la configuración final que adquiere la estética deleuzeana en este texto.

La finalidad del arte es, para Deleuze y Guattari, “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto que percibe, arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”. [QP, 158] Gracias a su independencia respecto de los estados de cosas con los que se vincula, la obra puede sostenerse a sí misma como un ser de sensación. Que la obra *se sostenga* es un tópico común respecto de la evaluación del éxito de una obra. Las prescripciones aristotélicas para la tragedia (no sólo unidad de tiempo, lugar y acción, sino ante todo verosimilitud de la trama), el ideal de belleza hegeliano como perfecta adecuación de forma y contenido o la noción de *reposo* en Heidegger, por sólo mencionar tres hitos arbitrarios, muestran que el problema del *sostenerse* de la obra no constituye un tema nuevo. Ahora bien, ese *sostenerse* de la obra es lo que la inviste del carácter de *monumento*. No un monumento del pasado, aunque esté ligado de un particular modo a la temporalidad. No encontramos en la obra el testimonio de lo que fue, el documento de una sensibilidad que nos abre el conocimiento sobre un mundo que ya no es el nuestro. La inmutabilidad monumental, aquello que se muestra en una obra

²⁴ Fabián Ludueña señala esta escisión moderna entre la sensación y la imagen natural, por un lado, y la obra de arte, por otro, en el prólogo al *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou. Allí indica con claridad el originario vínculo entre el arte y la naturaleza a partir del concepto de vida y de su participación en la sensación. Cfr. F. J. Ludueña Romandini, “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual” en A. Badiou, *Pequeño manual de inestética*, ed. cit.

²⁵ S. Buck-Morss, “Estética y anestética: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, ed. cit., p. 180.

y que permanece incluso más allá de su destrucción física, es lo que la obra *extraño*, a saber, un modo de aparecer concreto que subsiste más allá del objeto que aparece, una sensación que subsiste y que adquiere plena existencia más allá de los sujetos concretos que la experimentan. Encontramos aquí una sistematización más o menos disciplinar de lo que debe entenderse por obra de arte y su particularidad. Y vale la pena detenernos en la primera explicación que los autores arrojan respecto de esta conservación:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*) [...] Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos*. [QP, 154]

Hay en esta definición algo de temerario. ¿Qué significa arriesgar una definición de obra en un contexto que parece abogar por cierta *desmaterialización* de la obra? ¿Cómo extender esta definición junto a un discurso que afirmaría la *indiscernibilidad* sensible de la obra respecto de los productos de la técnica?²⁶ ¿Cómo leer esta afirmación frente a las filosofías de la *desobra*? Estas preguntas se inscriben en teorías concretas que resultan determinantes para comprender las estéticas de fin de siglo XX.

La noción de desmaterialización fue acuñada por O. Masotta a partir de su lectura de El Lissitzky y desarrollada en su conferencia “Después del pop, nosotros desmaterializamos”²⁷ El concepto fue popularizado en los medios internacionales por L. Lippard y J. Chandler²⁸ y resulta una referencia fundamental para comprender el arte conceptual a partir de la década del 70. Podríamos inscribir bajo esta lógica muchas de las intervenciones del arte político y activista que desde los 60 opera sobre las formas de sociabilidad y productivas del capitalismo post-industrial, generando obras de acción antes que de contemplación.

²⁶ Cfr. A. Danto, “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” en AAVV, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, ed. cit., entre otros.

²⁷ La conferencia fue dictada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en julio de 1967 y se encuentra compilada en la edición de textos Masotta a cargo de Ana Longoni en O. Masotta, *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios*.

²⁸ Cfr. “The dematerialization of art” (art. cit.) y luego con la aparición del exitoso libro de Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. cit.

Es en este mismo contexto que A. Danto acuña la noción de *indiscernibilidad* para comprender los fenómenos artísticos que parecen escapar a una lógica de desarrollo histórica y dialéctica del material como motor evolutivo de las formas artísticas. Este era aún el modo de comprender las primeras vanguardias de Adorno a Bürger. Parea estos autores, el anclaje en el material tornaba incomprensible, por su banalidad, a las vanguardias de los 60. Danto aquí, de un modo muy sagaz, despliega un doble aparato teórico que mantendrá una fuerte vigencia al menos hasta mediados de los 90. Por un lado, afirma el fin de los grandes relatos artísticos, fin de la historia del arte y también de los programas artísticos comprometidos con la *evolución* del arte. Esta historia terminada se presenta ahora como material *disponible*, sin mayor requerimiento crítico, para el trabajo artístico contemporáneo. Por otro lado, y en forma complementaria a esta hipótesis fundamental de su trabajo, Danto acuña la noción de *indiscernibilidad* para explicar la inoperancia de la sensibilidad como criterio de definición y determinación de la obra de arte. Las obras de arte no se distinguen de otros objetos por medio de sus caracteres sensibles –ningún elemento sensible podrá distinguir entre la *Caja Brillo* de Warhol de la del supermercado– sino que el arte se distingue a través de una inscripción conceptual, encarnada en su ser sensible pero para formular una pregunta que excede en todo los problemas de la percepción para confundirse con los problemas de la filosofía.

Una y otra corriente parecen encontrar una articulación más profunda en lo que hemos llamado filosofías de la *desobra*.²⁹ Ya que tanto la desmaterialización de la obra de arte como su pérdida de poder sensible parecen apuntar a un mismo blanco, presupuesto en las teorías anteriores: la necesidad de una crítica cabal de la noción de obra. El concepto de *desobra* surge de un debate político antes que estético, en torno del problema de la comunidad. Pero ese debate abierto por el texto de Nancy “La comunidad desobrada” tiene una deriva estética concreta, que se origina en los textos previos del propio Nancy en colaboración con Lacoue-Labarthe, pero que se extiende a la intervención de Blanchot en “La comunidad inconfesable” y al texto de Agamben “La comunidad que viene”. En el diálogo que construyen Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot en *La comunidad desobrada* y *La comunidad inconfesable*, se hace patente una particular modalidad de ese encuentro

²⁹ Para una crítica del concepto de *obra* Cfr. J.-L. Nancy, *La comunidad desobrada*, ed. cit.

comunitario: la «comunidad literaria». La literatura implica una vocación comunitaria pero que no pretende devolver una unidad ausente. La comunidad sin comunidad es la que se acomuna alrededor de una llamada que Nancy nombra como escritura. Se trata del espacio de la desobra, el espacio donde la reapropiación es siempre imposible, y donde es, en todo caso, interrumpida. La escritura evidentemente más allá de la «cosa-literaria», de un tema o de un medio, sino en tanto aquello que es *ofrecido* y al mismo tiempo *suspendido*. La literatura es espacio de desobra porque se mantiene en el límite que impide su cierre, y por lo tanto se mantiene en la apertura al encuentro con los otros. Ese mantenerse en el límite, implica la interrupción de la *figuración* o de la *forma*, en su sentido de cierre y sostenimiento de aquello presente por sí.

La escritura y entonces también , necesariamente su *poesía*, es decir, en primer lugar, su *praxis*, es la tarea del sentido, con la condición de que no sea la asunción de un sentido anudado, sino la respuesta –sin resolución– a la conminación absoluta de tener que anudar. [...] *En este sentido* la exigencia política no puede ser una exigencia de configuración”.³⁰

Vemos que aquí la noción de obra parece encontrarse con la noción de forma, tema que abordaremos específicamente en el próximo capítulo. Esta crítica los convierte en referencias fundamentales para comprender muchas intervenciones del arte contemporáneo que exceden justamente la vieja categoría de obra, como consecuencia de una crítica del sujeto agente.

Frente a estos problemas, que constituyen en cierta medida el arco de cierto estado del debate estético, la definición deleuzeana parece ser indiferente, aunque, como veremos en el próximo capítulo, la importancia que también en Deleuze tienen los procesos de figuración y configuración nos permiten pensar este debate –posterior, vale la pena

³⁰ J.-L. Nancy, *El sentido del mundo*, “Escritura, Política”, ed. cit., p. 178-179. Sería necesario mostrar cómo aquí nos alejamos punto por punto de cierta interpretación del arte en Agamben, tal como aparece en *El hombre sin contenido*. Por un lado, el acento es puesto en la diferencia entre *póiesis* y *praxis*, en tanto sólo la primera implica el *hacer pasar al ser*, y se comprende en términos de *aletheia*. A su vez, la interpretación del *ritmo* que aparece en este texto es asimilada a la *estructura*, al *esquema*. Consideramos que toda esta lectura está teñida de la mirada característicamente heideggeriana de la obra de arte, que Agamben parece abandonar ya al final de ese mismo libro. En el próximo apartado abordaré la cuestión del ritmo desde un origen más bien kantiano.

recordar, a las intervenciones deleuzeanas y guattarianas más relevantes sobre arte– en la estela del pensamiento deleuzeano-guattariano.

Al menos dos particularidades hacen a la originalidad y especificidad del encuentro de Deleuze con el arte. Por un lado, como avanzamos, su apuesta por la diferenciación y especificación de las prácticas artística y filosófica. Por otro el acento en las teorías que los propios artistas desarrollan a propósito de los problemas que determinan la creación, antes que en la lectura o interpretación que el espectador o incluso el crítico, el curador, el mundo del arte en su acepción más amplia, puedan dar de esa obra. Se trata quizás de una concepción *poiética* antes que *estésica*³¹ de la práctica artística.³² Pero quizás estos términos nos lleven a un malentendido. ¿No implica esto una revalorización de la estética romántica contra la estética iluminista? ¿No tiene entonces razón Rancière cuando indica que Deleuze es un romántico inconsciente?

Quizás debamos hablar de una concepción *materialista* de la obra, cuya originalidad se comprende frente a la preeminencia que hasta la primera década del 2000 tuvo la lógica de la *recepción*.³³ Contra el fuerte aparato conceptual de la teoría institucional del arte, para Deleuze la fuente privilegiada para pensar el hecho artístico son los escritos de los artistas. Allí encuentra el documento de la necesidad que los mueve a actuar. Sin embargo, un análisis tan detallado de muchos de los dichos de pintores, directores de cine, músicos, podría ser índice de una revaloración de la lógica del genio creador. Un crítico severo podría decir que en Deleuze se considera al artista como sujeto privilegiado de la creación y –en tanto que fundamento último de la obra– que allí se encuentra la clave de interpretación

³¹ Cfr. A. Villani, “De la estética a la estésica: Deleuze y la cuestión del arte” en A. Beaulieu [ed.], *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, ed. cit. Acordamos con el diagnóstico que realiza Villani respecto de la lectura que Rancière y Buydens realizan de la estética deleuzeana, pero consideramos que el uso del término “estésica” [*esthésique*], que el texto deja sin explicar, no resulta una opción superadora para pensar el problema de la estética en Deleuze. La noción de *estésica* es utilizada aquí de acuerdo con el uso que de ella hace J.-J. Nattiez buscando distinguir tres momentos diferenciados en el análisis de una obra: el momento *poiético*, el momento *inmanente* y el momento *estésico*, es decir el momento de la producción, el de la obra como entidad en sí misma, y su recepción.

³² Un ejemplo del carácter vaticinador de este movimiento salta a la vista si observamos paralelamente la propuesta de la 28° Bienal de San Pablo (2008) cuya nota polémica fue la decisión del curador de dejar vacío un pabellón, y la propuesta de la 30° Bienal de San Pablo (2012) que lleva como título “La inminencia de las poéticas”. La lógica de la *recepción* que caracterizó las propuestas teóricas y curatoriales desde los ‘90 parece desplazarse hacia una revalorización de las *poéticas* artísticas.

³³ Con esto nos referimos a la profusión de elementos “paratextuales” que organizan y determinan la interpretación del arte contemporáneo, antes que a la importancia dada al espectador en la estética del siglo XVIII.

adecuada para el arte. Sin embargo, nada más lejano al gesto deleuzeano. El uso de las teorías de los artistas tiene en Deleuze un efecto doble orientado, por un lado, a quitar todo privilegio del discurso filosófico como discurso *sobre* el arte, y por otro a encontrar en los artistas y en sus obras los conceptos que serán útiles para el pensamiento filosófico. En este sentido, lo que el artista dice de su obra no implica la reafirmación del sujeto creador como centro y origen de la obra, sino que más bien es usado por el filósofo para extraer de la propia materialidad de la obra las operaciones sensibles que tienen algo para decir a la filosofía. Operaciones heterogéneas a la creación propiamente filosófica, pero que desprenden conceptos anfibios, monstruosos, que cruzan y pliegan un plano sobre otro.

De un modo similar a lo que sucede con el concepto de sujeto, que nunca es abandonado por Deleuze, sino multiplicado hasta volverlo inoperante en sus coordenadas clásicas, también la obra pierde sus rasgos modernos aún cuando el concepto no sea abandonado. En su monumentalización la obra conserva un afecto impersonal, y se independiza de su productor o de su intérprete.

1.3 Ritmos kantianos

La figura de Kant ocupa en el pensamiento deleuzeano un lugar peculiar, y vale la pena detenerse en algunos aspectos de su pensamiento estético para comprender algunas opciones del filósofo francés. En el § 9 de la *Crítica del juicio*, y luego de determinar que el juicio de belleza es desinteresado y que debe pretender universalidad, Kant considera necesario explicar cuál es el fundamento del goce estético. El goce tiene su origen en el juicio, y no en la representación del objeto. El fundamento del placer se encuentra en el estado de las facultades de conocimiento, tal como se disponen frente a la representación del objeto llamado bello. Esa disposición o estado implica, dice Kant, un *libre juego* entre entendimiento e imaginación. *Libre* porque no hay un concepto que determine el trabajo de la imaginación en vistas del conocimiento. La representación del objeto bello permite experimentar la concordancia formal entre la imaginación y el entendimiento. A diferencia de lo que sucede respecto del interés teórico del conocimiento en el que legisla el entendimiento sobre el resto de las facultades, y de lo que sucede respecto del interés

práctico de la voluntad donde legisla la razón, la *Crítica del juicio* abre la posibilidad de este libre juego en el que la relación que las facultades establecen entre sí es puramente reflexiva, y donde a su vez la forma del objeto en ocasión del cual esto sucede es tal que no se encuentra determinada por un concepto, sino que es una suerte de inestable estabilidad, que parece ofrecer tendencias pero nunca fines determinados. Lo bello como proceso,³⁴ tal es lo que parece deducirse del texto kantiano, y es en este punto que Deleuze parece tomar la posta para considerar el objeto estético como estabilidad inestable de cualidades intensivas.

La noción de forma parece ser el trasfondo de esta apreciación. Se trata de un concepto complejo, al que volveremos en el capítulo 2. En *La philosophie critique de Kant* Deleuze indica que “forma” significa “reflexión de un objeto singular en la imaginación” [PCK, 68], por lo tanto es ese reflejo del objeto, en tanto que se presenta como conforme a un concepto indeterminado, la causa del placer. Pero si la representación del objeto se presenta como conforme a fin, es porque deviene ya un habitante anfibio de ese extraño pantano que comunica la imaginación con el entendimiento. Ahora bien, ¿cómo es posible que la imaginación construya un esquema sin concepto?³⁵ Este es el problema central de la *Crítica del juicio*. La posibilidad de que la imaginación se las arregle sin el entendimiento presupone una conformidad a fin en la naturaleza. ¿Cómo es posible, si no, encontrar en el caos de la intuición sensible semejante conformidad? Es que los datos sensibles justamente se nos presentan como no únicamente caóticos, sino vestidos de cierto *ritmo* [Cfr. KT, 87]. De este modo define Deleuze la comprensión estética kantiana, se trata de encontrar un ritmo, una medida propiamente estética. Veremos que Deleuze necesita analizar más profundamente la actividad de la imaginación antes de hacer esta afirmación.

En el juicio de belleza el placer se origina en el sentir una conformidad en la operatoria de las facultades, que funcionan aquí en armonía, libremente, y que a la vez encuentran ocasión de esta experiencia en la representación de un objeto que por su parte también presenta una conformidad a fin, aún cuando el entendimiento no posea el concepto, la regla

³⁴ Respecto de la semejanza entre lo bello kantiano y el objeto estético deleuzeano, sigo aquí el análisis que del vínculo entre Kant y Deleuze realiza Stephen Zagala en “Aesthetics. A place I’ve never seen” en B. Massumi [ed.], *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*, ed. cit.

³⁵ Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, “la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto” §35;

que lo determina. Pero no es el juicio de belleza el que más interesa a Deleuze. Porque el juicio de belleza simplemente confirma cierta unidad en la agencia de las facultades, aquello que en *DR* constituye la base de uno de los postulados de la “imagen del pensamiento”:

Se supone que el pensamiento es naturalmente recto porque no es una facultad como las otras sino que, relacionado con un sujeto, es la unidad de todas las otras facultades, que sólo son sus modos, y que él orienta en la forma de lo Mismo en el modelo del reconocimiento. [DR, 175]

Deleuze retoma aquí la noción de reconocimiento que introduce Kant en la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, a propósito de la síntesis del entendimiento³⁶, para denunciar allí no sólo una aparentemente banal aunque inocente fundamentación de la tarea filosófica como mero reconocer, sino que a la vez “[l]o reconocido es un objeto, pero también los valores sobre el objeto”. [DR, 177] Es decir, la lógica del reconocimiento esconde una pretensión moral. Sin embargo, Deleuze indica en *DR* que Kant tenía los elementos para romper con esta imagen del pensamiento. Si no lo hace es porque no quería “renunciar a sus presupuestos implícitos”, es decir a esa imagen dogmática. ¿Qué posibilidad es desdeñada en Kant? La posibilidad de que las facultades operen de modo ilegítimo y por lo tanto divergente. Deleuze se interesa especialmente en el Kant de la *Crítica del juicio*, porque allí todo se pone en peligro.

El juicio de belleza parece reafirmar, a partir de la presuposición de un sentido común, la concordia de las facultades y por lo tanto la lógica del reconocimiento. El placer estético coincide entonces con el *reconocimiento* de una homología entre los fines de la razón y los

³⁶ “la originaria e ineludible conciencia de identidad del yo es, a la vez, la conciencia de una igualmente necesaria unidad de síntesis de todos los fenómenos según conceptos es decir, según reglas que no sólo tienen que permitir reproducirlos, sino que, además, fijan así un objeto a la intuición de los mismos, esto es, determinan el concepto de algo donde se hallan necesariamente enlazados.[...] Dado que esa unidad ha de ser considerada como unidad necesariamente *a priori* (de lo contrario, el conocimiento carecería de objeto), la referencia a un objeto trascendental, es decir, la realidad objetiva de nuestro conocimiento empírico, se basará en una ley trascendental según la cual, si los fenómenos han de proporcionarnos objetos, tienen que someterse a las reglas *a priori*, que unifican sintéticamente dichos fenómenos, reglas sin las cuales no es posible relacionar los fenómenos dentro de la intuición empírica.” I. Kant, *Crítica de la razón pura*, ed. cit., pp. 95-96, Deducción de los conceptos puros del entendimiento (A); Los fundamentos *a priori* de la posibilidad de la experiencia, 3. La síntesis de reconocimiento en el concepto.

finés de la naturaleza, y esto gracias al *reconocimiento* de una común medida indeterminada entre el modo de operar de la imaginación y del entendimiento. Sin embargo, en un párrafo quizás extraño si atendemos a la estructura de la “Analítica de lo bello”, Kant introduce un problema que llama la atención respecto de los usos de la imaginación y de las nuevas potencias que la tercera crítica le otorga. Se trata del § 17, dedicado al *ideal de belleza*. Allí Kant presenta la posibilidad de que la imaginación exponga una idea de la razón, cuestión que será tratada *in extenso* en el § 59. En una de las clases dedicadas al problema del tiempo en Kant, Deleuze analiza esta particular función de la imaginación. En primer lugar es necesario situar el procedimiento que la imaginación lleva adelante en el marco de las síntesis que involucran el espacio-tiempo por un lado y las determinaciones conceptuales por otro. Esas síntesis, ambas síntesis de la imaginación, son dos: la síntesis propiamente dicha, aquella que reúne los datos de la intuición; y el esquema, que opera inversamente tomando como punto de partida un concepto del entendimiento [Cfr. KT, 93-95].³⁷ Ahora bien en la *Crítica del juicio* el esquema recorre una aventura diferente a la de la *Crítica de la razón pura*. En el § 59 Kant divide la capacidad expositiva de la imaginación en dos: la representación esquemática y la representación simbólica. Deleuze se interesa por este problema ya que aquí las facultades parecen estar invadiendo terrenos que no les corresponden, operan en el límite de su *legitimidad* y abren así la puerta a la catástrofe. Para Deleuze el símbolo no se deja simplemente ubicar al lado del esquema, sino que lo amenaza constitutivamente. Para Deleuze el símbolo es al esquema lo que lo sublima a la síntesis sensible de la imaginación. El símbolo desborda el esquema porque lo obliga a hacer lo que es imposible para él: enlazar una idea con una representación sensible. Vemos aquí el interés en el análisis del juicio de gusto. Cuando en el § 17 Kant anticipa la relación entre el *ideal de belleza* como ideal de la imaginación y la moral, anticipa el movimiento extraordinario que lleva adelante en el § 59:

El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la

³⁷ Deleuze había recorrido ya el problema de la síntesis en *DR* aunque con objetivos completamente distintos y centrando su análisis en la crítica a Kant a propósito de la denegación de una síntesis primera y pasiva. Cfr. *DR* pp. 116-119.

imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible.³⁸

Esta facilitación del tránsito hacia la moral es lo que hace de lo bello un símbolo de la moral. Vemos que la concordancia de las facultades supuesta en el juicio de gusto permite a Kant tender un puente entre lo sensible y lo suprasensible. La concordancia parece llamar aquí a la moral. Pero como nos muestra Deleuze, ese movimiento no es gratuito, y sólo es posible en una analogía con el juicio sobre lo sublime. Es decir que es allí donde en primer lugar debemos buscar esta suerte de desborde de las facultades de conocer.

En lo sublime ya no hay armonía, porque la imaginación pierde su capacidad comprensiva. Las definiciones que Kant brinda progresivamente de lo sublime, intentan dar cuenta de lo que constituye su problema fundamental: la falta de común medida. Dice en primer lugar que lo sublime es *absolutamente grande* para luego aclarar que es grande *por encima de toda comparación*. Esta curiosa magnitud que sólo se tiene a sí misma como equivalente, no puede encontrarse en la representación de un objeto. Más bien determinados objetos despiertan en nuestro espíritu el sentimiento de esta desmesura, de una medida sin común medida. ¿Cómo es posible semejante *despertar*? Ante determinados fenómenos la imaginación ve colapsada su capacidad comprensiva, es decir, su capacidad de síntesis. Los datos se multiplican, pero lo hacen de un modo tal que la medida no puede ser continuada formalmente como en una progresión numérica. He aquí la segunda catástrofe que anunciaba Deleuze a propósito de las síntesis de la imaginación. El camino es el inverso a aquel que ponía en riesgo el esquema por parte del símbolo. También aquí la capacidad de la imaginación se pone en peligro, pero se trata de la síntesis de la percepción. La síntesis de la percepción consiste en “limitar una diversidad en el espacio y en el tiempo” [KT, 82], y esta operación tiene dos aspectos. Por un lado la aprehensión, es decir la percepción de una variedad que se despliega temporalmente. Por otro la comprensión, es decir la posibilidad de conservar las representaciones y contraer esa variedad en una unidad. Si la imaginación puede seguir sumando una imagen tras otra, infinitamente,

³⁸ I. Kant, *Crítica del juicio*, § 59, ed. cit., p. 383.

entonces para percibir *algo* es necesario un movimiento de contracción. Deleuze señala que en la *Crítica del juicio* Kant da un fundamento lógico a la síntesis de la aprehensión: como indicamos, necesito mantener durante el acto de aprehensión una relación con la medida. Esa relación no necesariamente tiene que ser *la misma* medida. La unidad de medida puede ir cambiando; puedo observar un árbol y considerar que es grande como cinco hombres, luego evaluar la montaña que lo acoge y medirla como tantos árboles, pero llegará un momento en que las medidas excedan la evaluación estética. He aquí el desbordamiento de la imaginación. Para comprender la heterogeneidad que la evaluación estética admite a propósito de las unidades de medida Deleuze introduce un concepto particular: la determinación de la aprehensión como efecto de una evaluación estética que funcionaría como un *ritmo*. El ritmo es una medida que cambia permanentemente, cambia con cada objeto. Para cada objeto existe un ritmo formal, la forma de una finalidad, que permite completar el acto de aprehensión. [KT, 86-87] Este término no es ingenuo, nos conduce a la conceptualización deleuzeana del ritmo que poco después de estas clases reencontraremos en *MP*. Pero su especificación en las clases sobre Kant es para nuestra hipótesis de vital importancia, ya que nos permite dar cuenta del fundamento estético de esa prodigiosa lectura de la música que encontramos en el texto escrito con Guattari. No comprendemos la génesis del concepto de *ritmo* como contrapunto del *caos* si no es en función de este origen kantiano.

Pero volvamos brevemente a la lectura deleuzeana de Kant. ¿Qué sucede entonces cuando nos encontramos ante lo *incommensurable*? La definición verbal de lo sublime nos había arrojado sobre este concepto, y Kant nos muestra que el sentido de lo incommensurable es que la imaginación falla en la síntesis de percepción. Comienza aprehendiendo los datos, pero pronto lo que recibe de los sentidos excede toda relación posible con la medida. Entonces es imposible para la imaginación contraer los datos para darles unidad. En términos de Deleuze, los ritmos que permiten encontrar una medida para la evaluación estética parecen hundirse en el caos. Sin embargo, el sentimiento de lo sublime implica para Kant una “suspensión momentánea de las facultades vitales” que es seguido por un “desbordamiento de las mismas”, y que da como resultado un “placer negativo”. No el placer “positivo” que surge como efecto del juego armónico y libre del entendimiento y la imaginación. Ese placer negativo puede llamarse “admiración o

respeto”.³⁹ Comprendemos el carácter angustiante de la imposibilidad de la síntesis de percepción. Pero no termina allí la experiencia de lo sublime. Más bien la experiencia nace cuando ante esta catástrofe surge sin embargo una síntesis forzada. Para que el acto de comprensión se complete, la razón ejerce su violencia e impone una Idea. En lo sublime, la imaginación es puesta frente a su propio límite. No hay armonía, no hay medida posible. Sólo la razón puede dar *violentamente* asistencia a la imaginación que se halla fuera de sus goznes. Aquí la violencia es necesaria para poder cortar el movimiento de aprehensión.

El rol de la imaginación en lo bello y lo sublime kantiano es quizás el punto de partida de muchas de las reflexiones deleuzeanas sobre el arte, particularmente aquellas sobre la pintura y la música. Caos y ritmos: vemos aquí la dinámica que regirá los conceptos centrales con los que Deleuze abordará tanto el pensamiento musical como el pictórico: el *ritornelo* (desarrollado en el capítulo homónimo de *MP* y el *diagrama* (analizado a propósito de Francis Bacon). En ambos casos se trata de modos de respuesta al caos, modos de hacer frente al caos para que no lo devore todo. Es por ello que el vínculo entre ritmo y caos será reencontrado sucesivamente en Klee, en Cézanne, en Boulez. Pero a través del desarrollo del concepto de *diagrama* en *FB* Deleuze resitúa el vínculo con el caos a propósito de otro extremo que debe ser conjurado en primer lugar, a saber la opinión, el cliché, el sentido común. Aquí si Deleuze ataca frontalmente a Kant, en tanto que el arte y la filosofía no abogan por la construcción (menos por la deducción) de un sentido común que dé fundamento a una lógica del consenso. Más bien aquí aparece por el contrario la figura del *idiota* antes que la del actor ilustrado que interviene en el debate público. Se trata de aquel que se resiste a que lo representen en las fórmulas del sentido común. Así el pintor no se enfrenta a la tela en blanco, como tampoco el escritor se encuentra ante la página en blanco. El artista se enfrenta a una tela ya poblada por clichés que deberá borrar, deberá hacer crecer el desierto en la tela. Pero hay un riesgo, que todo caiga en el caos. “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo” [FB, 104]. Hay que hacer crecer el desierto, pero detectar allí las líneas de fuerza, los ritmos: esta es la tarea del pintor.

³⁹ Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, § 23, ed. cit., p. 289.

Entonces, si la estética deleuzeana tiene este origen *kantiano*, resulta necesario asimismo llevar este punto de partida preliminar a otra estepa, la *nietzscheana*. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Hay que aspirar a una *fisiología del arte*, como aquella que esbozaba Nietzsche en sus últimos escritos, donde una nueva embriaguez aparecía como fundamento de todo “hacer y contemplar estéticos”. Esta embriaguez, que intensifica la “excitabilidad de la máquina entera”, no es más que una “intensificación de las fuerzas”⁴⁰. Aún cuando Deleuze reconoce la especificidad de las prácticas artísticas, y a tal punto que puede decirse que también encontramos en su pensamiento una defensa de la autonomía de cada una de las artes y de éstas entre sí en tanto que cada una desarrolla problemas concretos y específicos. [Cfr. MP, 369]

1.4 Nietzsche, verdad, fisiología, arte

A propósito de una invitación al IRCAM⁴¹, y luego de escuchar una serie de obras escogidas por Pierre Boulez⁴², Gilles Deleuze explicita lo que considera que debe hacer con ese material en tanto filósofo. Ante todo, no se trata de utilizar las obras como *ejemplos musicales* para explicar un concepto abstracto de tiempo, sino que se trata de “extraer los perfiles particulares de tiempo (...) hacer una cartografía de las variables”. [DRF, 143] ¿Qué quiere decir esto? No abstraer sino extraer. Esta parece ser la lógica deleuzeana en relación con el arte en general. En el primer capítulo de *FB*, Deleuze afirma que la pintura es el intento de escapar a la figuración, a la ilustración, y para escapar tiene dos caminos: la abstracción –salir gracias a la forma pura– o la extracción –salir hacia lo *figural*–. La diferencia entre una y otra es que la abstracción se dirige al cerebro y la extracción se dirige al sistema nervioso. ¿Qué significa que la extracción se dirija al sistema nervioso? El sistema nervioso no es aquí otra cosa que la carne sensible, toda la superficie corporal que

⁴⁰ Cfr. F. Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo” en *Crepúsculo de los ídolos*, ed. cit., pp.96-97.

⁴¹ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Se trata del centro de investigación musical especializado en música contemporánea más importante de Francia y un referente ineludible en el desarrollo de la música contemporánea a nivel internacional.

⁴² Las obras en cuestión eran el *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez.

recibe sobre sí misma los estímulos sensibles. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Es evidente aquí el acercamiento que sutilmente Deleuze desliza entre Bacon y Artaud. Ya en *MP*, como más adelante en los escritos sobre cine, Artaud funcionará como la figura que permite pensar el deslizamiento hacia un radical pensamiento del cuerpo, una estética que no se dirija ya al intelecto sino a la *Carne*:

Un día realmente será preciso que mi razón acoja estas fuerzas informuladas que me asedian, que se instalen en lugar del alto pensamiento, esas fuerzas que desde afuera tienen forma de un grito. Existen gritos intelectuales, gritos que provienen de la *sutileza* de las médulas. Eso es lo que yo llamo la Carne. Yo no separo mi pensamiento de mi vida. En cada una de las vibraciones de mi lengua vuelvo a hacer todos los caminos del pensamiento en mi carne.⁴³

La relación entre arte y pensamiento encuentra en Deleuze un desarrollo específico en el capítulo 7 de *Cinéma 2. L'Image-temps*. Allí Deleuze repasa las distintas concepciones de la relación entre cine y pensamiento desde los pioneros del cine hasta lo que llama el cine moderno, y vemos que Artaud opera como figura central. Para Eisenstein el cine fuerza el pensamiento en el espectador a través del choque que las imágenes producen sobre él. Ese choque era en el cine clásico el origen de un pensamiento que permitía en última instancia remitir las imágenes a un todo. Artaud considera que el cine en sus inicios tenía la potencia de hacer nacer el pensamiento a través del “choque” de una “onda nerviosa”, pero aquí el pensamiento no refiere ya al todo sino al revés de lo impensado. [Cfr. IT, 213-219:] Artaud se inscribe aquí en una línea que lo vincula a Heidegger a través de la lectura de Blanchot, donde el pensamiento es de lo impensado, que constituye su elemento y su límite. El propio Deleuze debería ubicarse en esta línea en tanto que el pensamiento no surge de la buena voluntad del pensador o de un buen uso del intelecto sino de fuerzas que se apoderan de nosotros y nos fuerzan a pensar. El pensamiento es así un afecto. En este sentido como debe comprenderse la guerra que Artaud desata, ya más allá del cine, contra el lenguaje, reducto

⁴³ A. Artaud, “Posición de la carne” en *El arte y la muerte y otros escritos*, ed. cit., p. 81.

de metáforas endurecidas obstruye el fluir de la vida. No es difícil reencontrar aquí un tema nietzscheano.⁴⁴

Es por ello que es necesario volver a la *fisiología del arte* esbozada por Nietzsche en sus últimos escritos. Los estudios sobre la estética de Nietzsche coinciden, en general, a la hora de distinguir al menos dos momentos, en la interpretación del arte que realiza el filósofo alemán. Si la apología de Wagner que organiza los últimos párrafos de *El nacimiento de la tragedia* es consecuente con la metafísica schopenhaueriana que parece sostener la duplicidad entre un mundo aparente-apolíneo y un mundo verdadero-dionisiaco, el alejamiento de Wagner es consecuente con la aguda crítica que de dicha metafísica encontramos en *Humano demasiado humano*. A partir de allí, la interpretación del arte se acercará cada vez más a una estética formalista, que, en los últimos escritos, se vinculará nuevamente con un Dionysos despojado de toda relación con un fondo primordial. Este regreso de la figura de Dionysos puede ser abordado desde dos perspectivas. En primer lugar, a partir del cambio en el punto de vista desde el cual se tratará la cuestión del arte. Se trata de un cambio, si se quiere, metodológico: el reemplazo de la ‘estética’ por una ‘fisiología’. En segundo lugar, Nietzsche emprende a partir de *La ciencia jovial*, y bajo la máscara de un ‘pesimismo clásico’, una feroz crítica a los ideales de la estética del romanticismo.

Así como el término ‘romanticismo’ tiene un significado específico en la estética nietzscheana, abarcando esferas que exceden por demás lo meramente artístico, el ‘clasicismo’ tampoco es un término transparente. Debe entenderse, como contracara y antídoto de la *décadence*. Por lo tanto, es necesario reponer la formulación del dilema, tal como es esbozada por Nietzsche. En el §370 de *La ciencia jovial*, que lleva por título: “¿Qué es romanticismo?”, encontramos la siguiente descripción:

Cada arte, cada filosofía puede ser considerada como un remedio y un recurso al servicio de la vida que crece y que lucha: ellas presuponen siempre sufrimiento y sufrientes. Pero existen dos tipos de sufrientes: por una parte los que sufren por *sobreabundancia de vida*, que quieren un arte dionisiaco e

⁴⁴ Cfr. C. Dumoulié, “Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad”, art. cit., pp. 24-25.

igualmente una visión y comprensión trágica de la vida –y luego los que sufren por un *empobrecimiento de la vida*, que buscan reposo, tranquilidad, un mar liso y la salvación de sí mismos mediante el arte y el conocimiento (...) Esta última es el *pesimismo romántico* en su forma más expresiva, ya sea como filosofía de la voluntad schopenhaueriana o como música wagneriana – el pesimismo romántico, el último *gran* acontecimiento en el destino de nuestra cultura. (Que aún *podría* haber un pesimismo completamente diferente, uno clásico –es éste un presentimiento y una visión que me pertenecen como algo inseparable de mí, como mi *proprium e ipsisimum* [propio y mismísimo]: sólo que mi oído se resiste a la palabra ‘clásico’, está demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redonda y desfigurada. Yo llamo a aquel pesimismo del futuro –¡pues ya viene! ¡lo veo venir!- el pesimismo *dionisiaco*.⁴⁵

Este fragmento ilumina, por un lado, la necesidad de pensar, en adelante, una estética en términos fisiológicos. Es decir, en términos de esas condiciones ‘corporales’ que expresan la *sobreabundancia* de vida o su *empobrecimiento*. En *El caso Wagner*, caracteriza nuevamente al romanticismo como aquel arte empobrecedor de las fuerzas vitales. Por otro, aparece aquí la idea de un ‘clasicismo’ para nombrar a ese nuevo dionisismo que se opone a la estética romántica. Este clasicismo no es exactamente equivalente al clasicismo histórico. Si la *estética clásica* se opone a una *estética de la decadencia*, lo clásico refiere a una categoría específica de la fisiología del arte tal como ha sido esbozada, y por lo tanto, el término debe entenderse más bien en términos de máscara o ficción útil. Dionysos renace en la obra de Nietzsche bajo la máscara del clasicismo.⁴⁶ A pesar de que también en el primer escrito Dionysos aparece bajo la máscara de Apolo en la tragedia ática,⁴⁷ el Dionysos de los escritos del ochenta ha sido él también objeto de una curación, de una purga. Si la metafísica que sostiene la oposición entre mundo verdadero y mundo aparente en el primer escrito ha sido desmontada desde *Humano demasiado*

⁴⁵ F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, ed. cit., pp. 240-242

⁴⁶ Cf. L. E. De Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, ed. cit., particularmente Cap. 15 “El dionisismo estético del último Nietzsche: Dionysos artista y filósofo”.

⁴⁷ Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., #8 pp.86-87

humano, la reaparición de Dionysos no expresa un retorno a ese fondo primordial. Sin embargo, mantiene un rasgo ya presente en el escrito sobre la tragedia: su carácter a-significativo. Si atendemos a la lógica perspectivista esbozada en los últimos escritos, veremos que aquel rasgo que oponía música y lenguaje a favor de una a-representatividad de la primera, se extiende no sólo sobre el lenguaje sino sobre todas las prácticas artísticas en el ámbito de una ontología ficcional. En este sentido, no es extraño que Dionysos reabsorba algunos rasgos apolíneos. Si eliminando el mundo verdadero, eliminamos también el aparente,⁴⁸ entonces las artes de la apariencia y la música se sitúan en el mismo nivel. A su vez, la belleza reingresa en la estética nietzscheana, y funcionará como reverso del efectismo wagneriano. La belleza tendrá aquí un nuevo lugar central, contra lo sublime.⁴⁹ Lo bello, resume fundamentalmente la lógica del aforismo, la precisión, la sobriedad. Implica, en este sentido, un trabajo más riguroso, un trabajo de estilo, de escultor, la economía de los recursos ante todo. Evidentemente, contra la monumentalidad wagneriana, se impone una lógica de la brevedad, de la aridez y del aire limpio. La belleza es difícil, no sucede lo mismo con lo sublime, que encarna en Nietzsche la sobreexcitación de los nervios, la exaltación ebria de los sentidos. Este carácter escultórico, es uno de los rasgos que nos remite a aquella progresiva apolinización de la figura de Dionysos.⁵⁰

Ahora bien, ¿cómo pensar esa dirección corporal del arte en Deleuze respecto de esta *sobriedad* reclamada por Nietzsche? ¿Cómo pensar en términos deleuzeanos esta crítica de la representatividad en arte denunciada como *romántica*? La lógica extractiva no es asimilable a una lógica de la sobreexcitación. Es necesario remitir aquí a aquel manifiesto que constituye “Rizoma”, en donde lo múltiple se afirmaba en la fórmula n-1, una fórmula

⁴⁸ Cfr. F. Nietzsche, “Como el ‘mundo verdadero’ terminó convirtiéndose en una fábula” en *Crepúsculo de los ídolos*, ed. cit., pp. 57-58

⁴⁹ Para comprender la dimensión de este kantismo en la formulación del problema, es necesario atender a la cuestión de la fisiología. Esta aclaración resulta relevante a fin de comprender la crítica hacia Kant, tal como la encontramos en la *Genealogía de la moral*. Si bien el formalismo y el clasicismo parecen ser las opciones estéticas de Nietzsche, esta elección no se resume en un recupero de la estética kantiana. Kant se equivoca, fundamentalmente, en el punto de vista adoptado. Aborda el problema estético desde la óptica del espectador, y no desde el artista. Cfr. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, ed. cit., p. 121

⁵⁰ Respecto de la revalorización de la pintura, la escultura y la arquitectura en la estética de Nietzsche a partir de *Humano demasiado humano*, ver M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, ed. cit., esp. Segunda Parte, Cap. II “Les modifications de l'esthétique musicale”

de sobriedad antes que de exceso. La fórmula adquiere un nuevo matiz en *FB*, donde el ejemplo remite específicamente a la práctica artística:

es como si, de un solo golpe, se introdujera un Sáhara, una zona de Sáhara, en la cabeza; es como si se extendiera en ella una piel de rinoceronte vista al microscopio, es como si se descuartizaran dos partes de la cabeza con un océano [FB, 102]

El arte tiene como objeto, del mismo modo que la filosofía y la ciencia, luchar contra el sentido común, es decir contra los clichés. Se trata de abrir un desierto en el mundo superpoblado de sentido, superpoblado de lugares comunes. Ahora bien, ¿cómo se las arregla la pintura con esta lucha contra el cliché? Es necesario pensar como se dispone la pintura, como se dispone *fisiológicamente* el arte para abordar esta cuestión. En los escritos de Deleuze se nos dice por ejemplo, que la pintura es esencialmente histórica, mientras que la música sería esquizofrénica. La referencia a una fisiología o una psicología del arte nos permita quizás comprender el uso que se hace de estos términos. Rancière vincula el carácter histórico de la pintura con la noción de justicia. Pero podemos considerar que si se trata de *hacer justicia a lo sensible como tal*, no es bajo la lógica platónica de la *República*, como supone Rancière⁵¹, sino más bien mediante una vía godardiana. “No una imagen justa, sino justo una imagen”, afirmó Godard. ¿Qué significa esto? Si se habla de “justicia” a propósito del movimiento de desfiguración implícito en el carácter histórico de la pintura no es para plantear el problema de la legalidad⁵². Si el problema de la jurisprudencia era lo que animaba el análisis kantiano, aquí es necesario avanzar sobre esa otra superficie de la estética deleuzeana que se abre hacia Nietzsche. *Justo una imagen* que no nos arroja al problema de la representación; justo una imagen que *inviste* al ojo para convertirlo en un órgano “polivalente y transitorio” [FB, 54]. Un cuerpo lleno de ojos. No se trata de la referencia a una psicoanalítica del arte, se trata de una psicología o una clínica estética en los términos en los que Nietzsche quizás pensaba *El caso Wagner*. Es aquí donde es

⁵¹ Cfr. Jacques Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” ed. cit.

⁵² Recordemos que en el estudio dedicado a Kant Deleuze piensa en profundidad el problema de la legalidad y del carácter legislador de cada una de las facultades en las distintas críticas. (Cfr. PCK.)

necesario atender al carácter antirrepresentativo que tiene en la estética deleuzeana el arte. No se representa nada, se expresa una afectividad que no cuenta nada, no informa nada, sólo muestra una extracción sensible. No toma entonces una deriva romántica, lejos se está de una recuperación de la estética hegeliana⁵³, pero volveremos sobre esta cuestión.

⁵³ Esto parece deslizar Badiou en su lectura de la estética deleuzeana. Cfr. A. Badiou, *Pequeño manual de inestética*, ed. cit., pp. 56-57.

CAPÍTULO 2: La crítica de la representación entre arte y filosofía

Como sucede con muchos filósofos de su generación, no encontraremos en Deleuze el desarrollo de una *teoría estética* o de una *filosofía del arte* en términos disciplinares. El encuentro entre arte y filosofía no tiene como objeto la construcción de un discurso filosófico sobre el arte, sino que el objetivo se orienta hacia las zonas de cruce donde el arte y la filosofía pueden construir un problema común. Como hemos indicado, la particularidad del enfoque deleuzeano sobre el arte radica en que ese problema común artístico y filosófico mantiene en una relación de exterioridad lo que a cada disciplina compete. Deleuze articula su pensamiento entramándolo con la producción artística y literaria. Pero este lazo estrecho no implica nunca en su concepción una apuesta por el desdibujamiento – ya sea de uno en otro, o bien de uno sobre otro–, del pensamiento filosófico y el pensamiento literario o artístico.

La estética deleuzeana traza así una zona de problemas comunes al arte y a la filosofía, pero que mantienen en ese ser en común una diferencia fundamental: de cara al arte el problema tendrá determinadas coordenadas que lo definen y determinan; de cara a la filosofía dichas coordenadas pueden ser otras. En las clases dedicadas al tema de la pintura, Deleuze indica:

No estoy seguro de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. (...) Me gustaría más bien plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía. [CD, 21]

Pero para que las artes puedan acoplarse a la máquina filosófica, y especialmente a la máquina filosófica deleuzeana, es necesario trazar en primer lugar las variables de esa zona de encuentro. Para ello nos detendremos especialmente en la crítica de la representación y luego en la noción de forma, a fin de explicitar los límites de una lectura formalista de la estética deleuzeana y avanzar algunas líneas aún generales respecto de la determinación de la obra de arte como ser de sensación.

2.1 La imagen del pensamiento como operador estético

Los textos sobre Proust y Nietzsche son de algún modo un laboratorio donde Deleuze prueba muchas de sus hipótesis fundamentales. La crítica de la representación desarrollada en el cap. 3 de *DR* constituye una variación de cuestiones que Deleuze reescribe en distintos textos de la década del '60. *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Proust et les signes* (1964) y *Différence et répétition* (1968) brindan tres formulaciones de lo que el joven Deleuze llamará la “imagen del pensamiento”. Es a través de esta construcción conceptual que Deleuze ataca la filosofía de la representación.

En *NP* la “imagen del pensamiento” es la imagen *dogmática* del pensamiento, cuyo pilar es una particular concepción de la verdad, aunque formulada en tres instancias. En primer lugar respecto del vínculo que el pensador establece con la verdad se presuponen dos cosas: la buena voluntad del pensador, es decir que el pensador “quiere y ama la *verdad*”, y que el pensamiento mismo tiene cierta homogeneidad con lo verdadero en tanto que es considerado como “ejercicio natural de una facultad”. Este primer aspecto determina los siguientes ya que si la verdad es pensada desde el punto de vista de la correspondencia formal entre el pensamiento y lo que es pensado, entonces lo falso, el error, implica un cierto desvío o traspie en esa relación *natural*. El segundo pilar señala que el reverso del pensamiento, el reverso de la *verdad* entendida en el sentido antes indicado, es el error. Por lo tanto, para evitar el desvío o el traspie es necesario orientarse correctamente, seguir el camino indicado y no salirse de su huella. Si podemos guiarnos con un método “conjuramos el efecto de las fuerzas extrañas”, “conjuramos el error” [NP, 146]. La imagen dogmática del pensamiento se presenta aquí a partir de una particular relación con la verdad, relación *natural* que presupone que el elemento de lo verdadero está ya en la posibilidad del pensamiento. Sin embargo, el pensamiento no nace de la buena voluntad sino de las fuerzas que lo determinan y lo fuerzan a pensar. La imagen dogmática del pensamiento es aquella que es determinada por las fuerzas establecidas y que sin embargo se presenta a sí misma como comenzando desinteresadamente. Así se explica la justificación última de la moral, la religión, el Estado –y también de la estética– en los filósofos de la modernidad, especialmente aquí Kant y Hegel [NP, p. 14]. La nueva imagen del pensamiento invierte esa justificación. Se trata de proponer que el “elemento del

pensamiento es el sentido y el valor”. No ya la verdad como opuesto del error, sino la verdad como lo que determina el arrebató de una fuerza, como violencia de lo que no deja tranquilo al pensador.

Este es el punto de partida de *PS*, que da a su vez una continuidad particular al pensamiento deleuzeano durante esta década previa a *DR*, la gran obra que presenta sistemáticamente su pensamiento. El libro sobre Proust tiene la particularidad de ser una obra que Deleuze modifica a lo largo de sus ediciones, cambia la estructura de los capítulos, corrige. Es en este sentido que la pensamos como laboratorio, porque es quizás la pieza que mejor se acoplará a la futura “máquina de escritura” que conformarán con Guattari. Es la pieza que también se desarreglará con el uso y que requerirá suplementos y ajustes. Deleuze advierte que se tratará a Proust desde una teoría de los signos, y que lo que no lo ocupará en su trabajo es el problema de la memoria como tema central de la obra proustiana. ¿Por qué esta aclaración? El objetivo deleuzeano es escapar a una lectura imaginaria de Proust, es decir, una lectura centrada en los procesos y el rol de la imaginación en la obra literaria, ya sea la memoria o la re-presentación de imágenes. Si la *Recherche...* debe pensarse como una teoría de los signos, es porque se trata del camino, de la investigación, de la búsqueda de la verdad como consecuencia de una relación particular con distintos universos de signos. Los signos no son aquí el elemento de una semiología con el sentido que la lingüística puede dar a ese término como componente del lenguaje. Sino que los signos son más bien aquí síntomas que requieren interpretación. Síntomas que hablan de las fuerzas que se apoderan del pensamiento. Vemos la proximidad con el texto sobre Nietzsche que constituye el punto de partida, pero también el acercamiento de esa otra orilla que enmarca este texto y que está constituida por la *Présentation de Sacher Masoch*. Es allí donde se operará el encuentro entre el lenguaje literario y el lenguaje clínico.¹ La reducción psicológica de la literatura será denunciada allí como incomprensión de la máquina literaria

La hipótesis que guía el segundo capítulo de *PS* es consecuencia de la determinación de la imagen dogmática del pensamiento en *NP*. Deleuze indica allí que la *Recherche* es en realidad la búsqueda de la verdad. Y a continuación aclara: “La equivocación de la filosofía

¹ Cfr. P. Mengue, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, ed. cit., p. 212.

consiste en presuponer en nosotros una buena voluntad del pensar, un deseo, un amor natural de lo verdadero.” [PS, p. 23] El elemento de la verdad será, como en *NP* una particular violencia que fuerza el pensamiento. Deleuze presenta aquí sus ejemplos más célebres respecto de esta violencia del pensamiento: el celoso atormentado por los signos que emite el ser amado, la banalidad que nos hace perder el tiempo, el arte que nos presenta un tiempo absoluto. La imagen dogmática del pensamiento encuentra aquí su rival. Toda verdad es verdad del tiempo, y por lo tanto la verdad de la obra de Proust es devolver una imagen del pensamiento que se opone tanto a la buena voluntad del pensador como a la adecuación entre esta buena voluntad y la forma misma de la verdad. Vemos aquí un primer elemento que nos conducirá al interés de Deleuze por la música. Existe una verdad del tiempo que se opone al tiempo del reconocimiento y de la formación subjetiva. En un documentado ensayo sobre la música en Proust, Nattiez vincula ese tiempo recobrado, que en el marco de la *Recherche...* afirma que la vida *verdadera* es la literatura, con el modelo de la música:

la música imita la vida y prefigura el trabajo que debe acometer el novelista para ensamblar los fragmentos de vida en un todo único y organizado, *porque la música funciona como la memoria involuntaria*: la recurrencia de un tema ya oído nos recuerda su primera aparición, como las losas de la plaza harán recordar el episodio de las magdalenas.²

Si el arte nos devuelve un tiempo absoluto, y si el tiempo *en estado puro* es el tiempo que se resiste a la medición y el cálculo, comprendemos por qué progresivamente Deleuze se interesará por el problema de la música sin perjuicio de tratar los mismos problemas que aborda desde su obra temprana. Pero podríamos plantear aquí una pequeña objeción: ¿por qué el tiempo de la memoria involuntaria, el tiempo de la *recurrencia de un tema ya oído* no es el tiempo del reconocimiento del que tratamos de salir? La *pequeña frase de Vinteuil* como caso de la memoria involuntaria, que tanto da que hablar respecto de la relación entre Proust y la música quizás no sea suficiente para abordar ese *tiempo en estado puro*. Es más bien la afectividad de la frase, en su mutación y también en el modo como los personajes

² J.-J. Nattiez, *Proust músico*, Trad. A. Sottile, Buenos Aires, Gourmet musical ediciones, 2009, p. 80.

vuelven a ella en el tiempo, la que salta de la línea temporal. No es un tiempo *recurrente*, sino la *insistencia* de un tiempo sin tiempo, que permanece *flotante* frente a la variación del tiempo que transcurre.

En la formulación que Deleuze da del problema de la imagen del pensamiento en la conclusión de la segunda edición de *PS*³ nos presenta un personaje común a la lectura proustiana del pensamiento y la formulación dogmática del pensamiento: el amigo.⁴ El amigo es para Proust “el espíritu de la buena voluntad” que puede “acordar” el sentido. Contra esta figura, el amante, el artista, nos dan una verdad que nunca es acordada sino traicionada, forzada, involuntaria. [PS, p. 178] Esta zona donde la verdad del arte rivaliza con la verdad filosófica permite a Deleuze poner en serie a Nietzsche y a Proust. Recordemos el #146 de *Humano demasiado humano* referido en *NP*:

Con respecto al conocimiento de las verdades, el artista tiene una moralidad más endeble que la del pensador; de ningún modo quiere dejarse arrebatar las interpretaciones de la vida brillantes, de profundo sentido, y se pone en guardia contra métodos y resultados ramplones, trillados. [...] considera por tanto la perduración de su manera de crear más importante que la entrega científica a lo verdadero en cualquier forma por trillada que esta aparezca.⁵

Esa resistencia a renunciar a lo falso por parte del artista implica una verdad más profunda y más artística, aquella que el último Nietzsche volverá a elevar como la potencia del arte y también de la filosofía. No pensamos gracias al ejercicio libre y desinteresado de una facultad. Nos vemos forzados a pensar en el encuentro con un signo. El pensamiento no requiere de buena voluntad sino que es un efecto involuntario:

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad. [...] Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se

³ Recordemos que en la tercera edición de 1976 Deleuze agrega una segunda conclusión.

⁴ La figura del amigo requeriría de un análisis más amplio ya que recorre instancias diversas en la filosofía deleuzeana. Es necesario notar que el amigo como personaje retorna en *QP* nuevamente para abordar el problema general del hacer filosófico y encuentra aquí un signo diferente al otorgado en esta conclusión.

⁵ F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, #146, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007, p. 119-120.

anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge [PS, 181]

Vemos el germen de la crítica que en el capítulo 3 de *DR* se llevará adelante sobre el *sentido común* kantiano como fundamento de la armonía y concordancia de las facultades de conocimiento. La diferencia en el ejercicio de las facultades no está aquí marcada por la función legisladora, sino por el uso voluntario o involuntario (forzado) de las facultades.⁶ Es el segundo el que nos sumerge en el elemento de la verdad, y no el buen comportamiento presupuesto en el primero. El platonismo de Proust, de acuerdo con Deleuze, consiste en encontrar eso que fuerza a pensar y no deja tranquilo al pensamiento. Curiosamente tres diálogos invoca Deleuze en esta conclusión: *Banquete, Fedón, Fedro*. Vale la pena recordar que, como ya indicamos, Deleuze opera una inversión del platonismo a la vez que un rescate, en términos de afirmación de una lógica de los simulacros, fundamental para comprender su vínculo con el arte.

La relación entre arte y crítica de la imagen dogmática se formula en los textos anteriores al encuentro con Guattari prácticamente con la literatura como único anclaje. Para comprender el alcance de la crítica, pero también la potencialidad del encuentro con el arte, es necesario observar el problema desde toda la obra. Como indica Sauvagnargues, en las primeras obras encontramos una preeminencia de la *interpretación* (cuestión evidente en el *Proust...* donde el aprendizaje es el de la interpretación de los signos).⁷ Para la autora los hitos que cronológicamente determinan cambios fundamentales en el pensamiento deleuzeano sobre el arte son: 1- un momento inicial en el que es preeminente el encuentro con la literatura –período que comprende desde *Proust et les signes* (1964) hasta la *Logique du sens* (1969)–; 2- un giro “pragmático” a partir del trabajo junto con Guattari, que le permite explorar nuevas lógicas de la interpretación no sólo ya literarias, sino también pictóricas, musicales, cinematográficas, etc. –el punto de inflexión estaría dado aquí por *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) –; 3- por último una semiótica de la creación

⁶ Recordemos que también para Benjamin es el carácter involuntario de la memoria el aspecto novedoso del problema del tiempo en Proust. Cfr. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *El París de Baudelaire*, ed. cit.

⁷ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, ed. cit., p. 14.

que caracteriza sus últimas obras –evidentemente a partir de *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) –. La estética deleuzeana podría leerse siguiendo las tensiones que unen ese interés primario por la literatura y nos llevan hacia el problema de la imagen, y con ella de las otras artes, camino que Sauvagnargues recorre como aquel que lleva de lo discursivo a lo no discursivo. El primer paso en este camino, corresponde al vínculo entre arte y las nociones de “Crítica y clínica” que se tramitan bajo la forma de una sintomatología de cuño nietzscheano. La clínica se vincula con la experimentación artística porque funciona como una afectología, “estudio de las potencias de afectar y de ser afectado que caracterizan toda obra”⁸. La centralidad de la noción de “experimentación” desembocaría en una crítica de toda estética de la “interpretación”. El camino de la literatura a las artes no discursivas es entonces también el camino que lleva de la “interpretación” hacia la “experimentación”, una crítica del análisis con base en las teorías lingüísticas para privilegiar un análisis semiótico de corte peirciano. Es aquí precisamente donde Spinoza viene a encontrarse con Nietzsche. Para Spinoza⁹ el arte no puede separarse del dispositivo social de dominación que lo engendra. En este sentido, los signos requieren de un análisis crítico, en tanto se encuentran ya en sistemas de codificación. Es necesario entonces exponer las relaciones de dominación en las que estos signos se insertan y que incluso refuerzan. Se trata así de mostrar a través de una lectura inmanente del signo las relaciones de fuerzas que lo determinan y por medio de las cuales produce efectos. Si el signo no es ya una unidad de sentido abstracta sino la expresión de una fuerza, la semiótica exige una pragmática antes que una hermenéutica.

Si bien podemos leer este recorrido cronológicamente, Sauvagnargues señala la insistencia a lo largo de toda la obra de Deleuze de una ontología de las relaciones de fuerzas, sostenida desde *Nietzsche et la philosophie* (1962) hasta *Foucault* (1986). En este sentido, el paso de la literatura a la imagen no sucede en detrimento de la literatura, sino que reenvía a ésta a una semiótica no lingüística como clave de lectura, semiótica extraída del encuentro con las artes no discursivas. La teoría nietzscheana de la interpretación entendida como relación de fuerzas, se mantiene entonces como base de la semiótica de la sensación que primará en la interpretación del arte de los últimos escritos. Esta aclaración

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

resulta central porque la semiótica que encontramos en los textos sobre cine no implica menos *interpretación* que la que encontramos en *PS* Acordamos con Sauvagnargues en que la noción de fuerza es un elemento central para abordar las constantes en el pensamiento estético deleuzeano, pero consideramos que no podemos comprender la noción de *monumento* que describe a la obra de arte en *QP*, que abordaremos hacia el final de este capítulo, sin atender a la particular lectura que hace Deleuze del platonismo entre *NP* y *LS* y que hemos glosado en el capítulo 1. La constante a analizar es una concepción del pensamiento y de la particular agencia del arte en el pensamiento, que Deleuze no abandonará y que implica la fuerza de un signo que a la vez que nos obliga a pensar es él mismo el elemento del pensamiento, un signo que obtendrá su materialidad en fuentes diversas pero que se constituye siempre como monumento *esencial*. La teoría de la esencia que constituye el platonismo proustiano será retomada en la Idea deleuzeana. La verdad de los signos son las esencias, pero esas esencias no son una forma de lo Mismo, como la idea platónica, sino que tienen una estructura problemática. Vemos cómo la crítica de la imagen del pensamiento que encontramos en *DR* se ve anticipada aquí. Pero también se anticipa la lectura post-guattariana, iluminada por la conclusión que agrega Deleuze en la tercera edición de 1976, donde la lectura de la locura en Charlus y Albertine arriba a la noción de cuerpo sin órganos.

2.2 El concepto de forma como operador estético

El primer texto que intenta realizar un estudio sistemático de la estética deleuzeana es el que Mireille Buydens publica en 1990: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. En el prefacio la autora sitúa su propio trabajo en la estela de una concepción del pensamiento deleuzeano que encuentra su importancia en la crítica de la representación. A través de una cita del prefacio de *DR* en la que Deleuze no sólo llama al abandono de la representación, sino que a la vez señala en el arte un espacio privilegiado en vistas de una renovación de los medios expresivos, [cfr. *DR*, 4] Buydens presenta como eje central de su análisis el *estatuto del concepto de forma*, del que presenta una definición preliminar *operatoria*:

la forma es un contorno (un lazo, ideal o real) que opera la caracterización de un conjunto (de ideas, de materias, de procedimientos...) y lo constituye así en un individuo (una unidad)¹⁰.

El primer capítulo se dedica al estatuto teórico y práctico del concepto de forma. Para mostrar el estatuto teórico del concepto de forma, Buydens señala la necesidad de dar cuenta del campo trascendental en el que se inscribe el mundo, localizado en la superficie de las cosas, en el sentido en que la superficie se conforma –como en los estoicos– de cuerpos concretos, con sus pasiones y acciones. El mundo efectivo corporal *agota el ser*, es decir no hay nada fuera de él. Siguiendo el análisis que del pensamiento estoico encontramos en *LS*, Buydens indica que en esa superficie *existen* los cuerpos, pero *subsiste* lo incorporal, que constituye los acontecimientos que resultan de la acción y pasión entre los cuerpos. El campo trascendental es ese *extra-ser* que deberíamos caracterizar como lo *virtual*. Este es el sentido que parece recuperar Deleuze en su último texto, “La inmanencia: una vida...”, donde la asimilación de la inmanencia al campo trascendental encuentra el ejemplo privilegiado en la *vida impersonal* que parece irradiar del moribundo. Singularidad pre-individual que los asistentes buscan salvar pero que atacan en cuanto se determina individualmente. [Cfr. DRF, 361] Lo virtual se constituye de singularidades preindividuales, concepto que Deleuze toma de Simondon¹¹, y cuyo objeto es invertir el privilegio metafísico del individuo que en adelante no será más que una actualización del virtual pre-individual. He aquí entonces la apuesta de Buydens: la forma no es sino congruente con la categoría de individuo, es aquello que traza un contorno que lo distingue de un mundo y lo especifica¹². La idea de forma se vincula de este modo a la noción de codificación, de individualización y de organismo. Lo que es reprochable de la forma es el hecho de convertirse en un juicio divino, en una trascendencia irrenunciable que imprime su estructura a lo real. En este sentido el devenir-animal es leído en la clave del alcance de una multiplicidad como agenciamiento intrínseco, móvil, y aformal. Así caracterizada la forma goza de cierta hostilidad en el pensamiento de Deleuze. Sin embargo, previene

¹⁰ M. Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, ed. cit, p. 12.

¹¹ Cfr. G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit.

¹² Cfr. M. Buydens, ob. cit., p. 20.

Buydens, es necesario resaltar el peligro siempre anunciado por Deleuze de que una línea de fuga pueda convertirse en línea de abolición. Por ello es necesario observar que el rechazo no es el de la forma en sí misma, sino el de su carácter necesario. En este sentido es posible afirmar el carácter contingente de la forma, cuestión que deriva en dos consecuencias: 1) la importancia de la noción de hecceidad, en tanto que modo de individuación específico que constituye una individualidad nueva por medio de la conexión de elementos heterogéneos; 2) la noción de máquina en tanto que oposición a la noción de organismo.

Vemos que la productividad del concepto elegido como eje encuentra un endeble fundamento: la precaución que Deleuze sugiere frente al peligro implicado en las líneas de abolición. De esta precaución la autora deduce una necesaria reinserción del concepto de *forma* en el sistema deleuzeano¹³ que parece tener el estatuto de una ficción útil nietzscheana ya que debe aceptarse como provisoria y puede ser modificada en cualquier momento¹⁴. Esta deducción exige una particular interpretación del sistema deleuzeano que parece no comprender cabalmente la noción de *devenir* para asentarse en una serie de puntos fijos provisorios¹⁵, que tendrían por otra parte una función de apariencia de sentido respecto de un fondo sinsentido. La noción de forma encuentra aún un escollo mayor, especialmente de cara a la cuestión estética, y es su confusión, por momentos, con la noción de diagrama, que explícitamente rehúye la noción de forma. Buydens indica que:

[la noción de forma], no importa qué negatividad pueda investirla, constituye a pesar de todo la baranda que en la práctica nos preserva del caos y que impide que la línea del devenir se convierta en línea de muerte o de abolición¹⁶

¹³ Cfr. *Ibid.* p. 75.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ La invalidez de una lectura semejante encuentra un amplio desarrollo en los textos sobre cine, que la autora no toma en cuenta, debido, seguramente, a la cercanía entre esas obras y su propia publicación. El primer tomo de IM se inicia con la reconstrucción que Bergson realiza en *La evolución creadora* de las concepciones antigua y moderna del movimiento, para mostrar cómo una y otra no logran captar el problema del movimiento al referirlo a puntos fijos sobre una línea de tiempo abstracto. La idea de forma parece aquí funcionar al modo de los puntos fijos que no son sino imágenes inmóviles del devenir.

¹⁶ Buydens, ob. cit., p. 78.

Si confrontamos esta lectura con la noción de diagrama vemos que la forma parece ocupar el espacio del diagrama: preservar el avance del caos, no permitir que lo consuma todo. Buydens refiere en una nota al pie un pasaje de *MP* para fundamentar su posición. Allí se introduce la noción de diagrama como paliativo contra el desfundamiento de la desestratificación presupuesta en el cuerpo sin órganos (CsO) [MP, 199]. Pero entonces, ¿qué diferencia cabe entre organismo y diagrama? La referencia ilumina nuestra sospecha, la confusión se agrava cuando el dualismo se apodera del análisis y se pone en la columna de la forma al organismo, el individuo, el rostro, etc., y *del otro lado* las máquinas, las singularidades, los cuerpos, como si el organismo no fuera una máquina, el individuo no fuera singularidades, el rostro no fuera un particular agenciamiento corporal... El análisis dualista parece arrastrar una cuestión central a propósito de la forma que no es prácticamente tomada en cuenta en el texto: la denegación del binomio forma-contenido para postular formas de contenido y formas de expresión. Vale la pena detenerse en este punto, ya que constituye uno de los pilares argumentales de *MP*.

En la meseta 4, “20 de noviembre. Postulados de la lingüística”, Deleuze y Guattari desarrollan una particular interpretación de los enunciados. Tomando como punto de partida el análisis pragmático de los enunciados –a saber la imbricación entre actos y enunciados– indican que el lenguaje no debe ser explicado en términos de comunicación e información. Hablamos un lenguaje atravesado por la lógica de la información cuando se toma por un lado cierto contenido abstracto como dato inicial y por otro una subjetivación no menos abstracta. El punto de referencia implica ambos polos en un agenciamiento colectivo que determina los enunciados. No se trata simplemente de remitir el fundamento del lenguaje a su carácter social, sino de mostrar cómo los enunciados no se fundan ni en un contenido a informar ni en una voluntad subjetiva de comunicar, sino que ambos dependen de ese agenciamiento colectivo que produce transformaciones incorporales que afectan a los cuerpos concretos. El ejemplo privilegiado para explicar esta efectividad de los enunciados es el de la sentencia jurídica.¹⁷ El juez genera por medio de su enunciado una transformación incorporal: el acusado se convierte en condenado, y esa transformación

¹⁷ Otro ejemplo importante que se menciona aquí es el del discurso indirecto libre que será luego retomado en los escritos sobre cine: la cámara deja de mostrar un punto de vista subjetivo (como si fuera la mirada de un personaje) u omnisciente para vagar ella misma como punto de vista errante.

genera, a su vez, efectos concretos en los cuerpos (i.e. el condenado debe cumplir una pena, etc.) Si la relación entre acto y enunciado implica por un lado un conjunto de modificaciones corporales, es decir una forma de contenido, y por otro un conjunto de modificaciones incorpóreas, es decir una forma de expresión, no podemos atribuir a esta última una función de representación de la primera. Hablamos de *forma* de contenido y de *forma* de expresión. La forma no se encuentra aquí del lado de la representación, sino que de un lado y del otro tenemos un material informado. El análisis tiene una matriz foucaultiana, no es sino la disyunción entre ver y decir. En ningún caso se trata de representar o de repetir. La relación entre formas de contenido y formas de expresión se comprende mejor a la luz del rol que los signos tienen por ejemplo en *PS*. No se trata en ningún caso de descubrir el referente de un signo, sino de descubrir lo expresado por él en tanto que produce modificaciones en quien lo interpreta:

Al expresar un atributo incorpóreo y, al mismo tiempo, atribuirlo a un cuerpo, no se representa, no se refiere, se *interviene* de algún modo, y es un acto de lenguaje. La independencia de ambas formas, de expresión y de contenido, no es refutada sino confirmada por lo siguiente: las expresiones o los expresados se insertan en los contenidos, intervienen en los contenidos, no para representarlos sino para anticiparlos, retrogradarlos, desacelerarlos o precipitarlos, separarlos o reunirlos, cortarlos de otro modo. [MP, 110:91]

Vemos que la noción de forma tal como es analizada por Buydens no permite pensar esta lectura que no la opone a contenido, sino que la comprende siempre en términos relativos a los niveles de desterritorialización que implique.

Sin embargo el análisis de Buydens nos resulta interesante en tanto que abre dos cuestiones importantes para nuestra hipótesis. Por un lado la relación entre forma e individuación poniendo el acento en la lectura deleuzeana de Simondon, es decir, en la interpretación deleuzeana de la cuestión del animal. Aquí la intuición de Buydens nos parece acertada, ya que la cuestión estética se encuentra íntimamente vinculada al concepto deleuzeano de animalidad. Por otro lado, la vinculación inicial de la noción de forma a un

concepto musical de forma. Buydens sugiere esta unión en la introducción, pero luego queda desdibujada a favor de un concepto de forma cuya filiación es más propiamente filosófica. Sin embargo, la noción de forma musical, y sobre todo, las críticas y alternativas que a la noción de forma expone la música de la segunda mitad del siglo XX, abre otra posibilidad de pensar la movilidad y el devenir de las formas. No es casual que en la meseta que acabamos de referir el ejemplo musical aparezca rápidamente junto con el de los dialectos. Como veremos, Pierre Boulez ha pensado toda una batería conceptual a propósito de esta movilidad. Buydens parte de la conceptualización bouleziana del tiempo pulsado y el tiempo flotante, pero para devolverla a una lógica dualista y opositiva de la forma como opuesta a un *aformal*, que encarnaría las apuestas boulezianas y deleuzeanas sobre la música. La pura oposición no solo deja sin explicar las mediaciones, sino que opera una ingenua inversión. Como en Nietzsche, tampoco se trata en Deleuze de mera inversión.

Es necesario entonces arribar a estas cuestiones desde otro lugar. En el inicio de su texto Buydens señala un camino que vale la pena recorrer y que ella misma termina dejando a un lado. Se trata del problema de la representación como horizonte contra el que la filosofía deleuzeana parece alzarse. Efectivamente, en el segundo capítulo de *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Mengue indica que el meollo problemático de la filosofía deleuzeana es su carácter no-representativo. Esta tesis, derivada de la afirmación de la inmanencia, es sin embargo más sorprendente de lo que parece y requiere una explicación. Especialmente aquí, donde nos ocupamos del problema del arte en Deleuze, y por lo tanto es necesario pensar el estatuto ontológico de la obra. Por otra parte, la crítica de la representación que encuentra en *DR* su primera formulación acabada, sólo parece resolver las paradojas que implica (¿cómo el pensamiento puede ser pensamiento de algo sin una relación de *representación*?) en *A* y *MP*¹⁸ Mengue señala atinadamente que el problema de la representación es ante todo el problema del lenguaje y la escisión ineludible entre las palabras y las cosas. Y que la definición de signo, algo que está en lugar de otra cosa, es análoga a la definición hegeliana del deseo. Es por esto que si *A* se dedica a desmontar este

¹⁸ Es en este sentido que fundar la relación entre el pensamiento de Deleuze y la música en la tradicional caracterización de esta como *no-representativa*, tal como lo propone C. Hasty en "The Image of Thought and Ideas in Music" [en B. Hulse y N. Nesbitt [eds.], *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, ed. cit.] es al menos problemático. Ya que la idea de cierta *inefabilidad* del fenómeno musical y sus consecuencias parecen ir más bien a contramano del pensamiento deleuzeano sobre la música. Volveremos sobre este problema en el cap. 2, apartado 2, y en el capítulo 5.

último, *MP* debe abocarse al desmontaje del primero, especialmente en su carácter de significativo.¹⁹ Con razón Mengue señala en la teoría de la expresión no sólo la salida a este problema, sino el aporte más interesante de Deleuze en el marco del debate contemporáneo. Categoría que no sólo es coherente con un pensamiento de la inmanencia sino que de cara al tratamiento del arte permite escapar de la función simbólica de la obra. La crítica de la representación sólo se alcanza efectivamente en *QP*, es decir que el marco delimitado por los escritos de los 60 resulta para Mengue insuficiente. Sin embargo, es necesario detenerse en esas formulaciones tempranas, pre-guattarianas, para comprender cabalmente el pensamiento deleuzeano sobre el arte que se desarrollará posteriormente.

2.3 Los límites del formalismo

El rechazo deleuzeano de la representación puede confundirnos respecto de sus apuestas estéticas. Es que el arte ha recorrido por su cuenta una feroz crítica de la representación. Este parece ser un espacio fértil para inscribir la estética deleuzeana en tanto que es un lugar común afirmar que la filosofía deleuzeana tiene entre sus enemigos principales al concepto de representación. “Pensar no es representar”, este era uno de los corolarios del rizoma que podemos repetir como manifiesto. Este enunciado tiene un blanco y unas consecuencias concretas en lo que concierne a la filosofía y especialmente en relación con la imagen del pensamiento.²⁰ ¿Pero qué sucede si queremos plantear la cuestión en las derivas artísticas del siglo XX? ¿Podemos pensar la crítica de la representación *artística* bajo las categorías deleuzeanas?

Las derivas formalistas del siglo XX parecen justamente haber crecido al calor de la crítica de la representación. Pero aquí cabe una aclaración. Representación es para el formalismo sinónimo del paradigma mimético, aún cuando la noción sea tan amplia como para abarcar no sólo la imitación de lo existente en el mundo –como podría ser el caso del realismo pictórico–, sino también las pasiones –como sucede en la música del

¹⁹ La crítica de la teatralidad en el primer volumen de *Capitalismo y esquizofrenia* a favor de un pensamiento de la producción, el teatro frente a la usina, será analizada respecto de sus consecuencias artísticas en el capítulo 4.

²⁰ Véase supra, Cap. 2.1

Renacimiento–, la interioridad del artista y hasta conceptos filosóficos como lo *absoluto* – como sucede en el Romanticismo–. Vemos que en esta variedad se mezcla lo meramente figurativo con formas más complejas de la representación, más cercanas a su sentido propiamente filosófico. Una consecuencia en apariencia evidente de este movimiento será el repliegue del arte sobre sí mismo y sobre sus medios expresivos. En este contexto el vocabulario de la expresión y el intento de evitar toda analogía entre las artes y otros lenguajes, adquiere una nueva potencia.

Desde el punto de vista del llamado *relato moderno*, la historia del arte sería la historia de una progresiva reafirmación de los medios artísticos *como tales*, del abandono de todo lo que sea externo a sus medios, y, consecuentemente, la historia de la autonomización del arte como una *purificación*. Ese proceso se desarrolla siguiendo una estricta lógica territorial donde cada arte debe determinar lo que le es propio, “asegurar sus derechos sobre el propio medio”²¹, y separarse de todo entrecruzamiento con otros medios artísticos. Este proceso que comienza a mediados del siglo XIX, y se acentúa a lo largo del siglo XX, no es sino la radicalización de un concepto más lejano: aquel de la autonomía. Se trata de la separación de la esfera artística respecto de la esfera política, ética, religiosa y gnoseológica que es anterior al “proceso de purificación”. Greenberg es quizás quien sintetiza este relato: las artes se embarcarían en un camino que les permitiría deshacerse de todo elemento que no sea autorreferencial. En “La pintura moderna” Greenberg explicita cómo se debe comprender la “modernidad” en las artes. Compone una línea de continuidad entre lo que la filosofía a menudo llama “modernidad”, es decir, fundamentalmente el siglo XVIII y las Luces, y la “modernidad” del arte desde la segunda mitad del siglo XIX. Lo que sería característico de la actitud moderna es el cuestionamiento de los fundamentos de la propia práctica, una “autocrítica”, como dice Greenberg. El objetivo de la crítica no es “romper” con una tradición o institucionalización de los medios artísticos, sino, por el contrario, fortalecerlos. Es por eso que no hay aquí un gesto de *quiebre* sino de intensificación de las propias potencias del medio artístico. Así, de acuerdo con el formalismo greenberguiano, la pintura, para ser estimada como tal, debe ser sin imagen representada, sin figuración y sin palabra. Lo que sostiene y queda a su vez como resto en

²¹ C. Greenberg, “La pintura moderna” en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. cit.

la idea misma de purificación es la afirmación de una presencia inmediata y separada de toda relación externa, de toda interferencia que vendría a malograr el acceso a la pintura “pura”, a la música “pura”. En el gesto greenberguiano la pintura no tendría ya necesidad del mundo sensible para presentarse. Ya no es representación, sino pura presentación.

Este discurso tiene su asidero en el análisis pictórico, pero ¿es posible reencontrarlo en el relato sobre el desarrollo de la música en el siglo XX? En el caso particular de la música, podemos al menos verificar el cumplimiento de la pretensión de pureza: su historia se escribe como historia de la continuidad de un movimiento de emancipación de todo elemento extraño a lo propiamente musical.²² Evidentemente, la música también ha estado ligada a los paradigmas de la imitación y la representación, pero de un modo diferente a la pintura. ¿Qué podría ser la imitación en la música? Aunque el discurso de la imitación era muy común en la estética musical desde el siglo XVIII, es necesario señalar que la imitación en música ha estado muy raramente referida a la imitación de un objeto. Aún cuando encontremos contraejemplos (los pájaros de Mozart, los cañonazos de Tchaïkovski), el problema de la imitación en música ha estado vinculado en primer lugar a la representación de un texto o de las pasiones y no a la representación de objetos sonoros concretos. Podemos distinguir aquí dos momentos en el centro de esta misma cuestión. En primer lugar, la música como arte menor, arte de divertimento, debía acercarse todo lo posible a la poesía para adquirir dignidad. En este caso, debía representar lo que la palabra dictaba. El desarrollo de la música instrumental en el siglo XVIII cambió los vínculos entre la música y la imitación. Con el Romanticismo, la música comienza a expresar la interioridad del artista. Una misma inspiración anima sin embargo las dos interpretaciones, la representación se mantiene como tal, aunque se agrega un matiz: no es ya la representación de la palabra sino la representación de la naturaleza que pasa a través del artista. Se trata en cualquier caso de la búsqueda del sentido por fuera de la música misma.

²² La música ha abordado específicamente durante el siglo XIX, la cuestión de la autonomía. (Véase L. Goehr, *The imaginary Museum of musical Works. An Essay on Philosophy of Music*, ed. cit., cap. 6). Es el nacimiento de lo que se llama para Dahlhaus como "el paradigma de la música absoluta", un término que se refiere tanto a la "música absoluta" en el que, y esta es la dirección de la corriente, la música surgió de todo lo que podría ser visto como "extramusicales". El debate entre la musicología y la Nueva Teoría de la Música en los Estados Unidos durante los años 90 aún muestran la validez de este paradigma de origen romántico.

No obstante, es necesario señalar que la música ha tenido desde siempre un fundamento diferente, extraño, en principio, respecto de la dependencia mimética. Se trata de la tradición pitagórica y matemática.²³ Dicha tradición permite despegarse de los fundamentos imitativos, ya sea imitación del texto o de las pasiones, dando lugar a interpretaciones de la música en términos de música pura o música absoluta. De hecho, las matemáticas han sido, históricamente, el espacio de cumplimiento del ideal, y la música ha estado unida desde siempre al paradigma de un lenguaje absolutamente autónomo, que se dirige sólo a sí mismo. Gracias a este paradigma la música pudo ocupar la cima en la pirámide de las artes. Sin embargo, no vemos una distancia insalvable entre el intento de representar lo absoluto y representar estructuras matemáticas... De otro modo, ¿no es el fundamento matemático, y por lo tanto, una estructura del pensar que calca sobre el mundo sus perfectas relaciones internas, el bastión originario de toda lógica del reconocimiento? En este sentido la fundación matemática de la música no hace sino ratificar, y de un modo más profundo que por ejemplo la mimesis pictórica, su dependencia de una lógica de la representación y del calco de relaciones y proporciones.

Pero no es este el desplazamiento que permite a la música pasar de simple divertimento a lenguaje paradigmático de las artes, sino que se trata de un movimiento que se produce a través de un particular acercamiento a la producción pictórica. Con el objetivo de alcanzar la noción de un lenguaje sin representación, la teoría musical se emancipa de todo aquello que dependa de algo *extramusical*. Esta noción es, curiosamente, cercana de la popularización de la idea de obra en música. El concepto de obra musical, como lo demuestra Goehr en *The imaginary Museum of musical Works*, no es un concepto propio de la práctica musical. No siempre existió y su aparición responde al contexto de la estética romántica del siglo XIX, donde la música pudo construirse como la más pura de las artes gracias a dos movimientos paralelos: el retorno al principio pitagórico y la adopción de la idea de obra, propia de la pintura. La música comienza a engendrar “productos” semejantes a aquellos de las artes consagradas, inscribiéndose en la lógica de producción tradicional, en la que es posible distinguir entre el objeto (la obra) y el productor y en el caso específico de la música, también su ejecución particular. Habría una obra que por un lado no sería

²³ Respecto de la doble fuente en la fundamentación teórica de la música cfr. John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, ed. cit.

imitación de nada, y por otro dependería de una idea de presencia tomada de la pintura que le daría su identidad y su carácter perdurable.

El discurso formalista en música implica a su vez el vínculo con otro concepto ajeno al lenguaje pictórico: el concepto de gramática. En este sentido, debemos retomar el punto de vista de Boulez cuando, contra la lectura adorniana, reprocha tanto a Schönberg como a Stravinsky la necesidad de un retorno a la estabilidad de los vínculos tonales en lugar de profundizar la disolución y construir una nueva gramática sustentada en el análisis profundo del material musical, cuestión que anunciaría Webern²⁴. Se trata de una variante del discurso greenberguiano: a medida que la música se desentiende de la narración tonal, construye una gramática que se refiere a la especificidad de su materialidad: el sistema de alturas, la dinámica, el ritmo, el timbre. El timbre, aspecto propiamente material del sonido, será el último parámetro en ser analizado, y no es casual. Sucede que ese parámetro nos conduce al vínculo entre la música y el mundo de los objetos sonoros, relación que, contrariamente a lo que sucede con la pintura, implica una relación inédita para la música.

En síntesis, el análisis formalista de los medios expresivos en las artes parece ser la consecuencia necesaria del abandono del paradigma mimético. Así las cosas parece que nos movemos desde un paradigma analógico hacia otro digital. Sin embargo, ¿es este el camino ineludible? El relato formalista parece salir del problema de la representación a través de la construcción de lenguajes específicos. Pero lenguajes que, desligados ya de su relación representativa, ilustrativa, imitativa respecto del mundo, pueden transitar ya su pura formalidad. Sin embargo el lenguaje no es necesariamente la plasmación de un código formal. Las críticas a los postulados de la lingüística que ya hemos referido se orientan en mostrar el carácter pragmático que subyace a la determinación formal del lenguaje. Es necesario hablar de forma de contenido y forma de expresión, y la noción de “forma” busca quitar la potestad *formante* a la expresión. Vemos aquí un primer atolladero para la lógica formalista, que presupone que la mera abstracción del *contenido* implica entonces un predominio de la *forma*. A partir del análisis deleuzeano de los lenguajes analógicos y digitales, querríamos plantear una vía diferente.

²⁴ Cfr. P. Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” in *Hacia una estética musical*, ed. cit. p. 20.

La deriva formalista implica una particular configuración del material, aquella que lo estabiliza a través de un código. Un código se distingue de un lenguaje analógico por el modo en el que tramita las relaciones de similitud. El material debe pasar por una criba que lo moldea sobre una matriz dual, y por eso decimos que lo *estabiliza*: la matriz binaria no admite la ambigüedad vacilante de un *entre* o un *devenir*. En los códigos las relaciones de similitud se desplazan por medio de articulaciones binarias. ¿Cómo se produce entonces la semejanza en el lenguaje analógico? A través de la *modulación*. La modulación se produce en un *entre dos* pero donde no hay en el tránsito función de molde o binarización. Deleuze indica que se modula en función de una señal, como sucede en la radio o en la televisión, se trata de frecuencias moduladas. No se transporta similitud, sino que se modula una forma de contenido y una forma de expresión. Esto quiere decir que la modulación se produce en el *entre dos*, y que la forma de contenido y expresión se *configuran*. El ejemplo más elocuente que quizás nos brinda Deleuze para comprender esta función moduladora es el de los sintetizadores: mientras un sintetizador analógico es “modular”, permite la conexión entre elementos heterogéneos, un sintetizador digital actúa por traducción, homogeneización de datos, codificación.

Si pensamos en el ejemplo de la pintura, el modelo, el material, la tela, todo lo que pueda considerarse como el elemento de la pintura es la señal. Lo que se modula es la luz y el color en función de esa señal. El diagrama será un modulador, un particular ajuste de la luz y el color en función de los elementos de la pintura, de la señal pictórica. En música entendemos por *modulación* el tránsito de una tonalidad a otra. Estrictamente es lo que observamos cuando lentamente se complejiza la armonía para convocar notas extrañas a la tonalidad de origen y que pertenecen a otra tonalidad que vendrá a relevarla. Sin embargo, si quisiéramos ajustar el ejemplo deleuzeano a la música deberíamos salir de esta definición estrecha. Si lo que se modula es el material, entonces toda la señal sonora, no sólo el eje armónico-melódico, debería ser arrastrada por un modulador-diagrama. En este sentido cada compositor modula a su modo la señal musical para construir una diagonal [Cfr. MP, 363] que rompe la grilla que sostiene los ejes melódico y armónico y arrastra tras de sí todos los elementos musicales.

Se trata de un alejamiento tanto de la noción de representación como de abstracción. Y en este sentido el formalismo no es adecuado a la propuesta deleuzeana. A propósito de

Francis Bacon Deleuze habla de la Figura como lo que se opone a lo figurativo. La figura resulta de una determinada operación diagramática que no debe ni quedar limitada por los datos figurativos, ni arruinarse en la inmersión caótica. Para Deleuze el formalismo, lo que él llama la abstracción, no toma suficientemente en serio el problema de los datos figurativos. Se evita el caos y se resuelve el problema negándolo. La purificación del elemento figurativo se traduce en la construcción de un código pictórico.

¿Cómo pensar una operación diagramática música? La historia de la música en los años '50 se debate entre los análisis de la música serial y electrónica por un lado, y los análisis de la música concreta por otro, que reencuentra el objeto sonoro como punto de partida para el análisis del problema musical. La aparición de los objetos, de sonidos producidos por objetos y, consecuentemente, de un mundo de sonidos que no puede ya entrar directamente en la codificación serial de las alturas y las intensidades, implica una revolución en la lógica musical y sobre todo en la idea de una forma que dependería de la estructuración de los parámetros.

La llegada del objeto postula un problema nuevo: es necesario extraer la música del objeto sonoro. Toda la historia de la organología parece abordar este problema, pero consideramos que es sólo en el siglo XX, con la música concreta y los estudios en torno de las nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales (pienso en las *Séquences* de Berio), que alcanzamos este problema que en términos pictóricos encontramos como oposición entre imagen y tema, entre lo figural y lo figurativo. Para la música, por el contrario, es necesario retornar al objeto y desde allí reconstruir la música. Porque el objeto viene a desvelar lo que el instrumento borraba: la proliferación de sonidos indeterminados indiscernibles. Es necesario, entonces, tomar como punto de partida ese caos del objeto sonoro, el caos de los sonidos irreductibles a la organización de la gramática musical tradicional, y extraer de allí algunos fragmentos musicales. Podríamos tomar del análisis de un sonido cualquiera la relaciones, las pulsaciones, que sugiere.

Quizás la poética que se ajusta mejor a la idea de extracción del tiempo pariendo del análisis del sonido es el espectralismo del que Gérard Grisey es quizás el representante más importante. En la música de Grisey se trata ante todo de poner atención en una desaceleración extrema, que nos abre las puertas de ese mundo donde el tiempo se implica en cualquier sonido. Es el despliegue temporal lo que le interesa. El punto de partida es el

espectro armónico de un sonido. El espectro implica una desaceleración, una lentificación extrema de las frecuencias, que nos muestra desplegado lo que es simultáneo. Podemos así tomar de ese despliegue los elementos para construir una nueva forma, que no dependa ya del vínculo con la forma tradicionalmente estructurada en torno de la idea de repetición, sino en torno de una forma inédita extraída del objeto. La poética espectral hubiera sido imposible sin las nuevas tecnologías y su posibilidad de analizar y sintetizar sonidos en niveles de detalle inauditos. Vemos que el elemento fundamental de la composición no es ya el sonido, sino lo que se desprende de su análisis. Lo que el sonido oculta y que el compositor torna audible. La tecnología permite visualizar sonidos inauditos, identificarlos, sintetizarlos, pero la poética espectral implica su traducción en modelos acústicos, implica su orquestación. [Fig. 1] No se trata de una mera reproducción del modelo que resulta del análisis, sino una suerte de producción de semejanza por medios no semejantes, el retorno al medio acústico/analógico borra la codificación y añade ruidos imprevistos en el análisis inicial²⁵. Es por eso que la pretensión deleuzeana según la cual la música debe hacer audibles fuerzas no audibles por sí mismas encuentra aquí una expresión posible. La tarea del compositor es aquí hacer audibles esas fuerzas escondidas, inauditas, envueltas en el sonido tal como lo escuchamos habitualmente.

²⁵ Cfr. F. Rose, "Introduction to the pitch organization of French spectral music", art. cit.

Gérard Grisey

PARTIELS pour 18 musiciens

The image shows a page of a musical score for 18 musicians. At the top, it says 'Gérard Grisey' and 'PARTIELS pour 18 musiciens'. Below this, there are several staves for different instruments: Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoons (Ba. 1, Ba. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Trumpets (Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3), Percussion (Perc.), and Strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score is written in a complex, serial style with many notes and dynamic markings. There are also some performance instructions in French, such as 'Bouche placante. Son au naturel. L germent' and 'Le compositeur joue les Trompes n  1 & 2'. The page is numbered '1' at the bottom left.

Fig. 1: Primeros compases de Partiels (1976). El trombón ejecuta el m_1 cuyo espectro será sintetizado a continuación por la orquesta. Los instrumentos recomponen los armónicos del espectro.

La música serial se embarcaba en una codificación total que olvidaba a menudo el efecto perceptivo. Por el contrario, Grisey busca las condiciones perceptivas reales para extraer los elementos que se dispondrán en la composición. Es decir se trata de una estética que retoma el problema de lo sensible. Pero este retorno no es pensado como la inmersión en un caos sonoro donde ya es imposible reencontrar tiempos pulsados. Jer me Baillet dice al respecto que ante el tiempo normal (diríamos pulsado) y el tiempo del sonograma, dilatado “Grisey imagina entonces una tercera temporalidad, simétrica al tiempo dilatado, un tiempo que comprimiría la música al límite de lo audible”. Y para explicar este decurso, recurre a la metáfora naturalista. Grisey dice:

Piensen en las ballenas, en los hombres y en los pájaros. Si escuchamos los cantos de las ballenas, est n tan extendidos que lo que parece ser un gigantesco gemido estirado y sin fin no es quizás para ellas más que una consonante. Es decir, es imposible con nuestra constante de tiempo percibir

su discurso. Paralelamente, frente a la audición de un canto de pájaro tenemos la impresión de que es sumamente agudo agitado²⁶.

La metáfora es muy bella, y nos permitirá volver luego a ella a propósito del ritornelo.

Para Deleuze un problema propiamente musical es el de un reparto del tiempo pulsado y no pulsado. Se dirá que el problema de la música desde los años 50 se desarrolla entre esas masas sonoras donde el tiempo pulsado deviene no-pulsado y el desprendimiento de un tiempo pulsado partiendo de una masa no pulsada. El tiempo pulsado es el tiempo del territorio, es decir, el tiempo del ritornelo. En la música tradicional un ritornelo designa la repetición, ya sea de toda una pieza (indicado bajo la forma *da capo*), o ya sea de una parte en el interior de la pieza (el estribillo, tal como sucede en la canción o en la forma rondo). El sistema musical occidental, tal como se consolida desde el siglo XVII basó sobre la repetición toda la estructura de expectativas que hace comprensible la tonalidad. Gracias a los retornos y variaciones, la música parece determinar espacios conocidos y extraños, demoras, viajes y regresos, que podemos aprender fácilmente, esperar y prever. La simple repetición de una parte hace posible la deriva en algunos momentos. La identidad se mantiene intacta, siempre y cuando volvamos en algún momento al principio, siempre y cuando se reconduzca al oyente al lugar conocido. El tiempo pulsado, el tiempo del ritornelo, no es necesariamente el tiempo del metrónomo, sino el tiempo de la repetición, sea esta regular o no, es el tiempo de la morada y también de la posibilidad de una identidad, sea la que fuera. Pero justamente, para Deleuze, la música no es el ritornelo sino su desterritorialización. La música debe extraer del territorio una línea de fuga. Sin embargo, podríamos decir también, la música es el devenir que tiene lugar entre el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado, y, entonces, la música es también la extracción de una nueva pulsación del tiempo no-pulsado. [DRF, 143]

Habíamos hecho referencia a la metáfora naturalista de Grisey. Es necesario pensarla aquí respecto del problema del ritornelo. Porque para Deleuze y Guattari el ritornelo es siempre un concepto con un doble valor: musical y animal. El sonido obra nuevos vínculos temporales, y esos nuevos vínculos permiten entrever la posibilidad de

²⁶ Gérard Grisey interview par Ivanka Stoïanova, éditions Ricordi, Paris, 1990, p. 22. cit. en Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, ed. cit., p. 25

encuentros que no suponen ya un tiempo exterior a ellos mismos, sino un tiempo que se construye entre ellos. Es lo que queda aún por pensar, esa idea de Pierre Boulez, *ocupar sin medir*, ocupar sin contabilizar y sin cronometrar, crear ocupando. Se podría quizás utilizar esta fórmula para describir la estética musical de Deleuze. Lo analógico, incluso cuando requiere de una tecnología digital, determina el espacio común al arte y al gesto, al arte y al animal.

2.4 ¿Forma o estructura?

Contra la noción de forma entendida como pura *estructura* que determina la variabilidad del contenido, el ejemplo de Grisey nos abre el aspecto perceptivo de una temporalidad tensada entre los cuerpos, impensable como magnitud abstracta. Este camino nos vincula con los escritos de la década del 80, cuando, de la mano de Guattari, Deleuze se vuelca al problema del pensamiento musical de un modo explícito. Sin embargo, podríamos abrir un paréntesis y avanzar más lentamente, con el fin de cruzar algunas de las líneas de trabajo en las que Deleuze se encontraba embarcado en la década del 60, con el pensamiento musical que le era contemporáneo y sin el cual restarían incomprensibles derivas compositivas como la de Grisey. Tampoco es posible comprender toda la riqueza de las referencias a la música en la obra de Deleuze si no se sitúa con claridad el giro que imprime el encuentro con Guattari sobre estos debates tempranos.

Dos puntos debemos señalar en este sentido. Por un lado la valoración que tanto Deleuze como ciertas corrientes compositivas, encarnadas teóricamente en la figura de Pierre Boulez, hacen del estructuralismo. Por otro el cariz bergsoniano²⁷ que comienza a tener la evaluación del tiempo musical, problema esta vez encarnado en los escritos de Messiaen y Stockhausen.

Tomemos el primer punto: el estructuralismo entendido como una suerte de bajo continuo de las discusiones de la época. Y no solo en el ámbito estricto de la filosofía y las

²⁷ Hablamos de un “cariz” bergsoniano aún cuando no siempre sea referido Bergson en los desarrollos teóricos de los compositores. Este cariz se resume en la importancia que adquiere la noción de *duración* frente a las concepciones del tiempo como magnitud medible y homogénea.

ciencias sociales. En el contexto de los 60 existen arduas discusiones entre el pensamiento musical y el estructuralismo, resumidas en la querrela entre Boulez y Levi-Strauss.²⁸ Se trata de una discusión sobre el problema del tiempo, problema que ocupa especialmente a los músicos de mediados del siglo XX, que le dedican intervenciones fundamentales.²⁹ El problema que anima la discusión es el de la posibilidad para el compositor de intervenir en la creación de estructuras, posibilidad que el autor de *Tristes trópicos* considera una reducción absurda del estructuralismo.

Sin embargo, la noción de estructura tal como era pensada por los músicos seriales, especialmente Boulez, no implicaba el acceso transparente a formas invariantes, sino una herramienta de transformación de esas *invariantes*, un camino que permitiera pensar la regulación de un universo que se presentaba como caótico y cuyo blanco era la posibilidad de lo nuevo, visto que la aparente libertad que el caos abría no evitaba la recaída en la tradición, y por lo tanto, agregamos, en el mito, tal como veremos³⁰. El origen del serialismo integral se sitúa a menudo en una obra de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, un estudio de ritmo realizado en el marco de los seminarios de Darmstadt en el que la serie de alturas, la vieja serie schönberguiana de 12 sonidos, se extendía a la construcción de series rítmicas, de valores de intensidad y de modos de ataque. Es decir, la serie como elemento genético de la obra se extendía a todos los parámetros del sonido.³¹

[Fig. 2] En este sentido el serialismo era una posibilidad, pero no la única.

²⁸ En la intervención que Jehanne Dautrey realiza en el contexto del seminario dedicado a Deleuze y la música realizado en 2010 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine de Paris, señala la necesidad de pensar paralelamente la discusión entre Boulez y Levi-Strauss y el pensamiento sobre el tiempo que Deleuze elabora en *El Bergsonismo*. Audio de la conferencia disponible en <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/gilles-deleuze-enjeux-pensee-musique>.

²⁹ Además de los textos de Boulez vale la pena señalar los artículos de Stockhausen “¿Cómo pasa el tiempo?” y “Estructura y tiempo vivencial” y las clases de Messiaen editadas en el *Traité de rythme, couleur et ornithologie*.

³⁰ Cfr. *Infra*, Tercera parte, capítulo 5.

³¹ Esta obra, que inspiró las *Estructures* de Boulez, sin embargo no es en la propia obra de Messiaen el comienzo de la vía serial.

Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.

Attaques: > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 *sf sf*
 (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)

Intensités: *ppp pp p mf f ff fff*
 1 2 3 4 5 6 7

Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:

Division I: durées chromatiques de 1 à 12 (| | | | | | *etc.*)

Division II: durées chromatiques de 1 à 12 (| | | | | | *etc.*)

Division III: durées chromatiques de 1 à 12 (| | | | | | *etc.*)

Au total 24 durées: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 ||

Voici le mode:

I
 (la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II
 (la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III
 (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

D. & F. 13.494

Fig.2: Olivier Messiaen : Mode de valeurs et d'intensités (1949). Serie de atakes, intensidades, unidades rítmicas y alturas utilizadas en la obra. La obra constituye el antecedente fundamental del serialismo posterior. Messiaen, sin embargo, no seguirá esa vía compositiva.

Los escritos de Boulez de la época de Darmstadt parecen encontrar en la antropología estructural el fundamento para una nueva concepción de la forma musical. La noción de estructura permite evitar el escollo del formalismo ya que niega la heterogeneidad entre forma y contenido.³² Se trata de un punto fundamental, que también Deleuze señala como característico del estructuralismo en el texto temprano “À quoi reconnaît-on le structuralisme?”. Allí indica que:

La estructura que corresponde [al elemento simbólico] no tiene ninguna relación con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. Nada que ver con una *forma*: ya que la estructura no se define en absoluto por una autonomía del todo, por una pregnancia del todo sobre las partes, por una *Gestalt* que se ejercería en lo real y en la percepción; la estructura se define, por el contrario por la naturaleza de ciertos elementos atomizados que pretenden dar cuenta a la vez de la formación de cada uno y de la variación de sus partes [ID, 242]

Es esta noción -que excede quizás el análisis levistraussiano y que conviene a un *aire de époque* del que forman parte también Jakobson, Foucault, Barthes, Lacan, Althusser, etc, tal como indica Deleuze en ese artículo- no solo rompe la vieja dialéctica entre forma y contenido, sino que asigna a la topología un rol novedoso. Esta es de hecho la segunda característica distintiva del estructuralismo para Deleuze: el privilegio de las posiciones, de los lugares, los roles, por sobre los elementos que vendrán a ocuparlos. A partir del tercer criterio de reconocimiento del estructuralismo que Deleuze desarrolla en este artículo reencontramos los grandes temas de *DR* y *LS*: las relaciones diferenciales y las singularidades, lo actual y lo virtual, el concepto de serie, los elementos paradójales o “casillas vacías”, y la denegación del concepto de sujeto a favor de lo impersonal, lo singular o lo preindividual. El artículo, con fecha 1967 en el cuerpo del texto como si de una advertencia cifrada se tratara, permite entonces filiar esas obras centrales con algo así

³² Cfr. P. Boulez, “Forma” en *Puntos de referencia*, ed. cit., p. 74.

como el *aire de época* del estructuralismo, de un modo positivo.³³ Esto resulta de interés para nuestro propósito ya que los rasgos que Deleuze elige acentuar son afines a los que por ejemplo Boulez reconocerá como propios. Si la noción de estructura tiene para la composición serial la ventaja de evitar el dilema forma-contenido a la vez que funcionar como elemento genético, bien podríamos asimilarlo a la caracterización que Deleuze hace de la Idea en *DR*:

La Idea se define así como estructura. La estructura, la Idea, es un “tema complejo”, una multiplicidad interna, es decir, un sistema de relación múltiple no localizable entre elementos diferenciales que se encarna en relaciones reales y términos actuales. En este sentido no vemos ninguna dificultad en conciliar génesis y estructura. Conforme a los trabajos de Lautman y Vuillemin sobre las matemáticas, el “estructuralismo” hasta nos parece el único medio por el cual el método genético puede realizar sus ambiciones. Basta comprender que la génesis no va de un término actual, por más pequeño que sea, a otro término actual en el tiempo; sino de lo virtual a su actualización, es decir de la estructura a su encarnación, de las condiciones de los problemas a los casos de solución, de los elementos diferenciales y de sus relaciones ideales a los términos actuales y a las relaciones reales diversas que constituyen en cada momento la actualidad del tiempo. Génesis sin dinamismo que evoluciona necesariamente en el elemento de una supra-historicidad, *génesis estática* que se entiende como el correlato de la noción de *síntesis pasiva* y que, a su vez, aclara esta noción. [DR, 237-238]

³³ Quizá valdría un estudio aparte el lugar de *LS* en el contexto de la obra deleuzeana. La obra es seguramente la más claramente hija de su tiempo, de ese tiempo que Deleuze fecha en el artículo publicado en 1972 pero escrito en 1967 –salvedad importante en tanto que en 1972 Deleuze comienza justamente a modificar sus impresiones respecto del estructuralismo a partir del trabajo junto con Guattari–, es decir, la que más claramente obedece a la caracterización y a los temas que el propio Deleuze asigna al estructuralismo, pero también, la que más ha envejecido, o al menos, la que menos se articula con los temas que se mantendrán luego del encuentro con Guattari. No es casual que autores como Žižek o Badiou, le den una importancia radical contra la producción posterior. De algún modo, es la obra que más claramente puede filiarse con las tradiciones de la época, con la presencia del estructuralismo, el psicoanálisis, y la crítica literaria. Los temas que reaparecerán serán reformulados y reinterpretados bajo una fuerte crítica del estructuralismo. Basta en este sentido ver el tratamiento de los estoicos en *MP*, que ocupan un lugar ya no privilegiado para analizar el carácter serial-estructural del lenguaje, sino para dar cuenta de su llano carácter pragmático.

Si pensamos la *serie* como elemento genético de la composición musical en el sentido que Deleuze da a la Idea, vemos que la crítica levistraussiana es como mínimo injusta. La serie no es nunca un revés a la vez oculto y desocultado, imperceptible en la superficie y a la vez regla arbitraria inventada por el compositor. Se trata de un elemento genético y estructural porque brinda la posibilidad de engendrar un mapa de ocupación, de trazar la geografía virtual de un espacio sonoro que se actualizará en su superficie. La cita de *DR* abre sin embargo la salida *más allá* del estructuralismo, que operará fuertemente a partir de los trabajos con Guattari, y que nos permite abrir el segundo frente de relación con los problemas musicales. Se trata del solapamiento entre los conceptos de *génesis estática* y *síntesis pasiva*. En el capítulo 2 de *DR* esta noción es vertebral, ya que permite pensar la subjetivación como un proceso involuntario y pasivo, y se vincula, a su vez, con una temporalidad independiente de todo horizonte de acción, y por lo tanto de toda lógica histórica o proyectual.

SEGUNDA PARTE: El arte, la vida y el animal

Las cualidades y las extensiones, las formas y las materias, las especies y las partes no son primeras: están aprisionadas en los individuos. Y el mundo entero, como en una bola de cristal, se lee en la profundidad en movimiento de las diferencias individuantes o diferencias de intensidad.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

Hemos indicado que la crítica de la representación se formula en los textos de la década del 60 como crítica a la *imagen del pensamiento*. Esta crítica apunta a la formulación moderna de una filosofía que toma como procedimiento fundamental el reconocimiento, el calco del mundo sobre el sujeto y del sujeto sobre el mundo, ambos considerados bajo coordenadas universales, es decir, bajo una forma general del sujeto y del objeto que viene a reencontrarse una y otra vez en los individuos y en el mundo. Contra esta fórmula del reconocimiento se anticipa una filosofía de la experimentación, de los encuentros azarosos y de efectos imprevisibles. Los vínculos no son ya los de un sujeto con un mundo, sino los que se producen gracias a *agenciamientos*¹ que a la vez generan subjetividades y determinan estados de cosas. Ni los sujetos ni los objetos tienen una forma general abstracta sino que son producto de encuentros específicos, en los que las singularidades se acoplan, se encastran o devienen conjuntamente. Las singularidades no son elementos dispersos, sino más bien las variables que trazan líneas, velocidades, series. No hay discontinuidad sino plena continuidad entre el sujeto y el mundo. Esto es lo que Deleuze llama inmanencia, y que se distingue de lo trascendente antes que de lo trascendental. El último texto de Deleuze, “La inmanencia: una vida...”, se inicia afirmando esta distinción. La inmanencia no se opone a lo trascendental, a menos que lo trascendental sea

¹Utilizamos la traducción corriente en las ediciones castellanas para *agencement*. De todos modos, una traducción más interpretativa y que no consideramos errónea es *dispositivo*, elegida por Jorge Aguilar Mora en su traducción de *Kafka, por una literatura menor*. Respecto de la elección del término *agenciamiento* ver comentario de Axel Cherniavsky en su traducción de A. Beaulieu, *Deleuze y su herencia filosófica*, nota 71, p. 143.

entendido como el dualismo ingenuo del objeto y el sujeto. Con otras palabras, la inmanencia implica para Deleuze la ausencia de toda jerarquía, y por lo tanto la denegación de un sistema del juicio que distribuya formalmente lo verdadero y lo falso, lo auténtico y lo degradado, el bien y el mal [MS, 62-63; NP, 118-126]. La operación deleuzeana ha sido a menudo señalada: calcar Spinoza sobre Nietzsche. Porque si no hay bien ni mal, hay el ser, que es indiferente respecto del bien y el mal. Si hay lo bueno y lo malo es siempre desde el punto de vista de los modos, bueno y malo son siempre puntos de vista que no remiten a nada trascendente. Se trata, para tomar los términos de alguien que dista de ser un deleuzeano, de cierta *disposición* enfrentada a toda lógica del origen, de la instauración absoluta y por lo tanto de toda teleología y de toda jerarquía, ontológica o moral –dupla conceptual que, desde Nietzsche, sabemos que compone un mismo movimiento.² El campo trascendental es aquí “una pura corriente de consciencia a-subjetiva, consciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la consciencia sin yo” [DRF, 359], esta inmediatez pre-subjetiva y pre-objetiva es lo que Deleuze llama un empirismo trascendental. El campo trascendental se definirá entonces por un plano de inmanencia. Esto implica que si hay una consciencia, no posee ningún privilegio sobre el resto de las singularidades que pueblan el plano. No hay reflexión que se eleve sobre la singularidad. Lo que tradicionalmente hemos dado en llamar lo *sensible* se encuentra aquí junto a los productos de la reflexión. Lo sensible no es entonces el efecto de lo que la consciencia, a través de su particular criba, deja ver. Un campo trascendental definido como consciencia sin yo, implica una particular declinación de la inmanencia, una particular determinación del plano.

La relación entre *plano* e *inmanencia* quizás encuentre una formulación más clara en relación con el cine. En las primeras páginas de *IM*, y a propósito de una suerte de estado de la cuestión sobre el pensamiento del movimiento con el que inaugura los libros sobre cine, Deleuze presenta dos opciones que obstruían la concepción del movimiento que el cine proponía: por un lado la opción psicologista que indicaría que las imágenes son *en la*

² Me refiero aquí a la caracterización que hiciera Jean-Luc Nancy en “Pli deleuzien de la pensée”. Cfr. E. Alliez [ed.] *Deleuze, une vie philosophique*, ed. cit. pp.115-124.

consciencia, y por otro la opción fenomenológica que diría que la consciencia es consciencia *de* algo. Sabemos cuál es para Deleuze la salida: la consciencia *es algo*, opción necesaria luego de la particular lectura deleuzeana de *Materia y memoria* de Bergson. Deleuze ha explicado esta íntima relación entre cine y filosofía, una relación muy particular que es leída como coincidente aunque indiferente una respecto de la otra. Tanto el cine como la filosofía se habrían abocado a un problema común desde la época del nacimiento del cine: el movimiento como tema y como problema. El movimiento que no se definirá ya por medio de abstractas relaciones espacio-temporales.

En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen. [PP, 82]

La particular construcción del concepto de movimiento –con la consecuente crítica de su relación con el espacio– y luego del concepto de tiempo que hilvanan estos textos, no son sino la reconsideración de estos conceptos clásicos de la filosofía para restituir su lógica a una suerte de *naturalismo*, que tiene como objetivo principal el desensamblaje de su dependencia subjetiva.

Jean-Luc Nancy es muy agudo cuando indica que la filosofía de Deleuze es como un pensamiento-cine. Un plano de inmanencia es como un plano cinematográfico, donde se disponen las singularidades de acuerdo con una determinada afectividad. Se objetará que el plano cinematográfico siempre está determinado por un sujeto, por un director, por una elección anclada en una mirada. Pero esto no sería del todo correcto si tomamos el punto de vista de Deleuze sobre el cine. Más bien el mundo funciona como el cine. Un plano de inmanencia es un corte en la duración, un corte en el devenir. Pero nuevamente, ¿no es este el más viejo pensamiento de la génesis, el más viejo pensamiento de la

creación? A lo largo de este capítulo, intentaremos mostrar cómo las teorías sobre la ontología animal, la producción de la vida y la individuación permitirán dar a este término un matiz distinto. El concepto de génesis no es nunca abandonado, pero sí es proyectado sobre unas coordenadas bien distintas de las que podría darle un abordaje hegeliano-fenomenológico. El elemento *genético* no tiene ningún punto privilegiado, ningún sujeto absoluto, ningún *telos* predeterminado, sino que el elemento genético, se multiplica, se divide, y se produce a lo largo del plano.

“La inmanencia: una vida...”, último texto publicado por Deleuze, ha sido profusamente comentado –quizás justamente por esconder la cifra de la muerte y con ella de la vida del propio Deleuze– y sin embargo resta oscuro. Esa *una* vida determinada por el indefinido, sobre el que Agamben tan lúcidamente ha tratado,³ parece liberar la singularidad problemática que escapa a la posibilidad de decir *yo*. Deleuze intenta elucidar con una escena de *Nuestro común amigo* de Dickens esta vida impersonal: el individuo despreciable cede paso en el momento de su muerte, en la espera de su muerte, a *una* vida que se libera y se ofrece a la compasión; compasión que hubiera sido imposible para el individuo en tanto que sujeto de la vida efectivamente vivida. La apuesta por esta particular noción de vida impersonal, indefinida, como expresión de la inmanencia y, por lo tanto como respuesta última a la crítica de la representación, debe ser conducida al plano propiamente estético, que aquí nos ocupa. ¿Qué decir de esa vida liberada desde el punto de vista del arte? ¿Por qué la referencia a la novela, como ejemplo privilegiado para dar cuenta de lo que parece ser el nudo y la síntesis final de la filosofía deleuzeana?

En una conferencia de 1978 sobre las ideas en el cine, Deleuze anticipa la formulación que adquirirá su forma definitiva en *QP* respecto del carácter monumental de la obra de arte [QP, 158]. La obra de arte, en tanto que expresa una idea, es esencialmente un acto de resistencia [DRF, 301]. La idea misma es también, en las artes, en la ciencia, en la filosofía, una singularidad problemática. Lo que allí resiste, en la idea, en la obra de arte, es la vida. La resistencia de esa vida en la obra adquiere carácter monumental porque vence en

³ Cfr. G. Agamben, “L’immanence absolue” en E. Alliez [ed.] *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*.

cierto modo a la muerte, va más allá de su existencia material, se conserva como afecto impersonal. Este tema retorna en la entrada “R” del *Abecedario* póstumo que grabara en video junto a Claire Parnet. La noción de resistencia tendrá aquí un perfil particular en la fórmula *crear es resistir*. Esta fórmula afirma sin tapujos el vínculo indisociable entre arte y política. Pero también entre arte, política y vida. ¿A qué se resiste el que crea? A la estupidez, que no es otra cosa que el pensamiento común. Pero el ejemplo que toma a continuación Deleuze, ejemplo que aplicará luego a la noción misma de estupidez, resulta al menos sorprendente. Deleuze curiosamente toma el sentido que Primo Levi da a cierta “vergüenza de ser hombre”. En el testimonio de Levi la vergüenza “de ser hombre” se orientaba en dos direcciones: ¿cómo los hombres fueron capaces de esto? ¿cómo pude sobrevivir a esto? En el contexto de la caracterización de la creación como resistencia Deleuze recurre a quien brinda quizás el testimonio paradigmático del exterminio nazi. El ejemplo estaba ya en germen en la conferencia sobre cine. Allí, y para explicar en qué consiste la resistencia de la obra, Deleuze la comparaba con la contrainformación que los propios judíos de los campos creaban y que persiste no solo en los testimonios, sino también en los restos, las paredes, los objetos. Quizás no deba eludirse que si *crear es resistir*, y si lo que un artista libera en el acto de creación es *una vida*, no es su propia vida, la vida individuada de aquí o allá, sino una vida impersonal, vida que el hombre, dice Deleuze, ha encarcelado.

Se ha señalado con frecuencia⁴ que la estética deleuzeana se construye en una particular relación con la interpretación de lo animal. Los últimos textos nos empujan a pensar que el animal podría pensarse como un caso privilegiado que nos abre la comprensión de lo viviente. Esta relación se funda en un grupo de fuentes que traman una compleja red de referencias provenientes no sólo de la filosofía más tradicional sino también del cruce de tradiciones científicas diversas. A lo largo de este capítulo revisaremos la lectura

⁴ En este sentido cabe mencionar el conciso pero fundamental texto de Anne Sauvagnargues, *Deleuze del animal al arte*, pero también vale la pena recordar que el texto pionero de Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, se justifica el concepto de *forma* en la lectura deleuzeana de Simondon. Del mismo modo, podemos señalar el especial vínculo entre música y animal que asigna Roland Bogue en sus lecturas sobre la música en Deleuze en *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, etc.

deleuzeana de las teorías de la vida de Simondon, Bergson, von Uexküll, con el objeto de determinar el rol que estas cumplen específicamente en relación con el problema del arte. Estas fuentes, que sostienen el pensamiento deleuzeano sobre el animal, permitirán comprender la originalidad de la estética deleuzeana a la vez que su cercano diálogo con la estética tradicional, al reformular uno de sus aspectos centrales: el anudamiento naturaleza-arte.⁵

⁵ Respecto de este punto ver la tesis doctoral de P. Fleisner, “Vida y forma de vida. Las relaciones entre estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011, especialmente Cap. 1.B “La metafísica de la vida en la estética occidental”.

CAPÍTULO 3: Más allá del principio hilemórfico

Deleuze despliega en su obra un corpus literario y artístico resistente a aquellas historias *mayores* del arte del siglo XX. Pero ¿en qué sentido podemos hablar de un corpus *resistente* cuando se trata ante todo de un trabajo con el *canon* del arte del siglo XX?¹ Más precisamente, se trata de una lectura de la resistencia de lo sensible en un canon que bien podría incorporarse a esa historia mayor del arte y de las vanguardias. La originalidad que define la lectura deleuzeana de la literatura, primero, y de las artes después, es su crítica implícita a toda antropología o psicología del artista y del espectador, y a todo abordaje de la obra dependiente de la tradición hermenéutica, de las teorías del lenguaje y de la semiología estructuralista. Como lo ha mostrado Anne Sauvagnargues en *Deleuze. Del animal al arte*, quizás la particularidad de la reflexión sobre el problema de las artes radique en el curioso paralelo con una reflexión específica por el modo de ser del animal. Frente a la estética moderna que tenía como eje fundamental un sujeto productor y un sujeto de experiencia, el advenimiento del problema de la animalidad en relación con el arte parece responder de un modo inédito al desdibujamiento de las esferas que la estética clásica distinguía como categorías escindidas para el análisis de la obra de arte; el autor, la obra, el espectador. Este aspecto mantiene con la noción de “vida” vínculos estrechos. A través de una comprensión del animal que rechaza el privilegio antropológico no sólo se modifica la distinción clara entre *artista* y *espectador*, sino especialmente el sentido de la *obra*. Así veremos que gracias a Simondon, resultará inviable una lectura de la obra de arte en términos de forma y contenido; que a través de Bergson y de la oposición virtual–actual el carácter simbólico de la obra de arte, aspecto dominante de la modernidad estética, encuentra transvalorado su sentido; que la noción de afecto tal como es pensada en Spinoza pero especialmente hibridada con von Uexküll abre una nueva concepción de la expresión artística y de su vínculo con lo sensorial.

¹ Respecto del carácter aparentemente canónico de las elecciones literarias de Deleuze cfr. J.-J. Lecercle, *Badiou and Deleuze read literature*, ed. cit., especialmente cap. 5 “Modernist canon? Badiou and Deleuze read Beckett”.

3.1 La individuación permanente

La noción de *modulación*, concepto caro a Deleuze para concebir las derivas del arte más allá de la tensión entre forma y contenido –es decir más allá del símbolo como concepto privilegiado de la estética– encuentra su potencia si comprendemos su uso en el contexto simondoniano. El formalismo no es la consecuencia de la crítica deleuzeana de la representación porque aquella supone una crítica de la distinción entre forma y contenido que el formalismo no problematiza correctamente. En la introducción de *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Simondon presta especial atención al rol que cumple el esquema hilemórfico en la comprensión del fenómeno de la individuación. El prejuicio fundamental que es necesario desandar es que existiría “un principio de individuación anterior a la individuación misma, susceptible de explicarla, de producirla, de conducirla”.² Es decir, la historia de la filosofía ha planteado el problema de la individuación a partir de la concesión de un “privilegio ontológico al individuo constituido”³, dejando sin explicar, por lo tanto, la ontogénesis misma. Bergson realiza una crítica semejante respecto de la explicación lógica y su coerción sobre la vida:

En vano intentamos encajar al ser vivo en tal o cual marco nuestro. Todos los marcos se rompen y se resquebrajan. Son demasiado estrechos y sobre todo demasiado rígidos para lo que quisiéramos meter en ellos. Nuestro razonamiento, tan seguro de sí mismo cuando se mueve entre cosas inertes, se siente a disgusto en este nuevo terreno.⁴

Si la inteligencia no es la facultad suprema de conocimiento es porque su modo de operar analítico y mecánico descompone en partes lo que es fluido. Si el razonamiento es adecuado, quizás el corset conceptual de la inteligencia sirva para abordar los objetos inertes pero no el fluir vital. Pero en realidad, la distinción neta entre lo orgánico y lo inorgánico es una consecuencia de las operaciones de la inteligencia y la percepción

² G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., p. 23.

³ *Ibíd.*, p. 24.

⁴ H. Bergson, *La evolución creadora*, ed. cit., p. 10

humana, “el seccionamiento de la materia en cuerpos orgánicos e inorgánicos es relativo a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia”, pero no resulta adecuado si consideramos la materia “como un todo indiviso... un fluir más que una cosa”⁵. El estado fluido de la materia es el que encontramos en la maravillosa descripción del mundo de imágenes del primer capítulo de *Materia y memoria*. Esta materia deviniente es quizás el punto común que permite hibridar las teorías de Simondon y Bergson, operación que produce la particular lectura deleuzeana.

En el texto referido, Simondon comienza con un análisis de la individuación física, es decir, la individuación de los objetos y los seres no vivos porque es allí donde en primer lugar opera la lógica hilemórfica. Como señalaba Heidegger en “El origen de la obra de arte”, la cosa preconcebida como materia informada, es la que corresponde esencialmente a los útiles, a los objetos fabricados por el hombre⁶. Se trata también de la observación bergsoniana a propósito de que a la inteligencia los entes del mundo se le presentan en primer lugar como herramientas, como útiles. Y Simondon toma un ejemplo técnico, el ejemplo de la fabricación de un ladrillo, para explicar en qué consiste el carácter de prejuicio de este preconcepto. La fabricación del ladrillo no se explica indicando que a la arcilla, materia amorfa, se le imprime la forma abstracta del ortoedro. Es necesario construir un molde que limite la materia, fabricarlo con los elementos necesarios para ejercer y soportar una presión específica. Por otro lado es necesario que la materia, la arcilla, sea tratada a fin de conseguir una masa con propiedades homogéneas, que permita su total acoplamiento con el molde. El molde no imprime una forma abstracta a una materia también abstracta, sino que *modula* las propiedades de una materia a la que se le han determinado ya las características necesarias para semejante modulación. La materia tiene entonces “la propiedad positiva que le permite ser moldeada [...] La forma pura ya contiene gestos, y la materia primera es capacidad de devenir; los gestos contenidos en la forma encuentran el devenir de la materia y lo modulan.”⁷ El molde es en realidad una materia

⁵ *Ibíd.* p. 170

⁶ Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, ed. cit.

⁷ G. Simondon, ob. cit., p. 52.

que ejerce presión, que detiene el movimiento de otra materia, y que no funciona en tanto que forma, sino en tanto que límite en cada punto. La materia no es forma *en potencia*, sino que la energía potencial de la materia, contenida en sus propiedades, es la que determina las fuerzas que operarán sobre el molde. Vemos que se modifica aquí un punto central: no es la forma la que es *actualizante*, la que *opera*, y por lo tanto, el *agente* que produce un objeto dado:

La relación entre materia y forma no se lleva a cabo entonces entre materia inerte y forma que viene de afuera; entre materia y forma existe una operación común y a un mismo nivel de existencia; este nivel común de existencia es el de la *fuerza*, que proviene de una energía momentáneamente vehiculizada por la materia, pero extraída de un estado del sistema interelemental total de dimensión superior y que expresa las limitaciones individuantes.⁸

En esta operación común, es necesario volver a subrayarlo, es la materia la que comporta la mayor energía, la mayor fuerza plástica, mientras que la forma es más bien fuerza limitante. En este sentido, la materia *deviene*, mientras que la forma no. Simondon detecta con cierta ironía el punto de vista desde el que se sostiene el esquema hilemórfico: aquel del hombre teórico, que sabe qué es lo que entra –en el taller del artesano o del artista, en la fábrica, en las instituciones sociales– y qué es lo que sale, pero desconoce totalmente el proceso real. Es la figura del hombre libre frente al esclavo, como lúcidamente señala Simondon. Y aquí nuevamente reencontramos el hilo bergsoniano: se trata de un modo de comprender el mundo de acuerdo con el uso que le damos y en este sentido, como ya indicaba Platón en el libro X de *República*, es el que *usa*, no el que fabrica efectivamente, quien deberá definir la forma de los objetos. Es que en la preeminencia del esquema hilemórfico, es decir de un esquema que parece ser técnico, como se desprende también del texto de Heidegger, para pensar lo individuado en general –

⁸ *Ibíd...*, p. 53.

también la individuación biológica— se requiere de una particular concepción del mundo mediada por la lógica social del trabajo:

En el origen del esquema hilemórfico, el término medio entre el dominio viviente y el dominio técnico parece haber sido la vida social. Lo que el esquema hilemórfico refleja en primer lugar es una representación socializada del trabajo y una representación igualmente socializada del ser viviente individual [...] La operación técnica que *impone una forma a una materia pasiva e indeterminada* no sólo la operación abstracta considerada por el espectador que ve lo que entra al taller y lo que sale de allí sin conocer la elaboración propiamente dicha. Es esencialmente la operación dirigida por el hombre libre y ejecutada por el esclavo [...] la verdadera pasividad de la materia es su disponibilidad abstracta tras la orden dada que otros ejecutarán. [...] El carácter activo de la forma, el carácter pasivo de la materia, responden a las condiciones de la transmisión de la orden, la cual siempre supone jerarquía social: es en el contenido de la orden que el índice de la materia es un indeterminado, mientras que la forma es determinación, expresable y lógica.⁹

Citamos *in extenso* este fragmento que condensa la potencia de la teoría simondoniana en vistas a lo que nos ocupa. La individuación bajo la lógica del par forma-materia es ideológica, y supone por un lado la presunción de la jerarquía social en el trabajo y la sobrevaloración de la *orden* es decir, del lenguaje en tanto que dispositivo de enunciación, frente al *trabajo* propiamente dicho, es decir, el moldeado de la materia. Por otro, supone la homologación entre esta estructura correspondiente al dominio social y la individuación física y biológica en general. Una antropologización de los procesos de individuación. Se anula el carácter activo, deviniente, energético, plástico de la materia al determinarla como mera pasividad a favor de una actividad formal que sería análoga a la potencia informante de la orden.

⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

Para comprender el proceso individuante es necesario trabajar a otra escala y analizar el molde mismo. Es en este punto que se torna necesario distinguir entre el molde que limita la materia en un tiempo determinado, como en el caso de la arcilla, y el modulador, que funciona como un *molde temporal continuo*, es decir, como un molde que no busca llevar a la materia a un nuevo estado de equilibrio durable, estable –valga aquí la redundancia– sino que la materia mantiene siempre cierto estado de variabilidad en función de la energía que porta. Esta distinción permite matizar la relación *de molde*, distinguiendo al menos tres posibilidades en el *moldeado*, la *modulación* (los casos extremos) y el *modelado*. Si retomamos desde aquí la cuestión de la individuación observamos que la objeción de Simondon se dirige fundamentalmente a la atención puesta en el punto de partida y el punto de llegada, olvidando el *devenir*, lo que sucede en medio. Vemos la cercanía entre este acento y la vieja crítica bergsoniana a propósito de la comprensión del movimiento. La ilusión antigua y también la moderna yerran su objetivo al buscar en los momentos detenidos, en los puntos fijos, la esencia de lo móvil.¹⁰

¿Cómo comprende entonces Simondon la individuación? Contra la concepción del individuo como sustancia finalizada, acabada, separada, se trata de pensarlo como “un desdoblamiento, una resolución, una división no simétrica sobrevenida dentro de una totalidad, a partir de una singularidad”.¹¹ Los ejemplos que a continuación brinda el autor respecto de la estructura de ciertos elementos son de suma importancia. Ya que uno de los ejemplos más ricos es el de los cristales. Las formas alotrópicas cristalinas de una misma sustancia se presentan como un caso privilegiado para pensar el proceso de individuación.

¹⁰ Este vínculo entre forma y materia pensado en términos de *modulación* y donde la materia implica ya una determinada elaboración y donde a la vez la forma es más bien la impresión de ciertos gestos, de ciertos límites, también determinados por cierta elaboración, resulta sugerente para pensar la cuestión de la obra de arte. La *Teoría estética* de Adorno dedica un apartado fundamental al vínculo entre forma y contenido, en términos por momentos convergentes a la crítica simondoniana del esquema hilemórfico. Allí Adorno indica que la limitación del concepto de forma radica en un uso que olvida el carácter *creativo* de las dimensiones que *informa*. Por ejemplo, el olvido del rol formante de los colores en pintura o de las alturas en la música. Sin embargo, la forma converge con la crítica cuando se la considera como “todo aquello en lo que la mano dejó sus huellas al pasar” y “su papel es poner límites a lo formado”, es decir, al material que llega históricamente conformado. La forma es así “contenido sedimentado”. Esta lectura resulta aún más potente al denegar la noción de “contenido” a favor de una idea de “material” que es “plenamente histórico”. Cfr. T. Adorno, *Teoría estética*, “Forma y contenido” y “El concepto de material”.

¹¹ G. Simondon, ob. cit., p. 85.

Simondon analiza aquí dos formas en las que se presentan los cristales de azufre. A temperatura ambiente el azufre puede presentarse como cristales octaédricos y en cristales prismáticos. Pero es el azufre octaédrico el que se encuentra en estado estable, mientras que el azufre prismático se encuentra en estado metaestable. [Fig.3] Esto significa que el cristal

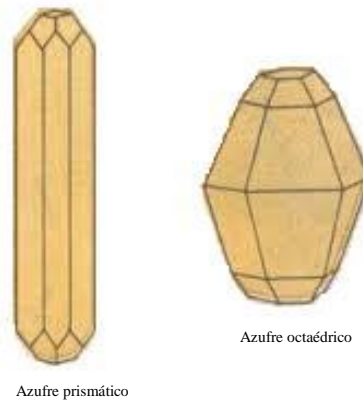


Fig. 3: *Cristales de azufre*

octaédrico se mantiene límpido, no cambia nunca su estructura. Por su parte, el azufre prismático se volverá opaco si entra en contacto con la forma octaédrica. Lo que sucede es que, si bien la estructura externa del cristal se mantiene igual, en el interior se fragmenta en pequeños cristales octaédricos, es decir se fragmenta y forma pequeños cristales con la estructura estable. Cada una estas formas encuentra en determinadas condiciones su máximo de equilibrio. Si bien el azufre prismático puede tener cierto equilibrio a temperatura ambiente, basta una singularidad, un germen, para que esa estabilidad se rompa.

Todo pasa como si el equilibrio metaestable sólo pudiera ser roto por el aporte local de una singularidad contenida en un germen cristalino y capaz de romper ese equilibrio metaestable; una vez comenzada, la transformación se propaga, pues la acción que se ha ejercido al comienzo entre el germen cristalino y el cuerpo metaestable se ejerce de inmediato de manera progresiva entre las partes ya transformadas y las partes aún no

transformadas. [...] La individuación de una forma alotrópica parte de una singularidad histórica¹²

Que una misma sustancia se presente bajo una forma u otra depende de un factor acontecimental, la aparición de un germen, de una singularidad en un determinado medio. El equilibrio metaestable de la sustancia amorfa o, más precisamente, aquella que es virtualmente cristalizable, es aquí el aspecto central ya que implica una diferencia de potencial. La sustancia potencialmente cristalizable tiene una condición “principalmente energética”, mientras que el germen posee una condición “principalmente estructural”¹³. Es aquí donde resulta necesario avanzar algunas cuestiones que abordaremos más adelante¹⁴ a propósito de la metáfora del cristal y sobre la cuestión del medio y el germen en los escritos sobre pintura. Deleuze toma aquí los conceptos simondonianos y los siembra, como gérmenes estructurantes, en las teorías estéticas de los artistas y de las teorías del arte que lo conmueven. Como medio energético potente, el germen simondoniano parece estructurar la potencia de esos textos, gracias a una operación por analogía que hace patente el poder de la relación.¹⁵

En el capítulo dedicado a la imagen-cristal Deleuze dirá que el cristal es *expresión*. Este concepto no es ingenuo en Deleuze. En *Spinoza et le problème de l'expression*, Deleuze indicaba que

Por una parte, la expresión es una explicación: desarrollo de aquello que se expresa, manifestación del Uno en lo múltiple... Pero, por otra parte, la expresión múltiple engloba el Uno. El Uno permanece englobado en lo que expresa, impreso en lo que lo desarrolla, inmanente a todo aquello que lo manifiesta: en este sentido la expresión es un englobar. [...] la expresión

¹² G. Simondon, ob. cit., p. 107.

¹³ *Ibid.* p. 122.

¹⁴ Cfr. *Infra* cap. 8.

¹⁵ Es el propio Simondon quien hace en primer lugar este ejercicio de *relación* cuando en medio de la argumentación más propiamente física del cristal convoca el uso romántico de su metáfora en la figura de Novalis.

engloba, implica lo que expresa al mismo tiempo de explicarlo y desarrollarlo. [SPE, 12]

El cristal posee entonces esta capacidad de mostrar en su unidad alveolar lo múltiple en lo uno. A su vez, de acuerdo con *LS*, sabemos que lo expresado se distingue de la manifestación, de la designación y de la demostración. [LS, 30] “Pasar al otro lado del espejo es pasar de la relación de designación a la relación de expresión” [LS, 38]. El espejo como frontera es el sentido mismo. Pero en la imagen-cristal, la expresión encarnada en la figura liminal del espejo se dirige al germen:

En una célebre secuencia de *Ciudadano Kane*, la bolita de vidrio se rompe cayendo de las manos del moribundo, pero la nieve que contenía parece venir hacia nosotros por ráfagas para sembrar los medios que vamos a descubrir. No se sabe de antemano si el germen virtual (“Rosebud”) va a actualizarse, porque no se sabe de antemano si el medio actual tiene la virtualidad correspondiente. [IT, 100]

Vemos que Deleuze piensa aquí en la descripción simondoniana de la cristalización donde el germen que encuentra un medio adecuado desencadena una particular estructuración de acuerdo con las propiedades del germen y con la energía del medio. La preeminencia del espejo no debe confundirnos. La obra que se observa a sí misma, que se hace a sí misma o que se representa dentro de sí misma (la obra dentro de la obra) no implica un avatar del fin del arte, [cfr. IT, 102] tampoco por lo tanto una versión del arte poshistórico. La función especular en el cine debe comprenderse como un caso de la imagen-cristal. Y esta función es ante todo la del cierre de un circuito de agitación que implica un movimiento estático¹⁶. Deleuze asimila la función especular del cristal a la de una pista. Como sucederá en el análisis de la pintura de Francis Bacon, los personajes que habitan las imágenes-cristal se encuentran aprisionados:

¹⁶ Recordemos la concepción deleuzeana del viaje que implica un movimiento intensivo. Cfr. “v” como Voyage en el *Abécédaire*. Para una lectura del *viaje* en las lecturas literarias de Deleuze cfr. M. Bryden, *Gilles Deleuze. Travels in literature*.

La perfección cristalina no deja subsistir ningún afuera: no hay afuera del espejo o del decorado sino solamente un reverso por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se reinyecta en el decorado. [IT, 111]

El cristal es ante todo problemático, nudo donde lo virtual y lo actual no dejan de intercambiarse. Pero es problemático porque solo así puede desarrollarse el proceso individuante en el que se envuelve. El acto de individuación nunca consiste en suprimir el problema [DR, 317] sino “el acto de la intensidad que determina las relaciones diferenciales a actualizarse, según líneas de diferenciación, en las cualidades y extensiones que crea” [Ibíd.] Vemos que el estado preindividual no es pensado aquí como un estado provisorio o carente, sino que es un “momento del ser” [ID, 122]. De aquí que el antiguo dilema entre ser y devenir, se reformule aquí en términos de un devenir como “relación constitutiva del ser”¹⁷. No hay aquí propiedades sustanciales que desplieguen sus propias e internas potencialidades, sino que la individuación surge de las particulares relaciones que establece el medio amorfo portador de un cierto desequilibrio y el germen estructurante. “De la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual debe salir una nueva distinción, como nueva realidad que no preexistía” [IT, 116] Las propiedades no son *de* la sustancia sino que surgen como *efecto* de la relación: “Las verdaderas propiedades del individuo están al nivel de su génesis, y, por esta misma razón, al nivel de su relación con los otros seres”¹⁸. Esto implica que ese desequilibrio inicial no se resuelve de acuerdo con propiedades sustanciales, sino que se resuelve actualizando los efectos de una relación singular, acontecimental. Deleuze toma el ejemplo de Fellini y su particular cristalización de la imagen. Las escenas compartimentadas *crecen* como los cristales. Son imágenes ópticas y sonoras puras que como si fueran un campo magnético atraen y cargan un determinado contenido y se suman unas a otras componiendo un gran cristal. Cada una podría ser un germen estructurante que orienta el cristal entero, que a su vez no es más que la suma de

¹⁷ G. Simondon, ob. cit., p. 127.

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

esos gérmenes [IT, 118]. Fellini hace proliferar los gérmenes musicales. Es en él donde encontramos esas imágenes sonoras que ha producido el feliz encuentro con Nino Rota. El pequeño motivo salta de la banda sonora fuera de escena al movimiento de los personajes como en *Fellini 8 ½*, porque posee el poder de contagio característico del cristal. La cara límpida u opaca del cristal dependerá siempre de la relación entre el germen y el medio. El germen puede opacar el medio estallándolo en pequeñísimos cristales, pero también puede detener el estallido y mostrar un cristal límpido y homogéneo.

3.2 De Simondon a Bergson

Como indica Sauvagnargues¹⁹, Deleuze parte de Simondon para arribar a consecuencias bergsonianas, ya que la lectura de la individuación en términos de movimiento de actualización, permite *modular* la teoría simondoniana hacia la conceptualización bergsoniana. Para actualizarse lo virtual debe, como la individuación simondoniana, “*crear sus propias líneas de actualización*” [B, 100] y en este sentido lo virtual en Bergson viene a criticar el par posible/real. Lo posible es siempre deficiente respecto de lo real, mientras que lo virtual, como es el caso del medio energético, no implica ninguna deficiencia respecto de lo real, porque es totalmente real, sino que se opone a sus actualizaciones. Simondon y Bergson dan a Deleuze el marco necesario para su teoría de lo virtual porque permiten pensar el devenir como lo esencial, denunciando la estaticidad o el reposo como ilusorios. Es así que lo virtual nada tiene que ver con lo meramente indeterminado. Como veíamos a propósito de la materia amorfa simondoniana, no se trata de una carencia de propiedades, más bien al contrario. Las singularidades que pueblan la materia se movilizan de un particular modo en el encuentro con el germen estructurante. Pero el individuo concreto que resulta, que se genera como resto del acto de individuación es absolutamente acontecimental, y se explica en función de la singularidad de su génesis. Esto quiere decir que el individuo no porta sustancialmente sus propiedades,

¹⁹ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, p. 34.

sino que éstas surgen de la particular relación que desencadenó su génesis. Así el resto individuado es como una solución que resolvió un estado virtual, pero ese estado virtual mantiene su carácter problemático, es decir, su potencia diferencial. La obra de arte es aquí un ejemplo privilegiado:

Cuando la obra de arte invoca una virtualidad en la que se sumerge, no invoca ninguna determinación confusa, sino la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales genéticos, elementos “virtualizados”, “embrionizados”. Los elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares, coexisten en la obra o en el objeto, en la parte virtual de la obra o del objeto, sin que pueda asignar un punto de vista privilegiado sobre los otros, un centro que sería unificador de otros centros.
[DR, 270]

El problema que la obra actualiza no se resuelve en la solución, sino que las condiciones de lo problemático se mantienen frente a las actualizaciones que nunca proceden por semejanza, no son *copias degradadas* del problema, sino que proceden por diferenciación o disparidad. En este sentido es que lo virtual es ante todo, y como será la materia con un potencial de desequilibrio energético en Simondon problemático:

Siempre reencontramos leyes comunes a estas líneas de actualización o de diferenciación. Entre la vida y la materia, entre la distensión y la contracción, existe una correlación que da cuenta de la coexistencia de sus grados respectivos en el Todo virtual, y de su relatividad esencial en el proceso de actualización. Cada línea de la vida se vincula con un tipo de materia, que no es solo un medio exterior, sino uno en función del cual el viviente, respecto de la materia, aparece ante todo como postulación de problema, y capacidad de resolver problemas [B, 107]

Es en este sentido que Deleuze puede afirmar en *DR* que la realidad de lo virtual es la de una tarea por cumplir [DR, 274], es decir la realidad de un problema que brinda el

horizonte para las soluciones que no agotan su carácter problemático. Bergson da un ejemplo privilegiado para pensar la naturaleza de lo virtual, y lo hace a través de la postulación de esa memoria desanclada. Simondon y Bergson funcionan en el sistema deleuzeano como una doble máquina conceptual orientada a deshacer la estructura del sujeto como sustancia. Si el sujeto es para Deleuze ante todo un concepto que tuvo dos funciones: por un lado de universalización en un contexto donde las viejas esencias son reemplazadas por los actos de consciencia, por otro de individuación, donde la *persona* viene a relevar la noción de individuo como cuerpo y/o alma [DRF, 326]²⁰; la crítica deleuzeana tiene como objetivo de mínima el desandamiaje de estas dos funciones. Pero esta operación tiene una peculiaridad que quizás distingue a Deleuze entre sus contemporáneos. Se trata menos de destruir la función sujeto que de extenderla excesivamente, hasta que pierde su eficacia trascendente.²¹ Para evaluar la potencia de un concepto de la tradición, en este caso el de sujeto, es necesario preguntarse si puede tomar nuevas funciones que modifiquen su efectividad [DRF, 327]. Un movimiento característico de la operación deleuzeana será mostrar cómo estos conceptos que implican un problema particular son efectos de un campo cuyas variables podrían arrojar una solución distinta. En este sentido, cuando en *DR* Deleuze analiza las síntesis temporales que en última instancia producen al sujeto como resto, analiza específicamente la primera que es el hábito y que se comprende pasivamente. No es actuando que adquirimos un hábito sino contemplando. Se trata más precisamente de una contracción, no un acto consciente. La expresión *contraer un hábito* ilustra en este sentido su carácter pasivo. Podríamos pensar que se trata de las síntesis perceptivas, de la respuesta con la cual los órganos sensoriales responden a un medio y envuelven en el límite de la relación entre recepción y reacción esa contracción

²⁰ Sobre la persistencia de la operación moderna en torno al concepto de persona véase R. Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*.

²¹ No es el único caso en el que Deleuze rechaza toda lógica de la *muerte de* o del *fin de*. Lo mismo sucede con la filosofía y con el arte. Pero este rechazo no debe comprenderse como un mero *retorno a*. Se trata más bien de la reapropiación de los conceptos y de los sistemas filosóficos de la tradición para extender los problemas que implican a otros campos dando, como sucede con el caso del concepto de *sujeto*, un uso “ilegítimo” que termina desarticulando los efectos que lo determinaban.

que para Deleuze es también un signo. Sin embargo, ya los órganos son efectos de otras síntesis:

en el orden de la pasividad constituyente, las síntesis perceptivas remiten a síntesis orgánicas, así como la sensibilidad de los sentidos, a una sensibilidad primaria que *somos*. Somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o de representarlos, sino antes de sentirlos. Todo organismo es, en sus elementos receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas. [DR, 99]

Vemos que las síntesis pasivas en tanto que fundamento de algo así como una protosubjetividad se encuentran en todos los niveles, luz, aire, órganos, etc. En el cuarto capítulo de *IM* Deleuze realiza un extenso comentario al primer capítulo de *Materia y memoria* para mostrar cómo el universo de las imágenes, incluidas las imágenes cinematográficas, posee una ontología propia, indiferente al problema del sujeto, donde éste es más bien un producto de una de las posibles relaciones que el universo de imágenes puede presentar. El sujeto es en ese contexto antes que una lámpara que ilumina el mundo -foco de espontaneidad y acción-, una caja negra que detiene el movimiento, lo desacelera para devolverlo al universo de imágenes levemente desviado. El acento en la pasividad del hábito busca por un lado denegar el carácter activo de la subjetividad como determinante, y a la vez extiende el dominio de lo subjetivo al extremo de borrar sus potencias jerarquizantes, multiplicando microsujetos y protosujetos, ojos y placas sensibles. Si *IM* solo alcanza al final la forma de la imagen-acción, aquella que caracteriza el modo de hacer del sujeto como quien responde a un medio, es porque antes y en su fundamento insisten otras formas que la preceden y la condicionan.

La preeminencia de la imagen en el análisis precedente sugiere una salida por la tangente al escollo que la estética derivada de Heidegger y Hegel nos conduce, a saber su

dependencia de la palabra. ¿Podemos aventurar que la trampa antropológica²² es burlada por medio de un giro imaginario que desactiva todo giro lingüístico? Este parece ser el camino que abre la particular hibridación entre Simondon y Bergson: una lógica de la individuación indiferente a toda forma trascendente, un mundo imaginario indiferente a toda percepción... Quizás los alcances de este giro encuentren su formulación más precisa en las críticas a los postulados de la lingüística en *Mil mesetas*. Solo desarmando la máquina lingüística se podrá acceder a una máquina literaria afectiva que revele toda su potencia política.

3.3 Pobreza de mundo

J. von Uexküll constituye una referencia ineludible para considerar tanto la concepción deleuzeana de la vida y del animal, como la semiótica que estará a la base de la mencionada desactivación lingüística. El biólogo estonio-alemán se opuso a la comprensión mecanicista y también evolucionista de la naturaleza, y abrió la clave de lectura ineludible para comprender los debates en torno de lo humano y lo animal en parte importante de la filosofía europea del siglo XX. De acuerdo con Agamben las investigaciones de von Uexküll

expresan el abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la radical deshumanización de la imagen de la naturaleza (no tiene que sorprender, por lo tanto, que ejercieran una fuerte influencia tanto sobre Heidegger –el filósofo del siglo XX que más se esforzó por separar al hombre del viviente– como sobre aquel otro, Gilles Deleuze, que trató de pensar el animal de modo absolutamente no antropomórfico).²³

²² Pensamos aquí en el concepto agambeniano de “máquina antropológica” tal como se aventura en *Lo abierto*.

²³ G. Agamben, *Lo abierto*, pp.79-80.

Agamben acierta al señalar estos polos opuestos de la recepción, ya que la tensión entre Heidegger y Deleuze, aunque no expresamente abordada por el filósofo francés, recorre la interpretación deleuzeana de von Uexküll, derivando de su etología consecuencias por momentos opuestas palmo a palmo a las heideggerianas. Es por ello que revisitaremos brevemente algunas de las tesis fundamentales que Heidegger ha inscripto en la estela de von Uexküll para luego abordar la interpretación deleuzeana.

Pero antes daremos un pequeño rodeo por el ejemplo favorito y recurrente para explicar la noción central de la concepción uexkülleana de la naturaleza, la *Umwelt*. Se trata, claro, del caso de la garrapata. Von Uexküll nos explica que el mundo circundante [*Umwelt*] de la garrapata se compone de tres caracteres afectivos. En *Spinoza. Philosophie pratique* Deleuze lo describe del siguiente modo:

el primero, luminoso (trepar a lo alto de una rama); el segundo, olfativo (dejarse caer sobre el mamífero que pasa bajo la rama); el tercero, calorífico (buscar la zona pelada y más cálida). Tan sólo un mundo de tres afectos, rodeado por todos los acontecimientos del bosque inmenso. [SPP, 167]

El mundo circundante [*Umwelt*] se distingue del entorno o del espacio objetivo [*Umgebung*] en el que a menudo el hombre sitúa al animal. La garrapata no vive *en el campo*, así como el pez no vive *en el agua*, si por estos sintagmas entendemos un entorno abstracto dentro del cual podríamos incluir al animal en cuestión junto con todo aquello que el hombre podría observar en él. La garrapata no *ve* ni *oye*, no *siente* de ese entorno más que las señales que puede *percibir* y que desencadenan a su vez una *acción* específica. Pero ese mundo debe ser comprendido a partir de esos caracteres afectivos, y no en relación con los caracteres faltantes, carentes, posibles, ausentes. Agamben es muy certero cuando nos recuerda que la teoría de von Uexküll es contemporánea de las primeras vanguardias. Hay algo en común entre la caracterización de los mundos animales, y el intento analítico de construir una obra a partir de uno o dos elementos, de practicar un ascetismo de los medios, pero para explotar y llevar hasta sus propios límites las potencias de los mismos. Este será un punto central para comprender la concepción deleuzeana de von Uexküll.

Esta pobreza afectiva lleva a Heidegger a tomar como punto de partida el ejemplo de von Uexküll para deducir la condición del animal como pobre de mundo. El propio von Uexküll parece abrir esta lectura cuando indica que “la riqueza del mundo que rodea la garrapata desaparece y se reduce a una forma *pobre* que consiste esencialmente en tres caracteres perceptivos y tres caracteres activos –su medio.”²⁴ Esta pobreza, explica Heidegger, no debe entenderse como un mero “menos” del animal que, frente al hombre *configurador de mundo*, lo presentaría como simplemente *inferior*.²⁵ La pobreza es, de acuerdo con Heidegger un modo de la carencia, un modo del no tener. Pero la pobreza es también un modo de encontrarse humano, de ánimo pobre, humilde o melancólico. Pero esta relación con el encontrarse humano no dirime la diferencia entre el hombre como configurador de mundo y el animal como carente de mundo. El mundo es, dice Heidegger “lo ente respectivamente accesible y lo ente tratable”²⁶ y en esa relación de acceso y trato el hombre lo configura. Es aquí donde encontramos la grieta que separa de un modo tajante la lectura heideggeriana de von Uexküll de la lectura deleuzeana. El *mundo* del animal no es, para el filósofo alemán, otro diferente al del hombre. Es el *mismo* mundo respecto del cual el hombre tiene mayor *accesibilidad*. El *medio* del animal no es un medio específico y cualificado, sino su mero entorno, que incluye otros animales, plantas, al propio hombre. Ese medio no es otra cosa que el *lugar* donde el animal habita, los peces en el agua, el escarabajo en el tallo y la tierra. Pero ¿por qué no es este el mundo circundante de von Uexküll? En principio, uno podría decir que, efectivamente, el mundo animal tiene que ver también con lo que es accesible para él, con aquello frente a lo cual tiene la capacidad de ser afectado y de actuar. De hecho el análisis del mundo animal en Heidegger parece orientarse al desarrollo de la pregunta por el mundo en general con el objeto de mostrar justamente este diferencial respecto de la relación entre los entes y el mundo.²⁷ El mundo no pertenece a todos los entes por igual, o al menos no todos los entes *son en el mundo* por

²⁴ J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, p. 26. [cursiva mía].

²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, pp. 244-245.

²⁶ *Ibid.*, p. 247.

²⁷ Cfr. B. Buchanan, *Onto-ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*, p. 55.

igual. Pero aquí está el nudo de la cuestión. Si el mundo no es accesible por igual, dicha accesibilidad debería evaluarse con algún concepto o medida que trascienda el propio mundo del ente en cuestión, y que permita, así, evaluar también el mundo del hombre, de otro animal o de la piedra.

Cuando Deleuze ubica a J. von Uexküll, implícitamente, como “un lejano sucesor de Spinoza” [D, 74] realiza una lectura del biólogo que evita explícitamente la deriva hacia toda diferencia o superioridad del hombre respecto del animal. Tampoco se trata de recurrir a la figura del animal para hablar de la impotencia humana en el mundo actual, la impotencia que se vuelve temple anímico determinante y que suspende la relación técnica del mundo, su curvatura en torno al sujeto como punto desencadenante de las acciones posibles. De hecho, para J. von Uexküll la pobreza de afectos implica una riqueza de acción, y en ningún caso *carencia* respecto de un modo más rico de relación con el mundo. Al asociar la noción de pobreza con un cierto encontrarse del hombre e incluso llegar a valorizar la experiencia de la pobreza como un gesto deseable de ascetismo mundano que dejaría el mundo como posibilidad, Heidegger se acerca más al Benjamin de “Experiencia y pobreza” –aquella que describía la imposibilidad de relación con un mundo que luego de la guerra había perdido su posibilidad de ser narrado– que a la determinación del animal en von Uexküll. Para el biólogo “la pobreza del medio condiciona la certeza de la acción, y la certeza es más importante que la riqueza”.²⁸ La pobreza del mundo circundante del animal no puede ser leída de ningún modo bajo la lógica del aturdimiento, de una imposibilidad de *disponer* sino que en su mundo cada animal es el centro y el mundo se encuentra saturado por los afectos que lo componen. El célebre ejemplo de la garrapata tiene como objeto dar cuenta de la particularidad de un mundo saturado en su sobriedad. Esta sobriedad afectiva es en cierto modo una máxima del manifiesto que abre *Mil mesetas*, “Rizoma”, y que augura un múltiple entendido como n-1. Los ejemplos son elocuentes: la pantera rosa, los personajes en fuga de Godard, Glenn Gould. En cada caso no se trata de un *enriquecimiento* de la relación con el mundo sino de una *intensificación* afectiva.

²⁸ J. von Uexküll, *ob. cit.*, p. 26.

Es en *Kafka*...donde encontramos las primeras formulaciones de la relación que luego se soldará entre arte y animalidad a partir de *Mil mesetas*, y es en los textos que rodean el inicio de la década del 80 donde vemos la aparición frecuente de los mundos de von Uexküll. La breve mención implícita en *Dialogues* es acompañada de la filiación explícita en el texto sobre Spinoza del 81, para luego reforzarse en *Mil mesetas* e incluso reformularse a través de un vocabulario bergsonianiano en los libros sobre cine. Es que en la noción de *Umwelt* encontramos el centro del vínculo entre arte y afectos. Y no sólo allí, sino más precisamente en la comprensión musical que von Uexküll tiene de la naturaleza, y por lo tanto de la relación entre mundos inconmensurables entre sí. La función territorio / desterritorialización es la que describirá el hacer propio del arte, a través del concepto de “ritornelo”. Así, el vínculo que Deleuze establece con el problema del arte, se encuentra siempre íntimamente ligado a un modo de hacer propio del animal. La metáfora musical que recorre el texto de Uexküll encuentra de este modo, en la noción de “ritornelo”, su expresión acabada.

3.4 La modulación deleuzeana: de la *Umwelt* al ritornelo

Como hemos indicado, la noción de *Umwelt* resulta central en la consideración heideggeriana de von Uexküll en tanto que permite, en el argumento de *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, abrir cabalmente el problema del mundo en tanto tal. Brett Buchanan ha señalado que a diferencia de Heidegger o de Merleau-Ponty el uso deleuzeano y guattariano de von Uexküll se caracteriza por no tomar este concepto fundamental como punto de partida.²⁹ La única mención que encontramos en *MP* al concepto fundamental de von Uexküll ocurre de hecho en una meseta extraña, sin referirlo específicamente al biólogo estonio-alemán, y más bien para contraponerlo al mundo de la ciencia.³⁰

²⁹ Cfr. B. Buchanan, *Onto-ethologies...*, p. 177.

³⁰ Nos referimos a la meseta 3, “10000 a. J. C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?)”. Meseta curiosa, está construida en base a un gran discurso indirecto, la conferencia del profesor Challenger. Es el único caso en el que encontramos un recurso literario explícito, que parece retomar una tradición que nos gustaría filiar en Platón. Es que no podemos evitar pensar en la retórica de *Banquete*, donde las marcas

Como sucede a menudo con el particular uso que hace Deleuze de sus fuentes, el concepto de *Umwelt* es tomado como eje de una transvaloración, aquella que cruza y superpone a von Uexküll con Spinoza. Se trata de pensar la noción de *Umwelt* bajo la lógica afectiva spinoziana, y al mismo tiempo, la ética como una etología. El cruce entre ética y etología tiene, a su vez, el objetivo de deslindar ambos términos del vínculo con el *comportamiento*, a favor de una lógica de la potencia. De lo que se trata es de qué es capaz cada cuerpo, cada animal, cada individuación. Potencia de afectar y de ser afectado. De ahí que aparezca, en *Spinoza philosophie pratique* pero luego nuevamente en *Mille Plateaux*, la afirmación de que hay más diferencias entre un caballo de carreras y un caballo de carga, que entre el caballo de carga y el buey [Cfr. SPP, 167; MP, 314] Se modifica levemente el problema de los mundos circundantes respecto de cómo es expuesto en von Uexküll, desde la especie hacia la construcción afectiva, que en cierto modo corresponde al movimiento que lleva del organismo como fundamento desde el cual se piensa el horizonte de posibilidades de acción hacia los devenires concretos en los que un cuerpo entra. Es en la meseta dedicada a los devenires, donde la transvaloración del *mundo circundante* alcanza su función propiamente deleuzeana. Se trata de pensar cómo se articulan los devenires, y aquí, lo que interesa es menos la particularidad específica que la composición afectiva.

Pero von Uexküll es un bajo continuo aun en otro sentido. Los mundos animales que el biólogo describe son inconmensurables, es decir, no hay *comunicación* entre mundos, sino una gran composición de la naturaleza que permite que la araña teja su tela justo a la medida de la mosca sin tener un vínculo real con la mosca. Esa composición que la naturaleza supone es a menudo asimilada a la lógica musical. Son incontables las

del discurso indirecto nos hablan de la dificultad para seguir el relato, para recordar, y que incluso en el interior del discurso los oyentes pierden la atención, se duermen, e incluso encarnan corporalmente los discursos hasta volverse indiscernibles respecto de ellos –como sucede con el ingreso final de Alcibiades, pero también con el fin de velada de Sócrates–. También aquí los oyentes se fastidian, se duermen, se van; encontramos insertados diálogos imaginarios; hasta culminar con la descomposición del conferencista, arrastrado primero por un devenir animal, y luego molecular hasta ser puro flujo desterritorializado. ¿Por qué las teorías de Simondon, Saint-Hilaire, von Uexküll, Cuvier, Martinet, Hjemmslev, etc. aparecen aquí bajo esta lógica literaria? Quizás aquí se encuentre la clave inicial para comprender el problema último que importa a Deleuze y Guattari a propósito de von Uexküll, y del uso de la biología en general. Arrastrar los cuerpos hacia el lenguaje, el lenguaje hacia los cuerpos, hundir los cuerpos y los signos en un gran devenir molecular que encuentra en el arte y en especial en la música una expresión privilegiada.

referencias en este sentido en los textos de von Uexküll. La idea de una *conformidad a plan* en la naturaleza articularía todos los mundos animales como si formaran parte de una gran partitura. Cada mundo es como una melodía que tiene en otro mundo su contrapunto exacto que la completa y a su vez le brinda las notas y colores que le responden.

En el mundo biológico es todo armonía, todo melodía, ya que, aunque los momentos no estén allí para encadenar los movimientos unos a otros, subrayan las sensaciones de contenido de los colores y de los sonidos en una secuencia oscilante de silencios, breves y largas.³¹

La flor cuya corola responde exactamente al aguijón de un insecto no tiene con él un origen evolutivo común. Y sin embargo esas formas complementarias deben entenderse bajo la partitura común de la naturaleza. Esta inspiración musical está a la base del concepto de ritornelo, aunque, como veremos, se tratará de ir un poco más allá de la composibilidad dependiente de la armonía. El mundo circundante resuena en la noción de *medio* [milieu] ya que el medio es lo que se compone de una serie de marcas y signos que lo codifican.

lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermediario que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de energía y a las percepciones-acciones. Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción. [...] J. von Uexküll ha construido una admirable teoría de esas transcodificaciones, al descubrir en las componentes otras tantas melodías que se harían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música. [MP, 384-386: 319-321]

³¹ J. von Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*, pp. 93-94.

Lo viviente dispone un medio codificado, determinado por los medios que los códigos componen. Pero ese mundo circundante y su vínculo con la conformidad al plan de la naturaleza es aún demasiado leibniziano. Es necesario llevar las relaciones entre-mundos, entre-medios, más allá de la estructura de la composibilidad. La intuición de la *naturaleza como música* requiere todavía de una operación sobre los medios que transforme el valor de las marcas y los signos, que deben pasar de un valor puramente activo y reactivo hacia un valor expresivo [MP, 387]. Esta es la diferencia entre un medio y un territorio: el territorio permite comprender el origen del arte como composición expresiva, y solo así adquiere cabal sentido la intuición de la naturaleza como música. Cuando Deleuze y Guattari afirman que el territorio es un efecto del arte, están modificando la dimensión de las marcas. “Las marcas territoriales son *ready-mades*” [MP, 389], y esta definición resulta por demás sugerente para comprender su dimensión expresiva. Un *ready-made* no es creación sino gesto puesto a irradiar sentido. Es menos un objeto descontextualizado que un escenario creado en torno a un objeto cualquiera que deviene centro de escena. De allí que advenga rápidamente el ejemplo del pájaro australiano, *Scenopoietes dentirostris*³², que es justamente el poeta de la escena, el que construye el escenario, y es esta construcción del medio como escenario lo que lo convierte en territorio. La diferencia entre un medio sin más y un territorio es la dimensión expresiva de la escena, donde cada objeto necesariamente se pone expresar.

Es posible arribar así al vínculo entre música y naturaleza desde un lugar novedoso, el ritornelo es en cierto sentido la traducción deleuzeana y guattariana, del mundo

³² No casualmente los autores modifican sutilmente la nominación científica (*scenopoeetes dentirostris*) para remarcar *poietés*. Volveremos sobre la descripción de este ejemplo en el apartado dedicado a Messiaen y los pájaros.



Fig. 4: Scenopoeetes dentirostis. El pájaro artista

circundante. Lo que ha pasado entre uno y otro es que el valor musical de la naturaleza en von Uexküll alcanza aquí su dimensión expresiva adecuada.

CAPÍTULO 4: Bestiarios artísticos

El marco teórico que Deleuze construye para abordar la cuestión del animal, le permite operar, desde el texto sobre Kafka, un particular giro de cara a su pensamiento estético. Hemos visto que en los textos de la década del 60, si bien permiten delinear los problemas que encontrarán su campo más propiamente artístico a partir del encuentro con Guattari, aún dibujan una estética de anclaje literario. Es a partir del texto sobre Kafka que este uso de la literatura comienza a desbordar progresivamente sobre otras artes. Se ha señalado que allí se *prueban* los conceptos fundamentales que luego encontrarán un desarrollo mayor en *MP*. Es el caso del concepto fundamental de agenciamiento y la ocurrencia por primera vez de la noción de *rizoma*.³³ Sin embargo, esta obra es fundamental para nuestro trabajo porque allí encontramos un uso propiamente estético de la animalidad, para pensar la noción de *devenir*. Es a partir de este texto que podremos abordar una lógica de los animales artistas que aparece en *MP*, pero que tiene sus reformulaciones y recurrencias en *QP* y en las entrevistas del *Abécédaire*. Es así que en este capítulo recorreremos en primer lugar la interpretación deleuzeana-guattariana del bestiario kafkiano, para luego abordar los usos particulares del animal en relación con la música especialmente en *MP*.

4.1 Messiaen y los pájaros artistas

La relación con el animal implica el contacto con otros modos de actuar, afectar y dejarse afectar por el mundo. Si la antropología se sustituye por una etología³⁴ es porque el hombre deja de ser una figura privilegiada. Una etología estudiará entonces los modos de comportamiento del hombre y del animal, desdibujando aquellos paisajes conceptuales en los que el concepto de animal servía de mero límite al de hombre, ya sea para señalar el comienzo de la historia y de la cultura, frente a una vida natural a-histórica, ya sea para refrendar el viejo dualismo alma-cuerpo, reencontrando en la primera la marca y hiato que

³³ Cfr. F. Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, ed. cit., cap. 13, “La literatura menor desde una mirada cruzada”.

³⁴ Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, ed. cit., p. 11.

salvaba al hombre de su mera vida biológica de la que el animal daría cuenta como testigo mudo de su privación. *El fin de la excepción humana*, para tomar prestada la fórmula de Jean-Marie Schaeffer, tiene consecuencias particularmente importantes a la hora de pensar el problema estético, ya que si el hombre deja de distinguirse del animal, también el arte deja de ser un privilegio del hombre. “No solo 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” [MP, 394]. La idea de una naturaleza que es artista antes que el hombre o independientemente de él, implica una referencia explícita al compositor del *Quatour pour la fin du temps*: “el arte no es un privilegio del hombre. Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas” [MP, 389].

Explicitemos brevemente el contexto teórico de esta afirmación. Deleuze y Guattari eligen el concepto de *ritornelo* para dedicar una meseta entera en *MP* al problema musical. Este concepto, tomado de la noción musical, *ritornelo* o estribillo, es ante todo una figura de la repetición. Un niño en la oscuridad de la noche no puede dormir. El mundo en torno suyo se deshace, en la oscuridad están realmente las fuerzas de un caos que podría devorarlo todo. El niño canta, repite una pequeña melodía. La melodía construye una morada ínfima, mínima, es el límite al caos. La cancioncilla repetida lo arrulla, lo acuna, estabiliza un mundo caótico, aunque sea la estabilidad frágil comprendida en los límites de la canción. La repetición de la pequeña melodía puede construir un centro estable. Si nos colocamos en él, podemos decir que estamos ya en una casa, en un espacio con límites claros que nos defienden del afuera. Diríamos que una forma se erige, un verdadero edificio cuya arquitectura se sostiene en aquella primera repetición, variada y desarrollada, se ha construido allí. Ahora bien, el círculo trazado como piedra fundamental de esta morada puede abrirse, e iniciar un viaje de errancia. La puerta se abre, las fuerzas salen.

Esta suerte de alegoría ilustra las componentes del ritornelo en tanto que personaje conceptual: 1) el germen de la territorialidad en la repetición de la pequeña canción, 2) la afirmación de un mundo, de una morada, consistente, proyectada, diferenciada y erigida contra las fuerzas del caos, 3) la salida del mundo saturado de sentido y consistencia, y el comienzo de una improvisación sin destino claro. El ritornelo es ante todo un

“agenciamiento territorial” [MP, 383], porque sus componentes nos hablan de la instauración, construcción y abandono de un territorio, es decir, de un bloque esencialmente codificado. Deleuze y Guattari indican que el territorio es un efecto cualitativo sobre un medio y sobre un ritmo. Medios y ritmos son distintas respuestas al acecho del caos. Los medios implican una cierta codificación, es decir una estructura mínima de repetición, y los ritmos comunican el entre-dos que se produce en el paso de un medio a otro, conllevan un margen de descodificación y transcodificación. De ahí que Deleuze y Guattari insistan en que el ritmo nada tiene que ver con la medida, porque no presupone un medio homogéneo sobre el que actúa sino la acción comunicante entre dos medios heterogéneos.

Quizás sea necesario pensar la aparición e importancia progresiva de los pájaros en la obra de Messiaen bajo la lógica del poblamiento. Un especie de creciente invasión, como si se fueran instalando y acomodando hasta convertirse en los protagonistas de la obra. Contaminación o contagio, una plaga. Hitchcock ha pensado también este problema casi contemporáneamente a Messiaen. Los pájaros que van llegando y que instalan un mundo pajarizado.

Messiaen parece haber intuido tempranamente el valor musical del canto de los pájaros, y aunque evidentemente no es el primer músico que los utiliza como material compositivo, parece ser el primero en tomarlos realmente en serio³⁵. En *Rencontres avec Olivier Messiaen* Goléa comenta la reprimenda del maestro a propósito de una broma sobre los pájaros: “-Le pido que por favor respete a los maestros. – ¿Le falté el respeto maestro? – No, pero sí a los pájaros, y es una cuestión muy seria”³⁶. Los pájaros parecen ser, a medida que pasa el tiempo, la fuente musical más importante para Messiaen. A pesar de esta sucesiva importancia, la incorporación del canto de los pájaros parece ser una de las pocas innovaciones que la vanguardia musical no toma³⁷. Sabemos que la obra quizás paradigmática para los jóvenes compositores como Boulez o Stockhausen fue *Mode de*

³⁵ Cfr. R. Sherlaw Johnson, “Birdsong” en Peter Hill [ed.] *The Messiaen Companion*, p. 249.

³⁶ A. Goléa, *Recontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, París, 1960, p. 220

³⁷ Cfr. R. Nichols, *Messiaen*, p. 56

valeurs et d'intensités, estudio que Messiaen presenta en los cursos de Darmstadt de 1949. Sin embargo, Messiaen no seguirá esta deriva.

A pesar de que Messiaen habría notado cantos de pájaros desde los años '20, es recién en 1941 en el *Quatour pour la fin du temps* cuando un pájaro entra por primera vez en escena. A propósito de las novedades musicales introducidas por el *Quatour pour la fin du temps*, Roger Nichols señala dos direcciones. Por un lado, y siguiendo un poco literalmente el título de la obra y su escritura, la de cierta poética de la abolición del tiempo, cuyo fundamento sería el uso extendido de los ritmos no retrogradables. El palíndromo rítmico tendería hacia un distanciamiento del tiempo cronológico entendido en términos de intencionalidad o direccionalidad. Sin embargo, para Nichols no es ésta la innovación más revolucionaria, sino la segunda novedad que introduce la obra: la inclusión del canto de los pájaros³⁸. En esa misma época, en su *Technique de mon langage musical*, le dedica un breve capítulo, donde explica su *utilidad* compositiva: no se trata de imitar fielmente el sonido reconocible del canto, sino de reconstruir las relaciones rítmicas y melódicas, imposibles para un ejecutante humano. Este matiz, no imitar sino reconstruir las relaciones de la naturaleza, lejos de mostrar el resurgimiento de la vieja fórmula, cara a las artes visuales antes que a la música, del arte como imitación de la naturaleza, descubre un modo inédito de comprender la imitación. El hombre no copia algo del pájaro sino que adquiere posturas, comportamientos, modos de hacer mundo, propios del pájaro. Se deshumaniza en el pájaro. Desde este punto de vista, toma cuerpo el término que introduce Brelet, un *empirismo naturalista*.

Este empirismo encuentra su expresión más acabada en el *Catalogue d'oiseaux*, ciclo de trece piezas para piano donde cada una lleva el nombre de un pájaro, y cuya forma general, la del catálogo, nos recuerda al modo deleuzeano de pensar los agenciamientos maquínicos: esto, y esto, y esto. El catálogo implica a su vez la presentación de un retrato, la del personaje musical que cada pájaro parece interpretar. Pero a la vez, cada personaje es presentado con su pequeño fragmento de mundo, llevando la lógica territorial al extremo:

³⁸ Cfr. R. Nichols, *Messiaen*, pp. 29-31.

no sólo el canto delimita el territorio, a la vez el paisaje se inmiscuye y queda retratado junto con el personaje, formando un bloque donde el territorio ve sus límites minados. ¿No es esta una mera reformulación de la noción de *leitmotiv*? Consideramos que la diferencia fundamental es que mientras el *leitmotiv* parece corresponderse con una típica lógica territorial, en términos de tiempo pulsado, lógica de la codificación, pancarta o cartel de ubicación, el personaje musical del pájaro no interactúa con otros personajes determinados, sino que el retrato del personaje atrae, como un imán, el pequeño fragmento de mundo con el que necesariamente interactúa y que a su vez lo desborda y lo obliga a desbordarse. Por eso arriesgamos que lo que parece jugarse en el uso de los pájaros es la extracción de un pedazo de tiempo no pulsado, que es necesario hacer flotar en medio del tiempo del territorio. Como una línea que parece dispuesta a saltar hacia otro tiempo. El ejemplo paradigmático de esta construcción de personaje-paisaje es quizás el nº3 del Libro I del *Catalogue...*, “Le merle bleu”, donde una serie de elementos del paisaje parecen interactuar con el pájaro retratado. La estructura formal de la pieza A, B, C, B', A', remite al gusto por la lógica no retrogradable y su consecuente estatismo.³⁹ [Fig. 5] Pero el aspecto formal no sirve a la construcción y guía del desarrollo temporal. Antes que marcar las reglas territoriales que se opondrían a un fondo del paisaje, muestra el aspecto vivo del paisaje, donde lo vital parece atravesar los contrapuntos afectivos en lugar de la lógica evolutiva del desarrollo. Brelet indica que el objetivo de Messiaen parece ser igualar el arte con la naturaleza por medio del artificio. Esta interpretación, de corte casi kantiano, pierde quizás algo fundamental: el acento en el problema de la mediación entre esa naturaleza y el artificio humano, mediación que en el caso de Deleuze implica necesariamente un doble-devenir, es decir, un encuentro entre heterogéneos cuyo espacio de relación implica una zona de desdibujamiento, de descodificación, transcodificación y recodificación. De algún modo, lo que se pone en juego en la intersección de los heterogéneos es la posibilidad de poner en variación las líneas, los componentes, de un lado y del otro de los términos del doble devenir. La música es “la desterritorialización del ritornelo”. La definición sitúa el

³⁹ Sigo aquí el análisis de Michèle Reverdy en *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*.

problema más allá del problema del arte en términos autónomos, explicando con su dinámica conceptual una maquinaria ontológica. La música ante todo no es humana, porque la propiedad, el territorio, que es lo esencial del ritornelo, tampoco son esencialmente humanos.

8

Merle bleu
Un peu vif (♩ = 132)

Très vif (♩ = 180)
(les vagues)

Merle bleu
Un peu vif (♩ = 132)

Goéland argenté
Modéré (♩=100)

mf (aboiement hurlé) *dim.* *mf*

(Péd. sempre)

Très lent (♩=48)
(la mer bleue)

mf *p* *mf* *p*

(doux, harmonieux et contemplatif)

mf *p* *mf* *p*

$\frac{1}{2}$ (pouce couché)

Vir (♩=108)
(clair, perlé)

p

* petites notes: lourdes.

A.L. 22.939

Fig. 5: Olivier Messiaen, Catalogue d'oiseaux, Livre I, « Le merle bleu », pp. 8-9. En este fragmento se observan las entradas del personaje principal (el mirlo) junto con el paisaje (las olas del mar, otros pájaros, el viento, etc.), conformando ese verdadero trozo de personaje-paisaje extraído de su medio, es decir, desterritorializado en la música.

Hemos indicado al inicio de este apartado que la finalidad del arte, para Deleuze y Guattari, era arrancar el *afecto* de las afecciones. Y el afecto implica el devenir no-humano

del hombre [QP, 163]. Devenir que sobreviene en el momento en que la desterritorialización viene a ocupar el viejo espacio de la imitación. Deleuze y Guattari distinguen entonces tanto un *hacer* propio del arte como aquello que el arte *no es*: “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos en relación con los perceptos o las visiones que nos da” [QP, 166]; y además “ningún arte es imitativo” [MP, 374]. En estas dos características encontramos tanto la crítica al arte entendido como actividad de la representación en la prescripción no-mimética, como la presentación del hacer del artista en términos de invención y creación de bloques de sensación. En Deleuze y Guattari la lógica mimética es reemplazada por una lógica del doble devenir: no se trata de copiar a los pájaros. Se trata de entrar en un espacio de indiscernibilidad hombre-pájaro donde el canto de los pájaros necesariamente se desacelera, se humaniza, al entrar en contacto con la música humana, a la vez que la música humana se deshumaniza en el canto de los pájaros. La noción de «devenir» implica una doble desterritorialización donde ambos polos devienen hacia un espacio de indiscernibilidad, donde x deviene y al mismo tiempo que y deviene x . No se trata de vínculos miméticos, ya sea en la analogía funcional (vínculo de estructura), o en la analogía de la semejanza (vínculo de similitud). [D, 8] “Devenir-animal” no implica en ningún caso una metáfora, ni una analogía de forma o relación, se trata más bien de entrar en la línea de indiscernibilidad que conduce a cierto fenómeno de borde, a medio camino entre un extremo y otro, el devenir como una condición de mutabilidad. Los devenires constituyen el contenido del arte.

El artista muestra cómo el devenir es siempre real aunque no exista una conversión, porque no sucede en el tiempo de los hechos sino de las intensidades. Se instala en el pliegue del intervalo entre dos puntos y puede extraer de allí esa forma pura del tiempo que permite pensar la simultaneidad antes que la sucesión. Una simultaneidad que puede pensarse como eternidad, pero eternidad aquí y ahora, duración en su sentido bergsoniano, que implica la necesidad de una variación intensiva en la que conviven el pasado y el futuro en simultaneidad y diríamos impasibles respecto de los presentes que pasan, presentes que son la carne del tiempo cronológico.

Un tiempo no *temporal* ha sido el modo de pensar el tiempo divino. Platón y Aristóteles coinciden en el punto de asignar el tiempo cronológico al mundo sensible y reservar fuera de la afectación temporal a todo aquello que por esencia no cambia. Sin embargo, esta concepción divina del tiempo no cronológico peca de trascendente. Son dos tiempos y dos mundos. Sin embargo, la solución deleuzeana, pero también arriesgamos la de Messiaen, es de vocación estoica: devolver el *aión* al ámbito sensible, no hay dos mundos sino un solo mundo atravesado por dos afecciones temporales distintas. Ese tiempo no temporal no se encuentra en un mundo *otro* sino en la naturaleza más cercana: este parece ser el caso del encuentro con Messiaen, espacio de indiscernibilidad que se construye en el *entre dos* de una especie de empirismo y religiosidad, religiosidad que paradójicamente viene al encuentro de esta filosofía enemiga de la trascendencia en tanto que afirmación feliz de la inmanencia y la vida.

4.2 Piel de lobo, piel de cordero

La íntima relación que en el apartado precedente se establece entre animalidad, afecto, tiempo e inmanencia, como elementos que, gracias a la música, muestran su originaria copertenencia, admite aún una lectura distinta. Para ello es necesario recuperar brevemente el lugar que la música ocupaba al menos hasta el Renacimiento, donde su rol fundamental era aquel de provocar las pasiones a través de un complejo sistema de resonancias y encuentros extraños. Que toda la terminología en torno a la vibración y las *simpatías* de la naturaleza sea concebida desde una mirada moderna como *mágica* no hace sino reforzar este necesario retorno. Y nos permite comprender el rol cabal de la música en ese capítulo de *MP* dedicado a los devenires que yuxtapone brujería, bodas contra-natura, devenires-animales, música.

Un pasaje del *Compendio de música* de Descartes nos puede acercar a esta especial copertenencia:

Parece que, si la voz humana nos resulta la más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. Así, incluso nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos, según la simpatía o antipatía de las pasiones: por la misma razón por la que, según se dice, una piel de oveja tensada en un tambor enmudece, si se golpea, cuando resuena una de lobo en otro tambor.⁴⁰

En la “Introducción” al *Compendio de música*, Ángel Gabilondo remite rápidamente este ejemplo al carácter *empírico* del tratado cartesiano sobre música, y a la necesidad de huir de la leyenda medieval para refugiarnos en la *real* vibración de la cuerda del laúd, que al ser pulsada contagia a otras más agudas no pulsadas que vibran en relaciones de octava y de quinta. Simpatía y antipatía no son ya aquí lo que “juega en estado libre en las profundidades del mundo”⁴¹ sino la confirmación de un mundo escrito en caracteres matemáticos que se muestran en los cuerpos. Pero la apuesta de Messiaen se encuentra a media distancia entre estas aparentes opciones antagónicas. O más bien, a una distancia distinta, aquella que resuena más bien a spinozismo. Decir que un cuerpo agota su potencia en un mal encuentro, es una posible explicación del ejemplo del tambor, y es también la que nos acerca a Deleuze. Concebir los instrumentos musicales como cuerpos vibrantes que necesariamente entran en una zona de indiscernibilidad con otros instrumentos y con el intérprete, permite pensar en profundidad esta leyenda. Los cuerpos vibrantes de la música señalan relaciones de potenciación o depotenciación, de ampliación de las ondas sonoras generadas por esos cuerpos o de anulación. No es posible en una instancia semejante distinguir los cuerpos de la vibración conjunta. La idea del instrumento en términos de *órgano* –recordemos que la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales es la *organología*– permite a su vez una lectura nietzscheana de la interpretación.

José Luis Pardo dedica un artículo al problema de la música para el *dossier* sobre Deleuze que la revista catalana *Archipiélago* publica en 1994. Se trata de un artículo breve, pero que logra señalar de un modo muy preciso y muy bello los puntos clave para

⁴⁰ R. Descartes, *Compendio de música*, ed. cit., p. 57.

⁴¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, ed. cit., p. 32

comprender la estética musical deleuzeana. Pardo muy rápidamente sitúa el problema en el eje que este capítulo querría señalar. Reseñando el inicio de la meseta dedicada al ritornelo en *MP* Pardo aclara:

Para defenderse de la cruel exterioridad el niño –el viviente– no tiene otra cosa más que una cancioncilla cuya procedencia ignora y que repite insistentemente para oponer al fondo amorfo, en el que corre el riesgo de ahogarse, el frágil y precario perfil solamente esbozado de una *forma* que se repite periódicamente, que vuelve sobre sí y envuelve al viviente en una especie de cobijo en el que refugiarse de la intempestiva tempestad, de las inclemencias del tiempo, del tiempo-río que todo lo arrastra hacia la desembocadura en el fondo que disuelve toda forma.⁴²

Retengamos de esta cita la referencia explícita a lo *viviente*. Pardo comprende muy bien la relación entre esta meseta y la anterior, donde el devenir-niño se presenta junto los devenires-animales y devenires moleculares. Se trata justamente de una determinación de lo viviente, del mismo modo en que lo piensa Bergson. Una vibración que retiene el flujo del tiempo, que lo pliega sobre sí mismo, el viviente se determina como detención, vibración, tensión entre un *fluir* temporal atormentado, caótico, y la repetición, el retorno, el ritornelo. Las imágenes vivientes, que en *Materia y memoria* se determinaban bajo la lógica del intervalo, encuentran aquí una nueva variación. La vibración, la retención, es tensión temporal entre el pasar y la pausa, entre el futuro y el pasado, como si el viviente resistiera el paso del tiempo envolviéndose en la repetición de un pasado que vuelve, pero que a la vez no deja de arrastrar hacia un afuera que requiere de una nueva determinación, de un nuevo pliegue: lo que llamábamos “individuación permanente” a propósito de Simondon. Ahora bien, una detención, una pausa en el caos, un pliegue, parecen responder a un proceso de información. ¿No es la forma, entonces, un nombre posible para el ritornelo?

Como bien indica Pardo, el ritornelo no es un nombre para la forma, porque no hay allí ninguna interrupción, ninguna inmovilidad. El ritornelo es un movimiento ritmado,

⁴² J. L. Pardo, “Y cantan en el llano”, p. 67-68.

pulsado, que funciona menos como un punto de apoyo o un punto de partida, que como un movimiento al que nos subimos y con el que nos dejamos arrastrar, como si se tratara de una gran ola [PP 165]. Es así que el viviente es envuelto en una línea móvil que a la vez lo protege y lo empuja. Los cuerpos vibran y son afectados por las vibraciones que les son armónicas. He aquí uno de los aspectos que harán a la superioridad de la música frente a la pintura. Las ondas sonoras atraviesan los cuerpos y los arrastran, incluso más allá de sí mismos, línea de muerte o de abolición.

Pero las ondas sonoras son también efecto de la vibración corporal. Y cada instrumento pone en juego una determinada lógica vibratoria, una diferencia de tensión. Y los instrumentos hablan de las propias concepciones cósmicas y metafísicas de los pueblos que los crean. Los instrumentos de origen europeo se han ido *temperando*, es decir, adecuando a las necesidades de una escala de alturas y un desarrollo rítmico cada vez más precisos, precisión imposible de lograr con instrumentos procedentes de otras culturas. El bombo legüero, cuyo sonido puede escucharse de lejos, solo es concebible en un espacio abierto como la pampa. Su potencia no radica en la precisión rítmica de la que es capaz, tampoco de su variedad cromática. Su poder es la acción a distancia. La organología es mágica por esencia, saber de los encuentros, las vibraciones, las simpatías y las antipatías. Dominique Fernández cuenta que Rossini abandonó la música abruptamente para abrazar el arte culinario, en el preciso momento en que los *castrati* desaparecían progresivamente de la escena. Tras los motivos humanitarios, Fernández encuentra el disciplinamiento de los cuerpos por la nueva sociedad industrial, la ética de la familia y la reproducción. Y es que el carácter central de la voz del castrado es su carácter asexuado, o más propiamente, su no remisión a ningún sexo determinado, como sucede también con la voz infantil.

El mito de Orfeo, a la vez patrón de la música y príncipe de la androginia, se ha olvidado. Los nuevos héroes de la ópera son de una sola naturaleza, aquella impuesta por su sexo biológico sobre su espíritu desprovisto de imaginación. Con Verdi y con Wagner, la música vocal refleja estrechamente los límites biológicos de la especie humana, en lugar de exaltar la indeterminación, que es la propia de los dioses. Los compositores de los

siglos XVII y XVIII, que daban los roles de César, Alejandro, Aquiles ¡Hércules! a los *castrati*, sabían bien que el verdadero héroe participa de la divinidad, y que la divinidad no sabía de ninguna distinción de edad y sexo.⁴³

Esta tremenda pérdida para el arte vocal, de acuerdo con Fernández, es ante todo la pérdida del cuerpo vibrante desterritorializado que la voz musical exige, el cuerpo que sale de su anclaje social y biológico para constituir una pequeña máquina musical. Y aquí la voz humana debe tocarse con la voz animal. Como las voces de los dioses; andróginas pero también inhumanas, monstruosas. Cuando Deleuze y Guattari señalan que los cuerpos tienen una longitud y una latitud, parecen pensar el poblamiento del plano de inmanencia en términos musicales. “La latitud está hecha de partes intensivas sobre una capacidad, así como la longitud, de partes extensivas sobre una relación.” [MP, 314] Muchas veces encontramos en sus textos la insistencia sobre la importancia de la vertical y la horizontal en música, a favor de una lógica de la diagonal. La idea es de Boulez, y sin embargo, trasplantada al suelo de *MP* da frutos inesperados, ya que la diagonal permite construir todo un sistema de líneas-bloques que se opone a la lógica puntual. Un sistema puntual es aquel en el que las instancias privilegiadas son aquellas del detenimiento, del retorno y el recuerdo, de la memoria y la historia. Contra el recuerdo se alza el bloque musical.

4.3 El pueblo que falta y el bestiario kafkiano

El problema del vínculo entre arte y política a principios del siglo XX parecía debatirse aún en el marco de la ontología de la estética moderna. No sólo resulta fundamental saldar cuentas con el concepto de autonomía, sino que, a su vez, los programas de las vanguardias aparecen ligados a un proyecto histórico o revolucionario que parece depender de la afirmación de la existencia de un pueblo sujeto de la historia, pueblo que debía ser interpelado, visibilizado, concientizado, en cualquier caso, pueblo que podía ser

⁴³ D. Fernández, *La rose des tudors*, ed. cit., pp. 14-15.

sujeto de la acción política. En este sentido se ha señalado a menudo la continuidad entre las vanguardias históricas y la tradición –moderna– a la que aparentemente se oponían. Recordemos en este sentido la crítica de Lyotard a propósito de esta cuestión: “No hay diferencias fundamentales entre un manifiesto de vanguardista y un programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes, si se los examina según esa relación con el tiempo. Tanto uno como el otro son opciones relativas a lo que es bueno que suceda ulteriormente.”⁴⁴ Deleuze, por su parte, al analizar la situación del cine político a partir de la posguerra⁴⁵, también lo opone a un cine que llama “clásico” en íntima relación con una configuración de la historia en la que la vanguardia era entendida justamente como vanguardia en el camino hacia el progreso [IT, 281]. De algún modo, lo que cambia en el cine de posguerra es que el sujeto revolucionario queda desarticulado. Si el yo se ausenta también el sujeto revolucionario colectivo señalado idealmente en el pueblo se desdibuja, y en su lugar aparece una multiplicidad de minorías, no ya un pueblo que podría actuar bajo el modelo del sujeto de la política, sino una multiplicidad de pueblos, una multitud. Es por ello que el vínculo entre arte y política no se despliega ya sobre un supuesto pueblo existente que *necesita* herramientas para desarrollar plenamente su autorrepresentación. La noción de un sujeto, y con él la de individuo, como materia de la construcción política, parece haber dejado lugar a conceptos más amplios como “vida” o “multitud”. ¿De qué manera puede leerse, entonces, frente al retroceso de la noción de sujeto y el ascenso de la noción de vida, el problema del arte en la actualidad?

Quizás no debemos apresurarnos a cambiar la orientación de la pregunta y avanzar más lentamente. En “El artista como etnógrafo”⁴⁶ Hal Foster comenta el clásico texto de Benjamin “El autor como productor”. Allí Benjamin exhortaba al artista a ocupar un lugar imposible: alinearse con el proletariado. El artista debía interrogar su propio lugar en la estructura económica, y superar a través del concepto de producción la oposición forma-contenido tal como se presentaba problemáticamente en las teorías lukacsianas. Este problema respecto del lugar político del artista reaparece en el arte de los ’80 y los ’90, y

⁴⁴ J.-F. Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, ed. cit., p. 97.

⁴⁵ Utilizo aquí la terminología “cine de posguerra” en lugar de “cine moderno”, que es la que utiliza Deleuze, para evitar confundirlo con lo que en los párrafos anteriores hemos llamado estética moderna.

⁴⁶ Cfr. H. Foster, “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*.

es lo que Foster señala al recurrir a la figura del “etnógrafo”. El paso del “productor” al “etnógrafo” es de algún modo el testimonio de cierto fracaso y de cierta fisura que aún encontramos en la cuestión del arte político. Se ha pasado, como indica Foster, de un término económico a uno cultural, es decir, de la alianza con las fuerzas productivas, con el trabajador, a la alianza con el siempre más difuso *otro* que permite pensar bajo una misma lógica desde las minorías sexuales, religiosas, mestizas, etc., hasta los excluidos del sistema productivo. Esta complejidad del espacio exterior con el que se busca una *alianza* conlleva una serie de peligros. Entre ellos, quizás el más grotesco, el de un racismo implícito en la determinación de lo que se considera como *otro*, o respecto de quienes es necesario denunciar su exclusión y exigir su igualdad. Pero también, quizás más sutil, el del complejo lugar que el artista ocupa en relación con el colectivo, minoría, o grupo al que se acerca, respecto de la delegación de la *verdadera* acción política en ese otro, cuya futura determinación subjetiva lo constituiría, en algún momento futuro, y quizás con ayuda del artista y su mecenazgo ideológico, en sujeto revolucionario. La intervención de Foster ilumina la dificultad para deshacerse de los cánones modernos de subjetivación política, que funcionan como obstáculos para pensar la radicalidad de los conceptos que la filosofía contemporánea ha construido contra la vieja modernidad.

Deleuze ha visto claramente este problema en relación con el cine del tercer mundo. Respecto de las diferencias entre el cine clásico y el cine de posguerra, habría que señalar en primer lugar que el cine político de posguerra “sabe mostrar que el pueblo es lo que falta” [IT, 281]. Mientras que en el cine clásico “el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, juzgado, aun ciego o inconsciente”, la premisa del cine moderno debería ser, para Deleuze “El pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’”. El objetivo de este cine no es convocar a un pueblo que ya está ahí (al que sólo hay que despertar, concientizar, desalienar), sino mostrar la falta del pueblo. En todo caso, el cine político moderno apuesta por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia. Es Klee quien enuncia la fórmula: “Nos falta esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve.”⁴⁷ Esta constatación es quizás más evidente en el Tercer Mundo porque la identidad

⁴⁷ P. Klee, *Teoría del arte moderno*, ed. cit., p. 33.

colectiva de los pueblos es desde siempre una entidad problemática. Más bien lo que hay allí, antes que una identidad común, son minorías perpetuas y a menudo en lucha.⁴⁸

Pero la interpelación de un pueblo presente frente a la necesidad de *inventar* un pueblo que falta, no es la única diferencia entre el cine clásico y el de posguerra. La segunda diferencia nos interesa particularmente y es la que concierne a la relación político-privado. Para Deleuze es Kafka quien ha pensado con mayor claridad esta cuestión, ya que en él aparece como preponderante la imposibilidad de subjetivación colectiva. No es posible un sujeto colectivo porque tal concepto implica suturar dos órdenes en principio separados: el orden de lo privado y el orden de lo público. En Kafka se trata del ascenso de lo colectivo como efecto de la disolución del sujeto como individuo. Sin sujeto de propiedad, la enunciación es necesariamente preindividual y emisora de enunciados colectivos. Los sujetos que hablan enuncian en lo privado el índice de lo común [Cfr. K, cap. III].

De algún modo, esta enunciación colectiva es la contracara de la “toma de consciencia” moderna. Y particularmente en el caso latinoamericano, una toma de consciencia que quedaría descalificada en función del vínculo que establece con el intelectual [IT, 285]. De hecho, el intelectual se encuentra siempre en el callejón sin salida de intentar recolonizar al pueblo, darle sus discursos, jugar el rol de vanguardia iluminada. Deleuze, a partir del análisis de Glauber Rocha, encuentra una salida: “tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’, de ‘leyendar’ o de ‘fabular’” [IT, 289], una simulación creadora que devenga memoria de un pueblo.

Esta *simulación creadora* es quizás la que pone en juego Kafka en sus cuentos. Cuentos en los que, sabemos, el animal aparece como objeto central de la fabulación. Al contrario de lo que sucede en las fábulas esópicas, el animal aquí no es metáfora de nada. “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. (...) La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible.” [CC, 11] Si los animales hablan no es para alimentar una máquina antropológica, sino para alimentar una máquina

⁴⁸ De lo que se trata entonces, para este cine, según Deleuze, es “contribuir a la invención de un pueblo” [IT, 283]

simuladora que entra en una zona de vecindad con el animal, que hace que la lengua devenga animal al demorarse en esa frontera. En el *Abécédaire*, Deleuze indica que cuando el escritor se embarca en la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe “por”, “en lugar de”, por ejemplo, el animal. “El animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga” [K, 54]. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.”[K, 54]

Hay dos motivos centrales en la estética que se desprende del libro sobre Kafka, la minoridad y el pueblo. En el tercer capítulo de *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze y Guattari abordan de frente el tema central del libro: ¿qué es una literatura menor? Se nos indica que en primer lugar, la literatura menor no es la literatura de una lengua menor, es decir la literatura *de* una minoría, sino lo que una minoría *hace* en una lengua mayor. Es decir, es necesario que la lengua mayor se vea afectada por un coeficiente de desterritorialización que la arrastre y la convierta en una lengua artificio, lengua decorado, lengua escenario. En segundo lugar, es necesario notar que en la literatura menor todo es político. Lo político no es aquí escenario para el desarrollo de una historia individual, más bien al revés, toda individualidad se desarma ante esta contaminación política de los enunciados. En tercer lugar, y como correlato de lo anterior, todo toma valor colectivo. La acción del escritor no es una enunciación individual sino siempre ya una enunciación común. Lo “menor” se define como las condiciones revolucionarias de cualquier literatura mayor o establecida. Frente a la utilización mítica y simbólica de una lengua, se trata usarla intensivamente.

Los ejemplos de Kafka que Deleuze y Guattari resultan particularmente interesantes para este trabajo: las *Investigaciones de un perro* y *Josefina la cantora o el pueblo de las*

ratas. En ambos casos se juega el vínculo de un pueblo con la música, donde la música es de algún modo el lugar de la excepción, excepción del fuera de la ley, excepción de un hacer que es *casi* lo mismo que lo que todos hacen pero que tiene una *pequeña, imperceptible* diferencia. Pero a la vez, los animales en los cuentos de Kafka mueren, *saben*, diríamos, morir. Pueblo y muerte, pueblos que aceptan trágicamente un vínculo con el arte que los pone en contacto con el peligro y que también muestra una potencia inhumana: aquella de vivir la muerte. Si, como indicaba Blanchot, la literatura nos habla de la imposibilidad de morir, de algún modo los cuentos de Kafka donde los animales mueren trazan una zona de vecindad con ese saber animal que el hombre ignora: morir dignamente.

“Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”⁴⁹ es un título que nos adelanta el centro de la cuestión: el análisis de la rata cantora parece abrir una particular comprensión de ese “pueblo de los ratones”. El cuento parece afirmar en principio el destino trágico del arte, su necesaria incompreensión e incomprensibilidad, su inutilidad y al mismo tiempo su seducción. El canto de Josefina encarna, en este sentido, los caracteres clásicos del canto, particularmente su potencia de encantamiento. “No hay a quien su canto no arrebatte” [94] – nos dice el narrador. Pero, a diferencia del pueblo de configuración romántica, éste es un pueblo más bien poco afín a los destinos gloriosos y menos aún a las loas metafísicas. El arrebatado nada tiene que ver con la *experiencia estética* moderna, nada con una apreciación del canto. El pueblo de los ratones “no es amante de la música” [94], y su modo de existencia no les permite algo así como una elevación o éxtasis estético. De hecho, se nos aclara, la cuestión estriba en el carácter no extraordinario de ese canto, no es que el canto de Josefina haga patente algo del orden de la belleza, de lo sublime o de cualquier categoría que nos permita describir con justeza el carácter singular de la experiencia estética. Más bien, lo que caracteriza el canto de Josefina es su cercanía al chillido más *común*, aquel que podría considerarse como la “aptitud artística” del pueblo de los ratones, aunque, como señala el narrador, no se trata tanto de arte como de una “expresión vital” [95]. Se juegan aquí quizás las cartas del problema del arte que parece denegar el espacio del sujeto como

⁴⁹ F. Kafka, *Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones*, en *Relatos completos*, Vol. II. En adelante indicamos entre paréntesis las páginas correspondientes a las citas de acuerdo con esta edición.

base de su fundamentación. Lo que el artista hace, al fin y al cabo, no es nada demasiado extraordinario, no es nada que *cualquiera* no podría hacer, pero toca, sí, cierto orden de lo “vital”, y ese umbral que no termina de separar lo común de lo extraordinario, sin embargo, arrebatata. Josefina canta, pero su canto no se distingue del chillido de cualquiera, o más bien, se distingue pero por sus fuerzas exhaustas, es “diferenciable por cierta delicadeza o debilidad” [96], su chillar es más débil que el de, por ejemplo, cualquier trabajador que chilla toda la jornada. He aquí la cuestión, lo arrebatante es que “[a]un en el caso de que se tratase sólo de nuestro cotidiano chillido, entonces empezamos ya por encontrarnos con la rareza de que alguien se coloca en trance de solemnidad para no hacer nada más que lo habitual.” [96] No se trata del arrebataamiento ante lo extraño. El pueblo de los ratones no desconoce la música, de hecho, tienen una tradición musical, pero les es en cierto modo indiferente, así como tienen una historia de héroes y muertos, que olvidan sistemáticamente. La urgencia de la vida cotidiana, el asedio permanente del peligro, la velocidad de una vida cuyas edades oscilan entre la insignificancia –“nuestro pueblo no sabe qué es ser joven, y apenas si tienen un insignificante periodo de niñez”– [103] y la simultaneidad –“nuestro pueblo no es solamente infantil, es también prematuramente viejo”– [104], rasgan los pedestales de la historia, el arte y la filosofía. Un pueblo que parece haber entrado en un estado de huida permanente, sin demasiado tiempo nunca, pero sin dejar de huir. Aunque sólo Josefina parece poner pausa a la huida, aún cuando sea una pausa tumultuosa, temblorosa, vibrante: “para reunir en torno de ella a esta multitud de este nuestro pueblo que está casi siempre en movimiento, que se precipita a uno u otro lado por razones frecuentemente no muy claras, Josefina no necesita, por lo general, hacer otra cosa sino, con la cabecita echada hacia atrás, la boca entreabierta y los ojos entornados hacia lo alto, adoptar esa postura que indica que se propone cantar” [99]. Josefina canta “para oídos sordos” y “no espera verdadera comprensión” [98]. La relación entre el pueblo y Josefina, es “difícil de explicar”, nos dice el narrador. El pueblo cree protegerla “al estilo de un padre” [100], ella por su parte cree ser quien cuida del pueblo, su salvadora. Pero no hay aquí salvación posible, “es fácil hacerse el salvador de este pueblo que siempre se ha

salvado solo”, pero aún así, y en esos momentos de peligro, es cuando se torna necesario prestar oídos a Josefina.

La música aparece íntimamente unida a la problemática del devenir-animal. La meseta dedicada a los devenires en *MP*, terminaba con un último apartado intitulado *Devenir-música*. En él, Deleuze y Guattari se preguntan cuál es el contenido esencial de la música, y responden: “la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, de un devenir-niño, de un devenir-animal.” [MP, 367] El niño que juega, el niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad. O más bien, de atravesar el peligro de una línea de fuga que siempre bordea la posibilidad de ser línea de abolición. Si la música aparece aquí íntimamente unida a un contenido animal, es porque en la música se expresa el devenir no humano del hombre. Una fuerza desterritorializante que entre las artes quizás sea la más potente. Es esa fuerza, esa potencia la que permite explicar “la fascinación colectiva ejercida por la música, e incluso la potencialidad del peligro “fascista” (...): la música, tambores, trompetas, empuja a los pueblos y los ejércitos a una carrera que puede conducirlos al abismo” [MP, 371]. ¿No es esta la parábola kafkiana? Josefina encarna a la vez la potencia creadora de un pueblo, una potencia creadora por sobriedad, por debilidad, pero a la vez arrastra al pueblo a su mayor peligro. La música es quizás, de entre las artes, la que se vincula más peligrosamente con la anulación del sujeto, quizás la que se tome verdaderamente en serio la disolución de lo humano, y lo arrastre hacia una salida no humana. Los peligros están planteados: el arte que ya no tome al sujeto como fundamento se abisma sobre el problema de esta inhumanidad. Puede devenir fascista, y entrar en la línea de su propia destrucción, o puede ser creador, tomando nuevas fuerzas a partir de la afirmación de ese afuera al que se abre. La música es en este sentido siempre ya una política, gracias a su potencia disolutiva. Es, paradójicamente, la actividad *más razonable* del hombre, como nos dice Deleuze comentando a Châtelet, porque al mismo tiempo que construye un territorio –que en última instancia asegura un entorno familiar– lo puebla de singularidades. Nos recuerda que la razón no tiene por función representar sino actualizar una potencia. [PV, 26-27] Escribir a -n, una de las máximas de *Rizoma*, alcanzar la salida a fuerza de sobriedad, alcanzar los pequeños devenires de la música como murmurando. Kafka lo precisa: “En ese chillido hay algo de la pobre, corta infancia, algo de la dicha

perdida y que nunca se volverá a encontrar; pero también hay en él algo de la actual vida activa, algo de su alegría pequeña, incomprendible, y no obstante vigente e imposible de sofocar; y, a decir verdad, todo esto es expresado no de una forma imponente, sino con suavidad, como cuchicheando, en forma confidencial, a veces un poco quejumbrosamente” [105]

Si en relación con los devenires animales de los cuentos encontramos agenciamientos maquínicos, veremos que en las novelas la preeminencia del espacio y la arquitectura implica el surgimiento de series intensivas. Recapitulemos brevemente ambos modelos. En un caso se piensa en términos de lo distante y lo cercano. Se trata del primer modelo, modelo imperial, donde la ley trascendente es siempre cercana y lejana a la vez. Inalcanzable pero a la vez siempre presente. Del otro lo lejano y contiguo. Modelo subterráneo, ligado al concepto de serie y de línea recta, donde los puntos lejanos son sin embargo contiguos. Tenemos entonces de un lado lo infinito-limitado-discontinuo-cercano y distante, del otro lo ilimitado-continuo-finito-lejano y contiguo. En ambos casos, sin embargo, Kafka habla de bloques que pueden referir en uno u otro caso a unidades de contenido o de expresión. A propósito de Dickens, Kafka distingue dos tipos de bloques. Bloques que se *hacen* de las fuerzas, y bloques estereotipados. La crítica de Kafka a Dickens implica el uso de los bloques dickenianos para llevarlos al desierto, hacerlos más sobrios, cambiando su naturaleza y función. Poblándolos de fuerzas. Es necesario pensar a partir de esta referencia aparentemente casual a Dickens, el vínculo con el último texto deleuzeano, en el que un bloque dickeniano, el estereotipo de un personaje, libera sin embargo la vida inmanente, ese *una vida* que el bloque expresa. En la obra de Kafka los autores encuentran una particular metamorfosis de estos bloques. En primer lugar, bloques característicos del primer modelo, *bloques-arcos*, segmentarios, desconectados, pero contruidos en torno de la torre trascendente. Es lo que caracteriza la construcción de *La muralla china*. En segundo lugar, los bloques son segmentos pero que se van alineando sobre una recta. Esta es la composición que caracteriza a *América*, la recta es ilimitada pero los intervalos son aún variables. Es en *El proceso* donde los bloques alineados sobre la recta adquieren contigüidad, a pesar de que se encuentren lejanos entre sí. Recién aquí podemos hablar de *bloques-series*, los bloques pierden sus propios límites y se desplazan sobre la serie que los reúne. Por último en *El castillo* se advierte la transformación intensiva

del esquema espacial de *El proceso*. El mapa es ahora un mapa intensivo, las fronteras móviles se convierten en umbrales. Los bloques son aquí propiamente *bloques de intensidades* [K, 140-141]. Es aquí donde los bloques se convierten en un nuevo instrumento respecto de los procedimientos de contenido y expresión. Se trata de una operación sobre el mapa de la memoria. Los bloques devienen *bloques de infancia*, y esto implica una transformación y al mismo tiempo una desterritorialización del recuerdo. Recuerdo de infancia: siempre edípico, siempre inscrito sobre la lógica fotográfica del bloque-arco, donde las conexiones y contigüidades se cortan a favor de la ley trascendente que ordena:

el bloque de infancia funciona de otro modo: es la única verdadera vida del niño; es desterritorializante; se desplaza en el tiempo, con el tiempo, para reactivar el deseo y hacer proliferar sus conexiones; es intensivo e, incluso en las intensidades más bajas, hace surgir de ellas una intensidad más alta. [K, 141]

El bloque de infancia en tanto que método muestra cierto manierismo en la obra de Kafka, manierismo que no es el de la imitación del niño, hacerse el niño, sino un manierismo sobrio que señala la contigüidad entre dos segmentos lejanos, señala un bloque de devenir entre heterogéneos, utilizando la terminología desplegada en *MP*. El bloque de infancia, el devenir-niño, es así más potente o más desterritorializante que el devenir mujer de las cartas y el devenir animal de los cuentos.

Es interesante notar aquí la nota final sobre Proust que cierra el capítulo 8 de *Kafka...*, que explica las modificaciones que el propio Deleuze tendrá sobre su interpretación temprana del autor de la *Recherche*. También en Proust encontraremos un manierismo doble, el manierismo mundano de la distancia, y el manierismo infantil de contigüidad. Esto permite anunciar el giro que a partir de la escritura con Guattari caracterizará la lectura deleuzeana sobre el arte: su carácter de máquina, de máquina productora de verdad. De aquí el vínculo con Welles y Kafka: el carácter falsario del arte es, justamente, el carácter productivo de la ficción de la verdad. Reencontramos

nuevamente la centralidad de Nietzsche, como sucede en los escritos de cine, pero también el lugar de Platón, quizás el primero en descubrir la potencia creadora de la mentira.

Ahora bien, las novelas no funcionan sólo mediante la disposición de bloques, si no es al mismo tiempo que toman por objeto más propio un agenciamiento. El agenciamiento objeto de las novelas tiene dos caras. Por un lado es un agenciamiento colectivo de enunciación y por otro es agenciamiento maquínico de deseo. Estos aspectos ya aparecían en los cuentos y en las cartas, a propósito de los animales (y su vínculo con el pueblo) y las mujeres (en tanto que salida del mundo familiar). La combinación kafkiana tiene la virtud de mostrar claramente el carácter maquínico del agenciamiento. Las máquinas técnicas son siempre más que la mera técnica, porque el mecánico es parte de la máquina. Los hombres forman parte de la máquina pero no en tanto que operarios, sino en tanto que parte de la máquina social, primer aspecto a considerar donde se inserta a su vez la máquina técnica. Por eso las máquinas sociales, la máquina de justicia, por ejemplo, no son *metafóricamente* máquinas. Son máquinas en tanto que sus partes se conectan y se desmontan, hacen máquina aquí y allá. Justamente la máquina es lo que presupone en carácter conectivo de lo social. Ahora bien, esto es ya la tesis de *El anti-Edipo*. Lo que aquí se agrega es la noción de colectivo de enunciación: “el agenciamiento maquínico de deseo es también agenciamiento colectivo de enunciación” [K, 146]. Es que los enunciados son también parte de la máquina, así como los sujetos y cómo las herramientas técnicas. Los enunciados también desmontan y conectan. Pero los enunciados son siempre jurídicos porque siguen las reglas de empleo de la máquina. El desmontaje no sucede necesariamente como revuelta, sino más a menudo siguiendo las reglas. Es lo que caracteriza a los personajes de las novelas, seguimiento de las reglas, menos por sumisión que por las necesidades requeridas por la enunciación. [cfr. K, 152]

Hay que señalar que podría parecer problemático el hecho de que un enunciado *colectivo* sea enunciado por la singularidad del artista. Pero una objeción tal depende necesariamente de la comprensión de la singularidad como subjetividad, y por lo tanto como subjetividad individual. Sin embargo el enunciado no se sostiene nunca en un sujeto de la enunciación. De eso se trataba la cuestión de la literatura *menor* en tanto que

productora de enunciados nuevos. Lo nuevo nunca implica una originalidad subjetiva sino más bien el ascenso de un decir colectivo, de enunciados que ponen en fuga a la lengua *mayor*. Como ya hemos indicado, encontramos a menudo en la obra de Deleuze que la creación artística es entendida como correlato de un pueblo que falta. La falta aquí, evidentemente, no debe leerse en términos de un pueblo del que carecemos, que es necesario para dar cuerpo a esos enunciados. El artista –el personaje afectivo, etc. – actual, forma con el pueblo virtual el agenciamiento colectivo. Pueblo virtual, que falta en tanto que no se trata de un pueblo actualizado e individualizado, es decir, pueblo virtual que se opone al pueblo sujeto que actúa como sujeto de la historia, del lenguaje, etc., y que se actualiza en la emergencia de esos enunciados en la creación literaria.

Aquí encontramos una nueva forma de comprender el engarce entre el devenir-mujer, devenir-animal y el devenir-niño que termina en el devenir-imperceptible. En Kafka el devenir-animal permite evadir la trampa subjetiva de las cartas. El animal enfrenta el problema del sujeto, y en este sentido es un índice del agenciamiento colectivo de enunciación. Pero aquello que lo ubica en un lugar aún transitorio es la íntima relación que los animales establecen con la idea de comunidad y de pueblo en Kafka. Tal es así que se habla de pueblo de las ratas o de los perros. Para salir de esta nueva trampa, aquella que nos presenta al animal como manada pero pasible de convertirse en sujeto, Kafka encuentra una solución distinta en las novelas. El personaje no es ya un sujeto sino “una función general que prolifera sobre sí misma” [K, 151]. Devenir imperceptible adquiere aquí un sentido particular. Se trata de devenir imperceptible respecto de la lógica enunciativa de la subjetividad. Si la enunciación deviene colectiva es porque a la vez no hay ya subjetividad fijada, la función K es ella misma el “funcionamiento de un agenciamiento polívoco en el que el individuo solitario es una parte, la colectividad que se le acerca otra parte” [K, 152].

Las hipótesis formuladas en *K* son retomadas y ampliadas en *MP*. En “20 de Noviembre de 1923. Postulados de la lingüística” reencontramos las líneas argumentales esbozadas en el último capítulo de *K* titulado “¿Qué es un agenciamiento?”, y el modo en que los autores amplían y resitúan estas líneas nos resulta particularmente importante ya que nos permiten pensar el paso de un análisis de corte lingüístico respecto de las artes

hacia uno semiótico, viraje que permite a su vez resituar a la literatura en el campo de las artes entendidas como creadoras de afectos y no como un asunto tramitable bajo la lógica del lenguaje.

Los postulados en torno de los cuales se ordena el capítulo son cuatro: 1- El lenguaje sería informativo y comunicativo; 2- Habría una máquina abstracta de la lengua, que no recurriría a ningún factor “extrínseco”; 3- Habría constantes o universales de la lengua, que permitirían definirla como un sistema homogéneo; 4- Sólo se podría estudiar científicamente la lengua bajo las condiciones de una lengua mayor o estándar. Vemos como cada uno de los puntos ha sido ya anunciado o desarrollado en el *Kafka*, aunque el tratamiento es levemente distinto.

Respecto del primer punto la hipótesis central consiste en mostrar que el lenguaje no es en primer lugar comunicación de información, sino ante todo consigna, mandato. El enunciado, en tanto que unidad del lenguaje, es una intervención antes que una representación. De allí la diferencia entre ver y hablar. Esta disyunción foucaultiana es retomada aquí para mostrar que el lenguaje nunca tiene un origen metafórico, nunca es una *traducción*, buena, mala, incorrecta, de lo visto, sino siempre repetición de lo oído, circulación del rumor de lo que *se dice*. Heidegger distingue entre el *Dichtung* y la *Rede* a fin de salvar al lenguaje del mundo caído en el *se*. Deleuze y Guattari parten aquí de ese *se* originario, ese discurso indirecto del enunciado en circulación que es actualizado, retomado, relanzado, detenido, pero que siempre remite a otros enunciados, a otros dichos, y nunca a un vínculo originario con el mundo, tampoco con un decir poetizante y por lo tanto creador de mundo. En *K* la introducción del concepto de agenciamiento busca vincular los nudos del deseo con los de los enunciados. Todo agenciamiento es por un lado agenciamiento maquínico de deseo y por otro agenciamiento colectivo de enunciación. Esto quiere decir que el enunciado colectivo es una parte del agenciamiento y no tiene una función abstracta e independiente, independizable, aislable, donde el sentido remitiría a una estructura de sentido que emanaría del lenguaje en sí mismo. Pero a su vez, y esto nos permite retomar la cuestión de la individualidad del artista, si no hay objeto del enunciado, si el enunciado no remite a un estado de cosas como su representación, entonces tampoco

hay sujeto de la enunciación en tanto que sujeto individual. En realidad una y otra son consecuencias del lenguaje como emisor de consignas, consignas que generan determinados efectos en los cuerpos, efectos de subjetivación por ejemplo, como consecuencia de determinados actos sobre los que el lenguaje ejerce una función de redundancia: “No hay significancia independiente de las significaciones dominantes, no hay subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. Ambas dependen de la naturaleza y de la transmisión de consignas en un campo social determinado” [MP, 101]. Tema que ya había tenido un tratamiento particular en *LS*. Si el lenguaje es ante todo consigna y por lo tanto se vincula con una acción, es necesario pensar esa deriva del lenguaje sobre los cuerpos. El vínculo no es de representación, el lenguaje no dice lo que hay, sino que genera efectos concretos sobre los cuerpos, efectos que son ellos mismos *incorporales*. En *LS* Deleuze señala esta particularidad de la metafísica estoica, donde existen dos tipos de cosas: los cuerpos y los incorporales. Los incorporales son efectos sobre los cuerpos que no son ellos mismos cuerpos. Sin embargo, en *MP* esta disyunción se presenta en otros términos. Términos que aparecen en *K* pero que consideramos provienen de una lectura de Foucault. Se trata de la distinción entre formas de expresión y formas de contenidos, ambas derivadas de un agenciamiento colectivo que las produce y del que son partes:

El carácter social de la enunciación sólo está intrínsecamente fundado si se llega a demostrar cómo la enunciación remite de por sí a *agenciamientos colectivos*. Vemos pues claramente que sólo hay individuación del enunciado y subjetivación de la enunciación, en la medida en que el agenciamiento colectivo impersonal lo exige y lo determina. [MP, 101]

¿Qué ha cambiado? La disyunción entre cuerpos e incorporales, entre estados de cosas y expresiones, tiene como base un agenciamiento colectivo específico que divide y determina a un lado formas de contenido y a otro formas de expresión. El lenguaje es una función, cuyas variables son los efectos incorporales. Ambos remiten al agenciamiento colectivo que los produce en tanto que discurso indirecto.

Respecto del segundo punto, es necesario recordar la distinción que en el último capítulo de *K* encontramos a propósito de las máquinas abstractas. Habría una máquina abstracta despótica, aquella que correspondía al modelo de la ley trascendente, que actuaba a distancia, metafórica o alegóricamente [K, 154], que se oponía a los agenciamientos maquínicos concretos. Pero también hay un sentido no figurativo de lo “abstracto”. Según este sentido la máquina pasa del lado del campo de inmanencia y determina los agenciamientos maquínicos no ya de acuerdo con una ley trascendente sino en función de su capacidad de colmar el campo de inmanencia [K, 155]. La máquina abstracta que se denuncia en el segundo postulado es la máquina chomskiana, máquina que adolece de una no suficiente abstracción. Es una máquina que no logra conectar una lengua con los agenciamientos colectivos de enunciación. Borra lo social y pretende así alcanzar una falsa abstracción. Abstracción figurativa del contenido que olvida el paralelismo entre la forma de contenido y la forma de expresión.

Pues una verdadera máquina abstracta se relaciona con el conjunto del agenciamiento: se define como el diagrama de ese agenciamiento. No es lingüística, sino diagramática y sobrelineal. Ni el contenido es un significado, ni la expresión un significante, sino que las dos son las variables del agenciamiento. [MP, 115]

Es Kafka aquí el ejemplo privilegiado y no es casual. El análisis del personaje de K como función que pasa de las máquinas a los enunciados, de un régimen a otro. La función K permite pensar la línea de mayor desterritorialización, aquella que lleva siempre más allá las desterritorializaciones relativas del animal, la mujer y el niño.

El tercer postulado apunta a la preeminencia de la variabilidad por sobre las constantes. Las constantes no se explican por su duración sino por su función. El ejemplo aquí es musical, como también sucedía en el capítulo 3 de *K*, “¿Qué es una literatura menor?” Allí a propósito de la afirmación de un uso intensivo de la lengua (contra un uso extensivo o representativo de la lengua), se recurre al ejemplo musical para explicar el

procedimiento de minorización.⁵⁰ El lenguaje deja de ser representativo y tiende hacia sus extremos o límites. El sonido de la lengua se desterritorializa, el sentido se pierde pero no va hacia un nuevo sentido. Se pierde sin compensación, deviene canto o música. El grito o el aullido. Deleuze y Guattari remiten esta característica kafkiana al ámbito de la situación vienesa del 900. Curiosamente para pensar la música el ejemplo es Berg, y no Schönberg o Webern. El grito de Marie o de Lulú. Si bien se lo pone como ejemplo de los “dodecafonistas”, vemos en el escrito del 80 el por qué de la reticencia a Schönberg, especialmente.

Deleuze y Guattari indican que la función de constante o de dominancia en la lengua puede equipararse a la función de la tonalidad en el sistema de la música occidental. Allí el modo mayor es el que determina el carácter estable de las tensiones en función de los vínculos que establece cada unidad con el centro tonal. Sin embargo, existe también un modo menor, que afloja esas relaciones estables, las hace tambalear, no necesariamente para negarlas. Sabemos desde Nietzsche que negar un centro es en general el primer paso para establecer otro. El sistema menor es un caso paradigmático para Deleuze y Guattari porque manteniéndose en la égida del modo mayor, sin embargo lo pone en fuga, lo desestabiliza, logra descentrar la estructura tonal. Es interesante aquí la hipótesis que arriesgan los autores a propósito del desarrollo de la música occidental en el siglo XX:

lo fundamental no es el pseudocorte entre sistema tonal y la música atonal; al contrario, rompiendo con el sistema tonal, la música atonal no hace más que llevar el temperamento hasta sus últimas consecuencias (sin embargo, ningún vienés quedó en eso) Lo esencial es casi el movimiento inverso: la gran agitación que afecta al sistema tonal, en un largo periodo de los siglos XIX y XX, y que disuelve el temperamento, amplía el cromatismo, aunque conservando un tonal relativo, reinventa nuevas modalidades, arrastra los

⁵⁰ No debemos dejar de leer el proceso de *minorización* en relación con la lectura kantiana de la *Aufklärung*. La *minorización* es también la contracara de la ilustración como función de aprendizaje. Si para Kant era necesario salir del estado de minoridad para hacerse cargo de la propia ilustración, y como consecuencia, para hacerse cargo de los propios enunciados, el proceso de minorización busca romper con el anclaje subjetivo, y mayor –en el doble sentido de mayor de edad, adulto, y de mayoritario– de todo enunciado.

modos mayor y menor a una nueva alianza, y gana cada vez dominios de variación continua para tal o tal variables. [MP, 121]

La hipótesis nos recuerda la elección bouleziana respecto de los orígenes de la nueva música: Debussy antes que Schönberg. Sin embargo, la hipótesis de Deleuze y Guattari anhela rescatar a Berg, y es a propósito de al menos dos cuestiones: la centralidad de la voz y el lugar de lo bajo. La voz es para los autores el ámbito por excelencia que permite pensar la desterritorialización del lenguaje, por un lado, de la subjetividad por otro. Deleuze a menudo refiere el grito de Lulú, de Marie, en Berg, y es que en el grito la voz humana parece tocarse con la “voz” del animal. El grito como sonido vocal prearticulado, como límite de lo humano en tanto lo humano es la desterritorialización del grito en la vocalización. El tartamudeo como preámbulo de un uso no articulado del lenguaje. Es lo que permite pensar una lengua puesta en variación continua, una lengua llevada al límite de lo que no es, de la música, una lengua de la que no importa ya el significado sino más bien la modulación, los acentos, una lengua que debería escribirse musicalmente⁵¹. La cuestión de lo bajo nos permite conjugar otra caracterización presente en *Kafka...*, aquella de la Pop-escritura. Pop refiere aquí a la reutilización de los elementos bajos, elementos de no-cultura, de tercer mundo en la lengua, de subdesarrollo, refiere a las partículas que pueden poner en fuga una lengua mayor, la *bêtise*⁵² de la lengua, palabra-*bête*.

Por último el cuarto postulado apunta a señalar la diferencia entre “menor” y “minoría”, es decir, “mayor” y “menor” no designan dos lenguas o dialectos diferentes, donde uno sería dominante y otro sería secundario, o reprimido. Sino que se trata de dos usos de la lengua: uno ligado al uso representativo, estándar, de la lengua, y otro referido a la puesta en fuga, al avance sobre las líneas de desterritorialización que pueblan ya a la lengua llamada mayor. La diferencia de uso se mide en términos de variación y desterritorialización: de un lado la lengua se reterritorializa, busca constantes, del otro brota

⁵¹ Ver en este sentido la referencia al québécoise, [MP 128].

⁵² La voz francesa *bêtise*, remite a lo que en español podríamos llamar *animalada* o *bestialidad*, algo contrario a la razón, estúpido, torpe. El término tiene un uso más cercano al de tontería en español, mucho más usual y extendido que “bestialidad” o “animalada”.

una variación continua, se encuentra en mayor grado de desterritorialización: “el modo mayor y el modo menor son dos tratamientos de la lengua: uno consiste en extraer constantes, el otro en ponerlas en variación continua” [MP, 135:108].

La relación entre música y literatura en *K* es tratada en relación con el movimiento de desterritorialización operado por una literatura menor, donde el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus límites. El uso representativo del lenguaje se sostiene sobre la distinción entre un sujeto de la enunciación, guardián del *sentido*, y un tema enunciado que remitiría a la cosa designada. El uso intensivo del lenguaje operado por las lenguas y las literaturas menores mantiene una suerte de esqueleto de la lengua pero vaciando su carácter encarnado en un sujeto por un lado y por otro en un objeto. El sonido de la lengua se presenta como un elemento que se escapa del sentido a favor de una desterritorialización sin compensación. No va hacia oro sentido, no se trata de una inversión o una metamorfosis completa, sino que el lenguaje se expone sobre su límite, deviene canto o música. En esto consiste la idea de *llevar la lengua al desierto*. Se trata de liberar las intensidades de la palabra, de trazar la sintaxis del grito.

TERCERA PARTE: Devenir-música: en el umbral

Entre 1945 y 1950 nacen los dos nuevos modos de producción musical que revolucionarán la *ontología* de la música. Estos modos de producción implican dos movimientos de ampliación del universo sonoro *musical*: por un lado, la composición de obras con elementos sonoros que hasta entonces se consideraban meros ruidos; por otro, tomando como punto de partida sus características acústicas, la sintetización de sonidos generados exclusivamente por medios electrónicos, es decir, *creados* a partir de la manipulación de sus componentes analíticas. Doble movimiento que en principio parecía implicar dos vías casi opuestas: la *inclusión* de la materia bruta y la *generación* del material deseado. En un caso se trataba de grabar, de tomar directamente el sonido de su fuente en el mundo, y en el otro, se trataba de cifrar las componentes del sonido deseado en la máquina para que ésta pudiera generarlo electrónicamente.¹ *Tomar y cifrar* en lugar de escribir. *Tomar y cifrar* en lugar de componer *a priori*, entendiendo por este *a priori* unas condiciones de posibilidad del sonido tomadas abstractamente, desarrollando la forma y estructura de su relación con anterioridad a la escucha empírica.²

El afuera de la música se incorpora así al discurso musical. Estos dos modos de incorporación implican modos de componer distintos. O bien se toma el afuera y se lo dispone con cierta visibilidad para que nazca de allí el sentido, o bien se hace surgir como efecto de la composición ese mundo sonoro antes ajeno. De un lado, una lógica de yuxtaposición: el sentido aquí surge de las relaciones que establecen entre sí los objetos de los que disponemos. Del otro, el sentido es lo que está antes, y los objetos sonoros surgen de él, como si fuera posible inmunizarse del afuera haciendo que sólo surja como efecto sintetizado de la composición.

¹ Cfr. P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, ed. cit., p. 20.

² La formulación retoma algunas cuestiones que he trabajado junto con Mariana Santángelo en el artículo “El ruido y la invasión”, y a las que volveré en la conclusión de este trabajo.

Acentuemos algunas cuestiones: *cifrar* implica ante todo la determinación de la relaciones independientemente de los elementos concretos, cuyos ocupantes serán el índice de las relaciones formales condición de posibilidad de su aparición. *Tomar* implica, por el contrario, descubrir las relaciones inéditas que se establecen al montar un ruido junto a otro, un ruido sobre otro, las relaciones que se establecen al acelerar o desacelerar un ruido ya dado. Aquí la forma viene dada por la materia, materia formante que determinará una forma que se construye *a posteriori*. *Cifrar* es también recodificar, cambiar y transformar el lenguaje en función de la máquina con la que debe entenderse. Schaeffer parece reclamar una petición de principio. La música que él llama *a priori* toma como caracteres esenciales del sonido aquellos que resultan de un lenguaje que determina de antemano el tipo de sonidos que serán sus elementos o unidades. Es decir, el lenguaje excluye de antemano un universo sonoro, y luego toma los elementos restantes como casos *ejemplares* del universo sonoro del que se extraerán las unidades a componer. Con la música concreta, por el contrario,

en lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar la realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia.³

Ahora bien, esta música *concreta*, término que utiliza en primer lugar Schaeffer, no debe oponerse a la *abstracción* sin más, como si la música realizara un recorrido inverso al de la pintura, y pasara de ser “abstracta” a ser “mimética”. Nuevamente es necesario recordar la otra línea igualmente opuesta a la noción tradicional de *lenguaje* musical y sus consecuencias. El doble movimiento de la música concreta y electrónica ¿no sugiere quizás cierta irreductibilidad de ambos movimientos? ¿No advierte, tal vez, que siempre

³ *Ibíd.* p. 23

hay una toma, una irrupción del afuera junto con lo que se sintetiza, y que todo cifrado se articula sobre una ocupación?⁴

Intentando responder de antemano a toda crítica que se le pudiera hacer al serialismo desde el punto de vista de su aparente descuido del *fenómeno sonoro*, Boulez hace una contundente defensa del principio serial en función de su potencia para llevar ruidos y sonidos al umbral de su indiscernibilidad⁵:

[L]a jerarquía, sobre la que ha descansado Occidente hasta aquí, prácticamente ha excluido el ruido de sus conceptos formales; la utilización que de él se hace depende a menudo de un deseo de ilustración “para-musical”, descriptivo. No vemos allí una coincidencia o una mera cuestión de gusto: la música occidental ha rechazado durante mucho tiempo el ruido porque su jerarquía reposaba sobre el principio de identidad de las relaciones sonoras *transportables* a todos los grados de una escala dada; el ruido, en tanto que es un fenómeno no reducible directamente a otro ruido, es rechazado como contradictorio en el sistema, Ahora que tenemos un organismo

⁴ Esta máquina conceptual, *tomar-cifrar*, parecería implicar el íntimo vínculo entre, por un lado, una la lógica de la ocupación (tomar, habitar) y por otro una la lógica de la codificación (cifrar, hacer aparecer un lugar como un efecto de la planificación urbana; el baldío, por ejemplo, se resintetiza como lote o terreno). En la música electrónica, el lenguaje musical es condición de posibilidad para la aparición del *afuera*, mientras que el peligro de la música concreta es que cualquiera puede armar la serie a través de una sumatoria de elementos en los que el sentido es sólo su efecto azaroso, sin estar predeterminado por un código *a priori*. ¿Cómo funciona ese impensado que el código engulle para el ámbito territorial y particularmente en la ciudad? ¿Cómo se hace aparecer ese afuera que no se corresponde con el extramuros, sino que es lo que está afuera de su cuenta?

⁵ Para comprender esta relación entre el serialismo y la incorporación del ruido, es necesario referir la importancia que adquiere el timbre en la composición de la serie. El ingreso del timbre como parámetro complejo (y no sólo como un color de orquestación) es consecuencia del uso que a principios del siglo XX compositores como Varèse hacen de la percusión. *Ionization* (1929-1931) es en este sentido un ejemplo paradigmático, que implicó la necesidad de pensar la organización sonora más allá de la centralidad de la altura como eje ordenador. El uso de instrumentos de percusión no escalares exige un modo de ordenamiento que debe asentarse sobre las características materiales y perceptivas del sonido en lugar de las relaciones intervalares y rítmicas tradicionales. [Cfr. C. Saitta, *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, ed. cit., pp. 6-7] La música contemporánea recorre así un camino donde la mayor complejidad se deriva de una estructuración sintética de los viejos parámetros. El ritmo y la altura se derivan a menudo del análisis del sonido y de sus características espectrales, su composición microfónica, etc, permitiendo que la relación entre timbre, altura, ritmo, se refieran unas a otras como si emprendieran un gran devenir conjunto, masas sonoras que arrastran toda vieja idea de lenguaje. Veremos que este análisis del *material* tendrá un gran interés para Deleuze, sobre todo en sus clases, a propósito de la oposición entre una línea *crystal* y una línea *metálica* de composición sonora. [Cfr. *infra*, cap. 8]

como la serie, cuya jerarquía no está ya fundada en el principio de identidad por transposición, sino por el contrario, en deducciones localizables y variables, el ruido se integra con mayor lógica en una construcción formal [...] Parece que las impresiones de ruido y de sonido provienen, sobre todo, del poder de análisis más o menos selectivo que la oreja puede desvelar.⁶

Ruido y sonido son llevados al umbral de un devenir conjunto: el sonido generado a partir de los principios compositivos seriales implica la potencia de devenir indiscernible respecto del puro ruido. Un ruido, integrado en la composición, puede conjugarse como un sonido articulado y ser percibido como tal.

Al situar el problema de la música como un dispositivo específico que se acopla, sigue y problematiza la cuestión del animal y la vida, como he propuesto en los capítulos anteriores, buscaba señalar que la tematización del fenómeno musical –que como ya se ha señalado aparece tardíamente como tema autónomo en la obra de Deleuze–, surge en el umbral. Entre el territorio y la desterritorialización, entre el hombre y el animal, entre la literatura y el silencio, entre el niño, la mujer y la máquina. La música se engendra en el pensamiento deleuzeano en tanto que se acopla en primer lugar a una línea de desterritorialización que ya ha sido lanzada y que muta musicalmente. La noción de umbral [*seuil*] tiene una función propia en *MP*: se utiliza fundamentalmente para pensar los umbrales intensivos que conllevan un cambio cualitativo.

El desprendimiento de una línea de expresión pura sobre el estrato orgánico puede hacer al organismo capaz a la vez de alcanzar un umbral de desterritorialización mucho más alto, de disponer de un mecanismo de reproducción de todos los detalles de su estructura compleja en el espacio, y de poner todas sus recovecos interiores “topológicamente en contacto” con el exterior, o más aun con el límite polarizado.
[MP 78]

⁶ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, ed. cit., pp. 43-44.

La música aparece ante todo como un desprendimiento expresivo que sucede en el umbral. Música es la apertura del ritornelo territorial, la salida, lo exterior. En la meseta “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...” se nos dice que la música y la pintura tienen umbrales diferentes de desterritorialización, y que en cierto modo la música *va más rápido* que la pintura, y que eso genera temor. [MP, 372] Esa fuerza podría ser efecto de las condiciones materiales de producción y recepción musical. Podríamos pensar en sus orígenes rituales, en el vínculo con la danza y con el encuentro comunitario. Pero Deleuze y Guattari nos indican que es mejor la hipótesis inversa: la potencia desterritorializante de la música es la que genera esos efectos colectivos, esa pregnancia en los cuerpos. En los capítulos que continúan se seguirá la línea errante del umbral. Entre la ventana al cosmos y la deriva totalitaria, entre la palabra y el silencio, el gesto, la risa.

Capítulo 5: Música, utopía, cosmos

Este capítulo presenta tres variaciones sobre el problema musical en la filosofía de Deleuze. Se trata de tres variables que tienen como objeto bordar sobre los lienzos clásicos de la filosofía de la música temas propiamente deleuzeanos. En primer lugar el vínculo entre la música y las teorías del cosmos. Se trata de un vínculo originario, que no solo remite la lógica musical a la lógica cósmica, sino que a la vez reúne problemas musicales y problemas ligados a la metafísica del tiempo. Por otro lado, y en estrecha relación con el punto anterior, se abordará la relación entre música y utopía. La música, en tanto que representante ineludible de las llamadas artes temporales, ha rehuido de su relación con el espacio. El espacio de la escena musical ha sido tardíamente pensado desde un punto de vista problemático, y podríamos afirmar que es justamente la utopía total wagneriana la que ha incorporado la escena, pero para devorarla bajo una obra total que no pocas a veces ha sido señalada como un particular antecedente del pensamiento totalizante y totalitario de la comunidad.⁷ Es entonces esta relación compleja respecto del anclaje espacial la que la ha convertido en el campo fértil para el crecimiento de toda clase de derivas utópicas y heterotópicas.

5.1 Resonancias cósmicas del ritornelo

En un controvertido artículo conocido como “Who cares if you listen?” pero que el músico había titulado “El compositor como especialista”, Milton Babbitt afirmaba la necesidad de pensar la actividad del compositor como análoga a la del investigador científico, más precisamente, del investigador científico en “ciencias duras”. Este manifiesto defendía la incompreensión por parte del público mayoritario de la música “seria” o de “avanzada” a partir de la idea de la especialización disciplinar: así como la ciencia

⁷ Ver en este sentido las referencias a Wagner en Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. Cfr. J.-L. Nancy, “El mito interrumpido” en *La comunidad desobrada*, ed. cit.; P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, ed. cit., y J.-L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe, *El mito nazi*, ed. cit.

actual es incomprensible para el público no iniciado, lo mismo sucede con la música contemporánea académica. Uno podría encontrar aquí un abandono del carácter artístico del quehacer del músico, aquel determinado por la idea misma de *compositor*, a favor de las prácticas propias del especialista académico. La noción de composición, antes musical que pictórica, implicaba originariamente un vínculo muy especial con la *creación* en su sentido más fuerte, y a la vez, y quizás como consecuencia de esto, con su vínculo cósmico. La actividad del especialista, enmarcada en la institución universitaria, abriría la vida de la música como una ciencia académica y a sus agentes como especialistas y docentes universitarios, es decir, investigadores en el sentido moderno del término, aquel tan bien definido por Heidegger en *La época de la imagen del mundo*. Quizás sea este el último avatar del artista, abandonar el romanticismo y abrazar el cientificismo.

Sin embargo, ¿no hay una vieja camaradería entre la música y la ciencia? Ciertamente, la música ha sido, entre las artes, la hija predilecta de la tradición científica antigua. Pero también sabemos que esta concepción de la ciencia nada tiene que ver con las pretensiones de la ciencia moderna en el sentido que Babbit le asigna. La determinación de un campo, la especialización, es algo completamente ajeno a la ciencia antigua. “Parece, digo yo, que así como los ojos están hechos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo están para el movimiento armónico y que estas son ciencias hermanas entre sí.” Así describe, por ejemplo, la analogía sensible entre música y astronomía Platón. La hermandad de estas ciencias radica ante todo en una *común proporción*, que permitiría pensar *en simpatía* los movimientos de los astros y los movimientos de la materia terrestre en vibración. Las más antiguas teorías de la música asocian su ley con el cosmos. En este sentido la proporción matemática se repetía en las distancias de los astros y en los cortes de pulsación de una cuerda, y esos segmentos componían el coro del mundo y el cosmos.

La famosa teoría sobre la “música de las esferas” se atribuye al pitagórico Filolao de Crotona, y es a menudo convocada y criticada por Platón y Aristóteles. En el libro VII de *República* Platón parece reconocerla y a la vez ponerla a distancia. La astronomía es útil siempre y cuando mantenga en su objetivo el conocimiento de lo verdadero y no se pierda en el análisis de los bellos bordados del cielo, que no son sino *imágenes* y por lo tanto

“sería ridículo examinarlos con un esfuerzo serio para captar en ellos la verdad de lo igual, de lo doble y de cualquier otra relación”⁸. Lo mismo sucede con su ciencia hermana, cuando los músicos se pierden inútilmente en la escucha de intervalos cada vez más pequeños, parando la oreja “como si quisieran escuchar los murmullos de los vecinos”.⁹ Sin embargo, si la astronomía y la música moderna tienen todavía algo en común es quizás el haber sido indiferentes a la recomendación platónica, y haberse dedicado por igual al tratamiento de la idealidad matemática de las proporciones como modo de acceso a los murmullos escondidos de lo sensible y de los astros. La música moderna se ha dedicado así al estudio de las más pequeñas relaciones entre los intervalos, de los más recónditos misterios de la microfonía. A su vez, los radiotelescopios modernos parecen captar un poco más que los murmullos de los vecinos, y reciben las ondas electromagnéticas de los cuerpos celestes que se mueven, explotan, mueren y contaminan el espacio con su ruido estelar.

La descripción del alma cósmica, con su generación *armónica* entre lo idéntico, lo diferente y el ser, parece en *Timeo* hacerse eco de la vieja teoría pitagórica. Sin embargo los comentaristas nos ponen rápidamente en guardia respecto de la posibilidad de leer allí una reformulación de la música de las esferas recordando el recelo que encontramos en *República*.¹⁰ No obstante, la crítica que apunta al desvío sensible, no ataca el centro de lo que la teoría de las esferas parece afirmar: el reflejo de la proporción cósmica en las proporciones mundanas, y es así como sobrevive en los tratados de la antigüedad tardía y la edad media. De hecho el *Timeo* continúa influenciando y vibrando, como si de un cuerpo celeste se tratara, en las teorías cosmo-musicales incluso del siglo XVII. Kepler sigue todavía los modelos platónicos, aún cuando exista en su *Harmonice mundi* de 1619 un giro fundamental para la vieja teoría de la música de las esferas: el sonido de los seres celestes no es invariable, sino que se modifica gracias a su movimiento elíptico. Cada planeta modifica la nota que canta en función de la velocidad determinada por su mayor o menor

⁸ *República*, VII, 529e-530a.

⁹ *Rep.* VII, 531a.

¹⁰ Cfr. en este sentido la extensa nota que a esta cuestión dedica Conrado Eggers Lan en su traducción del texto platónico en: Platón, *Timeo*, ed. cit., pp. 116-117, nota 58.

cercanía al sol en su trayectoria elíptica. Esta música celeste implica una armonía compleja, donde los movimientos de los cuerpos necesariamente modulan el sonido.

Podríamos arriesgar que Deleuze y Guattari discuten en su teoría musical con la resonancia del alma cósmica del *Timeo*, ya que la ley de la armonía permite unir lo desemejante. El ritmo de hecho traduce, para los autores de *MP*, la juntura de lo diferente. La noción de ritmo permite descubrir la génesis de la diferencia, y también su ley de composición. De ahí que Deleuze y Guattari señalen que las cosmogonías más antiguas tratan de medios y de ritmos. [MP, 384]

Un fragmento atribuido a Filolao indica que

los seres semejantes y de la misma clase no necesitan de armonía, pero preciso es que la armonía haya juntado los desemejantes, de clase diferente y de orden desigual, si es que deben mantenerse en un universo ordenado.¹¹

La música es el arte que permite conjugar lo heterogéneo, lo más elemental y lo cósmico, los insectos y las montañas [MP 380]. De ahí su extremo poder, una suerte de potencia molecular. “No hay como la música para un arte del cosmos” [MP, 121] porque verdaderamente “el cosmos está hecho de ritornelos” [MP, 380] El concepto de *ritornelo* no es ajeno a esta concepción. En la meseta 11 de *MP*, “1837: Del ritornelo”, ese increíble tratado de ontología musical, encontramos afirmaciones ineludibles en este sentido. La edad moderna en música es justamente la edad de lo cósmico. Si el clasismo operaba técnicamente la relación entre materia y forma, y el romanticismo trabajaba el desarrollo de la forma y la variación continua, se trata para la música moderna del problema de cómo tratar las fuerzas como material: “El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que solo pueden ser las fuerzas del Cosmos” [MP, 422] Se trata del fin de los temas y del advenimiento de las intensidades, fuerzas inauditas que se hacen audibles a través de la música.

¹¹ Filolao de Crotona, frg. 429 de acuerdo con la selección de G. S. Kirk, J. E. Raven y M Schofield, en *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., p. 462.

Messiaen cumple un rol esencial en la estructura argumental de este texto. Para Messiaen el ritmo nada tiene que ver con un tiempo ya estructurado, ya medido, sino más bien con el nacimiento mismo del tiempo:

Imaginen que hubiera una sola pulsación en todo el universo. Una pulsación; antes y después la eternidad. Un antes y un después. Ese sería el nacimiento del tiempo. Imaginen luego, casi inmediatamente, una segunda pulsación. En tanto que cualquier pulsación es continuada por el silencio que la sigue, la segunda pulsación será más larga que la primera. Otro número, otra duración. Ese es el nacimiento del Ritmo.¹²

Evidentemente, para Deleuze esta definición implica un vínculo estrecho con la lógica temporal de los estoicos que lo ha inspirado desde *LS*. Y es de algún modo el contacto con la estética musical de Messiaen lo que le permite terminar de estructurar aquello que en *DR* aparecía tímida y ambiguamente:

La medida no es más que la envoltura de un ritmo, y de una relación de ritmos. La reiteración de puntos de desigualdad, de puntos de flexión, de acontecimientos rítmicos, es más profunda que la reproducción de elementos ordinarios homogéneos; de modo que, en todos los casos, debemos distinguir la repetición-medida y la repetición ritmo, ya que la primera es sólo la apariencia o el efecto abstracto de la segunda. [DR ,33]

Habría así una repetición más fundamental de la que depende otra repetición que es sólo un modo de su aparecer. Estas figuras reaparecerán una y otra vez bajo los conceptos de “Cronos” y “Aión”, pero también bajo las nociones de tiempo pulsado y tiempo no pulsado. Si se quisiera establecer un vínculo directo con Messiaen, se podría pensar aquí justamente la deriva cristiana, aquella que remite a dos temporalidades heterogéneas, una eternidad del más allá y un tiempo, propiamente dicho, del más acá. El recupero de la

¹² O. Messiaen, *Conférence de Bruxelles*, cit. en Roland Bogue, ob. cit., p. 25.

filosofía estoica en este punto tiene como objeto, en Deleuze, recusar la lógica trascendente que se deduce de un esquema tal, aunque sin perder la heterogeneidad de esos dos tiempos. Existe para Deleuze un tiempo de los cuerpos, un tiempo pulsado, “Cronos”, y un tiempo de los “incorporales”, que no es un *más allá* en términos cristianos, sino que es el tiempo de los “expresados”. Tiempo pulsado no debe confundirse con tiempo regular, sino con un tiempo dependiente de una relación territorial, que afecta un medio o un ritmo, y que puede ser regular o irregular. Por eso, es necesario pensar otro tiempo que no se corresponde con el del territorio, aún cuando sólo podamos ver su destello a través de él. Un entre-tiempo en medio del tiempo, un tiempo muerto, en el que nada pasa, tiempo ya no de la eternidad, sino del acontecimiento. Ese entre-tiempo es lo que se encuentra entre dos puntos temporales definidos, pero que no se define como el paso abstracto de uno a otro sino como la duración que persiste entre uno y otro [QP, 149]. Es así que esta duración diremos in- o a-temporal envuelve el *devenir*. Porque “nada sucede allí, pero todo deviene” [Ídem]. Nada sucede porque no se trata de la estructura de los hechos que se suceden en el tiempo. Se trata del tiempo del devenir, donde se juega aquel doble devenir que dibuja una zona de indiscernibilidad, de un entre-dos en el que no es posible ya determinar segmentos o momentos determinados.

Es posible leer algunos de los ejes de la técnica del lenguaje musical de Messiaen en función de la preocupación por esta doble temporalidad. En el artículo dedicado a Messiaen de la *Historia de la música* de Roland Manuel¹³, Gisèle Brelet señala, a propósito del lenguaje musical de Messiaen, que los ritmos no retrogradables y los modos de transposiciones limitadas permiten un efecto de ubicuidad, tonal y temporal, que construye un cerco sobre ellos mismos, como si la imposibilidad de transposición y retrogradación generara un espacio de relativa fijeza o estabilidad. Brelet lee en esta ubicuidad el vínculo con lo intemporal, que a la vez permite remitir la técnica compositiva al aspecto religioso que caracteriza la visión del mundo de Messiaen. Pero nos interesa ver en esa suerte de estabilidad, de no direccionalidad temporal, antes que la directa relación con lo *intemporal*,

¹³ Cfr. G. Brelet, “La musique contemporaine en France” en R. Manuel [ed.] *Histoire de la musique*, Vol. 2 Tomo 2 : *Du XVIII^e siècle à nos jours*, ed. cit.. Esp. pp. 1159-1169.

la relación con la construcción de una temporalidad interna, un entre-tiempo. Si la religiosidad remite a cierta experiencia de lo *extático*, se trata justamente de una experiencia no necesariamente *eterna*, sino por el contrario una relación con el *tiempo en estado puro*, con un entre-tiempo que persiste o que se insinúa en el tiempo que pasa. Se trata de un catolicismo que hace de la religiosidad el espacio de la experiencia extática, es decir, la experiencia del *fuera de sí*, y a la vez de un particular goce. Desde este punto de vista, también para Deleuze y Guattari se trata de pensar la música en íntima relación con una felicidad del éxtasis, aún cuando se trate del incesante motivo del niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad, una posibilidad de vivir felizmente la muerte. Por ello se hace hincapié a menudo en que la música entra en líneas de abolición, quizás en relación con aquella muerte invivible que se anticipa tempranamente en *LS*.

Esta unión cósmica, que también enfatiza, por ejemplo, Stockhausen, apunta a una lógica de estructuras antes que a una cuestión puramente *sonora*. Los radiotelescopios de hecho no reciben ondas acústicas, simplemente porque nada se “escucha” en el espacio. Las ondas acústicas requieren de un medio vibrante para sonar, ausente en el espacio, y por lo tanto lo que los radiotelescopios reciben son ondas electromagnéticas. La *música* de las esferas es más bien un *ruido* electromagnético. Esto quizás debería dar por tierra con toda apropiación contemporánea de la bella y vieja metáfora pitagórica. Eso parece decir Gérard Grisey cuando alerta que no lo vayan a tomar por un seguidor de la música de las esferas, y que la única música de las esferas es la música interior¹⁴. Sin embargo, Grisey dice esto en un breve escrito sobre su obra *Le Noir de L'Étoile*, una obra para seis percussionistas y dos pulsares que son convocados en la escena de la obra, uno en directo, otro grabado. Un pulsar es un fenómeno cósmico de características peculiares, que genera ondas periódicas que pueden ser captadas por los radiotelescopios. En general las ondas recibidas del espacio son aperiódicas, es decir, corresponden a eventos puntuales, como las explosiones solares, o la interacción entre dos cuerpos como un planeta y un satélite, etc. Las ondas periódicas

¹⁴ G. Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, ed. cit., p. 156.

que se captaban en medio del ruido espacial fueron en algún momento atribuidas a extraterrestres. Sin embargo se trata de pulsares, estrellas moribundas que alcanzando el fin de su existencia dejan un resto magnético que gira sobre sí mismo emitiendo ondas que encauzan partículas electrizadas del espacio interestelar, generando como un faro cósmico. Ese haz de ondas que gira con periodicidad puede ser captado por los radiotelescopios, y puede asignársele una frecuencia concreta.

La periodicidad del pulsar permite abordarlo como un medio, en el sentido que Deleuze y Guattari asignan a este concepto. En el ruido caótico del cosmos algo despunta, se separa y permanece, gracias a la repetición periódica. El ritmo es la respuesta de los medios al caos cuando se comunican entre sí [MP, 385]. Comunicación entre medios heterogéneos, entre tiempos heterogéneos. *Caosmos* es el término guattariano para el ritmo, juntura en la que dos medios se comunican y conjuran así el caos. La repetición está en los medios pero el ritmo es la diferencia que permite el encuentro entre dos periodicidades heterogéneas, dos pulsaciones heterogéneas. Medio estelar, medio terrestre, la obra de Grisey los une rítmicamente.

La obra no *utiliza* sino que *convoca* los pulsares, en tanto que ni manipula la señal para modificarla o procesarla, ni tampoco son utilizados como un instrumento más en la partitura, sino que los pulsares aparecen en la escena musical como “invitados”¹⁵. En primer lugar, el sonido generado por la onda de un pulsar grabado, se trata del pulsar Vela, solo observable desde el hemisferio sur. En segundo lugar entrará en escena el pulsar en directo, captado en el mismo momento del concierto, cuestión que hace sumamente compleja la ejecución de la obra.¹⁶ La organización rítmica de la obra se basa en la velocidad de rotación y frecuencia de algunos de los pulsares conocidos. Los percussionistas, interpretan sin dirección y a cierta distancia. Esta situación dificulta que se

¹⁵ Así los caracteriza Jean-Pierre Luminet, el astrónomo cuyas palabras anunciando la naturaleza de lo que se va a oír dan inicio a la obra. Cfr. J.-P. Luminet, “Le Noir de l’Étoile: la musique des pulsars” en D. Cohen-Lévinas [ed.], *Le temps de l’écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, ed. cit., pp. 159-182, y “Musique avec pulsar obligé. À propos de Le Noir de L’Étoile de Gérard Grisey”, art. cit., pp. 133-143.

¹⁶ En el año 2010 la obra fue presentada en el Ciclo de Música Contemporánea en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, en una versión, obviamente, sin el pulsar en directo, sino con los pulsares reproducidos por cinta grabada.

comuniquen entre sí, y por lo tanto siguen la partitura con una banda sonora en sus auriculares que determina los diferentes *tempi* de la obra. Grisey indica que de ese modo los percusionistas tienen “las estructuras rítmicas de los pulsares en la cabeza”¹⁷. La obra se inspira en los problemas que los pulsares sugieren a los propios astrónomos, cuestiones elementales como la rotación, la periodicidad, la aceleración y desaceleración, pero no dialoga directamente con el material cósmico sino que lo usa como modelo poético. El pulsar llega luego, y conecta ese tiempo humano, interno, como indicaba Grisey a propósito de su distancia con la música de las esferas, y el tiempo cósmico que arriba *in tempore*, ya que no sólo se debe interpretar la obra en un lugar preciso, sino más bien en un momento preciso en el que es posible alcanzar la señal del pulsar. Es como si la obra de Grisey explicitara aquella referencia a Klee con la que Deleuze y Guattari piensan la obra de arte y especialmente la música. La obra es una ventana al Cosmos, que capta sus fuerzas. Sin la obra una verdadera abertura al cosmos restaría siempre imaginaria [MP, 403]. Pero esta abertura es posible en tanto la obra pone en jaque las coordenadas espaciotemporales del territorio: “Cuando la música llega a conjurar el tiempo, se encuentra investida de un verdadero poder chamánico, el de reconectarnos con las fuerzas que nos rodean.”¹⁸ La idea de una música que *conjura* el tiempo es quizás la idea más deleuzeana de Grisey. El tiempo, como tiempo cronológico y cronometrado, es estirado, desacelerado, se abre y se contrae como una gran respiración. Si la música *desterritorializa* el ritornelo, es porque dibuja una línea de fuga en el estriaje temporal, pero esta línea de fuga no es exactamente una negación del tiempo. Se trata más bien de abrir las fuerzas que resisten las coordenadas cronométricas, de allí que la experiencia espectralista resulte tan sugerente: extraer de la microfónica nuevas coordenadas macrofónicas.¹⁹

¹⁷ G. Grisey, “Entretien avec Stephan Dunkelman“ en *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*, ed. cit., p. 253.

¹⁸ *Ibid.* p. 251.

¹⁹ Sobre la poética espectral ver *supra* cap. 2.3 “Los límites del formalismo”.

5.2 El caso Schumann

hay muchos wagnerianos, mahlerianos, pero, en cuanto a schumannianos, solo conozco a Gilles Deleuze, Marcel Beaufils y a mí mismo

R. Barthes "Amar a Schumann"

La meseta 11, dedicada al concepto de ritornelo, tiene en su título una misteriosa fecha, "1837". No se nos da a lo largo del texto una referencia clara respecto del motivo de la elección. Solo estamos seguros de que el texto termina asimilando su propio movimiento a Schumann, y que es entonces la cifra para la comprensión de la estética musical que Deleuze y Guattari presentan aquí. ¿Se tratará acaso de la remanida referencia a la locura de Schumann? ¿A su siempre tentadora doble personalidad, encarnada en la dupla Florestan y Eusebius, que desde el *Carnaval* a sus obras críticas permite pensar la construcción subjetiva como tensión entre interioridad y exterioridad? Un esquizofrénico siempre podría darnos la clave de lectura correcta...

Sin embargo, querríamos proponer otra interpretación. Ciertamente la locura es mencionada una y otra vez, pero la locura, como sucede a menudo con Nietzsche, no se encuentra en la superficie de un diagnóstico apurado.

La obra de Schumann recurrente en el texto es el *Concierto para Violonchelo en La menor* op. 129. Se trata de una obra tardía, compuesta en 1850, y la peculiaridad una y otra vez señalada en el texto radica en la relación entre solista y orquesta. No se trata en absoluto de una contraposición, de una lucha. Tampoco de un mero acompañamiento, sino que el instrumento solista por momentos escapa solo, traza una línea transversal, o una diagonal que pasa a través de la orquesta y que rompe la estructura temático-subjetiva, que separa melodía y acompañamiento, y que comprende a su vez el desarrollo musical en términos de temas que despliegan sus aventuras con contraposiciones y conflictos. Este aspecto que Deleuze y Guattari afirman positivamente, es también el que ha sido a menudo

señalado como una falla. Schumann malograría, en su música orquestal, la supuesta intención de conciliar la subjetividad con la comunidad.²⁰

Pero la fecha del *Concierto...* nos aleja de la referencia elegida. 1850: se trata más bien de una obra tardía de Schumann, y que, pensada para el gran público, se aparta de la intimidad de las obras para piano. Si atendemos al 1837 de Schumann, al menos dos elementos pueden servir de auxilio hermenéutico. En primer lugar, el 13 de septiembre de 1837, Schumann envía una carta al padre de Clara Wieck²¹, solicitando autorice el compromiso con su hija. La negativa implicará un largo camino que se resolverá finalmente por vía judicial, y que le permitirá a Schumann casarse con Clara en 1840. Es decir, la fecha signa el momento del compromiso y a la vez el amor prohibido con Clara. En segundo lugar, cabe atender a las obras compuestas en torno a esta fecha, especialmente las *Fantasiestücke* op.12 (1837) pero también las *Kinderszenen* op. 15 (1838), *Kreisleriana* 8 piezas para piano op.16 y la *Fantasie* op. 17 (1836-1838). Entre estos dos aspectos de la vida amorosa y musical de Schumann se encuentra quizás aquello que Deleuze y Guattari anuncian en la meseta 10 –“1730: Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...”–, el íntimo vínculo entre el ritornelo schumanniano y su devenir-niño, su devenir-mujer. [MP, 68] Recordemos en este sentido la referencia a las “Escenas de niños”. Los bloques de infancia constituyen uno de los contenidos propios de la música pero el bloque de infancia en tanto que contenido de la música no es un *recuerdo de infancia* ni mucho menos un *hacer cosas de niños*. Es un particular agenciamiento temporal. Por bloque de infancia Deleuze y Guattari entienden un “conjunto de conexiones maquínicas que forman la verdadera vida del inconsciente, no figurativa y no simbólica” [DCE, 251]. Si bien el recuerdo de infancia se constituye al mismo tiempo que es vivido, es decir que es simultáneo al bloque de infancia, posee una estructura que es completamente ajena a éste. El recuerdo de infancia está investido por la forma del relato, es ya la forma del relato. Pero

²⁰ Para una crítica de la lectura en términos de confrontación y de fracaso en la relación entre sujeto y comunidad en el último Schumann y en particular una interpretación positiva de las últimas obras véase L. Kramer, “A new self: Schumann at 40” art. cit., pp. 3-17.

²¹ Cfr. R. Schumann, *Lettres choisies (1827-1840)*, ed. cit., pp. 252-253. Versión digital disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372127g.r=Robert+Schumann.langES consultado el 19/07/2014.

el bloque no tiene necesariamente que ver con un relato, del mismo modo que en el cine la narración no es un dato de la imagen, aún cuando podría construirse a partir de ella.

Los bloques de infancia son los fragmentos de experimentación del niño. Por el contrario, en el recuerdo de infancia se trata de un niño que se encuentra sin defensa frente a las interpretaciones del adulto. [DCE, 252]

Si Deleuze y Guattari presentan al bloque de infancia como uno de los contenidos propios de la música es para desligar el problema musical de toda lógica de la memoria y del recuerdo. Más bien se trata de otra cosa, de un permanecer en la apertura que deshace los recuerdos y construye bloques.

La relación con Clara no es aquí el espacio de una referencia *temática* que debería encontrarse miméticamente en la composición. El compuesto Clara-Robert constituye una zona de indiscernibilidad, un complejo deviniente. Schumann hubiera querido seguir la carrera del virtuoso, carrera que Clara llevaba adelante exitosamente justamente para 1837, cuando emprende una gira que la lleva de Dresde a Viena pasando por Praga. Una carta a Robert de noviembre de ese año testimonia su éxito en Praga, donde fue llamada 13 veces a saludar al escenario. Así, Clara no ocupa solo el rol de la amante, también del cuerpo ejecutor de la obra al piano, el médium entre Schumann y el piano. Este rol de intérprete debe observarse en el caso de Clara Schumann de un modo integral y complejo. No se trataba solo de *interpretar* sino de esa suerte de matiz teatral que mantiene la palabra inglesa *perform* y que se aleja de lo que actualmente entenderíamos como una interpretación virtuosa. Clara tocaba partes de las piezas –en lugar de las obras o series completas–, incluía muchas piezas cortas que formaban una suerte de “mosaico” o patchwork de obras; agregaba preludios e interludios que anticipaban el temple de la obra anunciada en el programa y trazaban el camino tonal y el clima que llevaba de una obra a otra, etc.²² Así construía una escena donde el piano las obras y ella misma devenían una suerte de máquina compleja e irreductible a las funciones y roles subjetivos que asociamos

²² Cfr. V. Woodring Goertzen, “Setting the Stage: Clara Schumann’s Preludes” en *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. cit., p.241.

a la escena del concierto. El devenir-mujer que asociamos al compromiso de 1837 no es entonces simplemente una alianza familiar, sino más bien el encuentro entre cuerpos que trastocan su lugar, que producen una verdadera máquina musical Robert-Clara.

A juzgar por los títulos de las obras señaladas, la *fantasía* parece jugar un rol esencial en estas composiciones. Y se trata del particular sentido estético-filosófico del término, a saber, el juego de la imaginación en tanto que facultad específica del espíritu. De allí que las *Fantasiestücke op. 12* compongan una suerte de diálogo entre dos templos schumannianos, Eusebius y Florestán, pero cuya comprensión podría trazarse en la estela del vaivén y carácter anfíbio propio de la imaginación moderna. No se trata de una libertad caprichosa, sino de la libertad bajo las reglas. De ahí que no encontremos en Schumann rupturas llamativas respecto del uso del material musical. Del mismo modo que Bizet para Nietzsche, esta figura no implica el hallazgo de ningún eslabón perdido en la evolución musical. Más bien al contrario, permite pensar otra lógica musical, que recupera cierta gestualidad, cierta afectividad, cierta corporalidad. En Schumann la importancia de la fantasía no debe entenderse en los términos que podría darle la estética hegeliana, por ejemplo, sino que el rol de la imaginación como sintetizadora de lo heterogéneo se cumple aquí para exponer la heterogeneidad. Por su parte, las obras compuestas en el grupo inspirado en E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, donde predomina la forma rondó, quizás nos ayuden a pensar el concepto de ritornelo: “en la pequeña forma-ritornelo o rondó, ya se introducen las deformaciones que van a captar una gran fuerza” [MP, 432]

Deleuze y Guattari consagran una larga cita a Barthes a propósito de Schumann [MP, 365], que corresponde al artículo “Rasch”, publicado en un volumen colectivo dedicado a Benveniste en 1975. En este artículo Barthes afirma en primer lugar que las *Kreislerianas* no brindan un tema, una forma, sino que ofrecen el cuerpo mismo de Schumann. Es el cuerpo lo que se oye, y más precisamente, lo que se oye-tocar, porque el eje de la interpretación barthesiana de Schumann radicaré en la particular disyunción entre el oyente y el intérprete, más aún, el intérprete amateur de esta música. Es aquí donde ese particular agenciamiento Clara-Schumann adquiere su sentido cabal. Barthes indica con agudeza que la música de Schumann, y en general la música romántica para piano, es inactual,

intempestiva, ya en su época, en el sentido que Nietzsche les daba a sus *Consideraciones intempestivas*. Afirma un matiz que no puede ser comprendido *históricamente* porque no obedece ni a lo que en su época era actual, esperable, concebible, como tampoco a lo que vendría después bajo una lógica evolutiva. Es que la canción romántica implica ante todo una escena íntima, de interpretación amateur y privada de la música que ya en la época de Schumann tendía a desaparecer a favor de la lógica del virtuoso cuya escena más propia era el concierto, o de la lógica moderna del intérprete especialista, técnico, cuya ejecución responde a la preparación específica y profesional: “tocar a Schumann es algo que implica una *inocencia* de la técnica que pocos artistas consiguen alcanzar”²³ Esta evolución implicó una progresiva disociación entre la escucha y la práctica musical, que incluso se extiende actualmente a la música popular. Cuando Deleuze y Guattari remiten la lógica musical a la construcción y deconstrucción territorial, y la asimilan al hacer del animal, parecen retomar este aspecto íntimo y corporal de la ejecución y la escucha musical, aspecto respecto del cual la pintura, por caso, no tiene en absoluto la misma relación.

Schumann tiene aquí una función *ejemplar*²⁴, como sucede a menudo en Deleuze; la particularidad de Schumann es quizás esa íntima relación con el intérprete de esa música que sería el único que la alcanzaría a comprender. No porque esta sea especialmente *difícil*, no hace falta un intérprete profesional, sino que se trata de una música que requiere de un trabajo sensible múltiple, el oído y la mano, el peso del cuerpo y la resistencia del piano. Barthes señala aún dos cuestiones en este breve prólogo que nos permiten comprender el valor de Schumann para Deleuze, y especialmente para la lógica argumental de *MP*. Por un lado la importancia de los *intermezzi*, que sobre todo en las obras del ciclo *Kreisleriana* tienen un lugar preponderante, y que serían estudios puros sobre el ritmo.

²³ R. Barthes, “Amar a Schumann” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, ed. cit., p. 287.

²⁴ Utilizo la expresión *ejemplar* pensando en el uso de este término como caso singular y a la vez valedero por un universal indeterminado que encontramos de Kant a Agamben. Recordemos que en el cuarto momento de la “Análisis de lo bello”, Kant piensa la noción de ejemplaridad para pensar el juicio de gusto en tanto juicio sobre ese ser sensible que parece señalar una regla que sin embargo no está dada y por lo tanto no lo determina realmente. Es tensión entre universal y singular que mantiene la tensión de la no-determinación, y por lo tanto no anula la singularidad bajo la lógica del caso. El gesto reiterado en la obra de Deleuze consiste en la construcción de una trama conceptual que se extrae de un ejemplo singular, y que destruye así todo intento trascendente de calcar un universal abstracto sobre lo singular.

El *intermezzo*, consustancial a toda la música de Schumann, hasta incluir episodios que no llevan tal nombre, no tiene la función de distraer, sino la desplazar [...] constituye el acto renovado (como toda enunciación lo es) por el cual el cuerpo se agita y turba el ronroneo de la palabra artística. En último extremo, no hay otra cosa que *intermezzi*: lo que interrumpe a su vez resulta interrumpido, y vuelta a empezar.²⁵

Justamente, lo que queda entre las escenas permanentemente asedia los momentos descriptivos de la música. Y es que se trata del tiempo puro, aquel que en los libros de cine Deleuze abrirá a través de la figura del vidente. Es en el entre-dos que todo comienza, por el medio, y es el entre-dos el que prolifera a su vez como antídoto de todo crecimiento lineal, arborescente o dirigido. “Pues el comienzo sólo comienza entre dos, *intermezzo*” [MP, 405; 36; 365]

El ritmo de Schumann (escuchemos con atención los bajos) se impone como una textura de golpes, más que de latidos; esa textura puede ser muy fina (Beaufils demuestra que los *Intermezzi*, tan bellos y sin embargo tan mal conocidos, son estudios diferenciados y avanzados sobre el ritmo puro) [...] Dicho de otro modo, el ritmo en Schumann, cosa singular, no está al servicio de una organización dual, opositiva, del mundo.²⁶

Y es en este punto que debemos recuperar otro aspecto señalado por Barthes; el hecho de que la música de Schumann es no conflictiva, y por lo tanto, agreguemos, no teatral. La falta de conflicto es la que es *loca*, porque abandona la figura del sujeto en acción, el sujeto que se despliega, se desarrolla, anuda y desanuda el conflicto, a favor de la forma breve no desarrollada²⁷, una *imagen sonora pura*, para tomar el concepto cinematográfico deleuzeano.

²⁵ R. Barthes, “Rasch” en *Lo obvio y lo obtuso*, ed. cit., p. 293.

²⁶ R. Barthes, “Amar a Schumann”, ed.cit., p.290

²⁷ Cfr. R. Barthes, “Rasch” en *Lo obvio y lo obtuso*, ed. cit., p. 293.

Schumann carece del conflicto (según se dice, necesario para la buena economía del individuo “normal”) en la medida misma en que, paradójicamente, multiplica los “humores” (otra noción importante de la estética de Schumann: “*mit Humor*”); también destruye la pulsión (juguemos con las palabras; la pulsación también) del dolor viviéndolo de un modo puro; del mismo modo debilita el rimo al generalizar la síncopa.²⁸

Quizás esta carencia de conflicto, este mantenerse en el medio, explique cierta reticencia o desinterés por la ópera como género musical. Evidentemente se nos objetará rápidamente que no hay en Deleuze un rechazo por las grandes tradiciones operísticas, de Wagner a Verdi, e incluso Berg. Pero se trata de ejemplos menos elocuentes. Wagner y Verdi son ante todo los ejemplos privilegiados para pensar la relación entre la música y el pueblo, tema que se retoma desde el vínculo entre el *lied* y la tierra y luego desde Klee y la alusión al pueblo que falta. Berg funciona de un modo por completo diferente, se trata del problema del grito y de la desterritorialización de la voz. En la entrada “O” como “Opera” del *Abécédaire* de algún modo aparece esta incomodidad de Deleuze para con la llamada “gran música” y su inclinación más bien por la canción: canción popular, *lied*, se trata de problema profundo del ritornelo.

Con el problema de la canción como fondo, podemos volver a pensar la preeminencia de la obra de orquesta, y especialmente de aquella tensión aparentemente mal resuelta entre individuo y comunidad que se presenta en primer lugar a propósito de Schumann, pero que adquiere en la meseta del ritornelo valor de clave hermenéutica para el Romanticismo en general. El problema del Romanticismo es para Deleuze y Guattari aquel que se debate en la tensión entre Tierra y Territorio. La dupla es prácticamente heideggeriana²⁹: el territorio es “condición de conocimiento” [MP, 418], es en cierto modo mundano, mundo de sentido u horizonte de interpretación. Por su parte la tierra es “ese punto intenso en lo más profundo del territorio” [Ídem]. El movimiento romántico es el

²⁸ R. Barthes, “Amar a Schumann”, ed. cit., p. 290.

²⁹ Cfr. M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, ed. cit.

desarraigo, que vive el territorio pero como exiliado, y que es empujado, llamado, atraído, por la tierra. En este sentido es certera la apreciación de que el territorio es alemán mientras que la tierra es griega. Parece ser así también en Heidegger, a pesar de que él mismo haya querido en ese texto fundamental de la estética del siglo XX separarse del romanticismo. Entre la tierra y el territorio se encuentra el ritmo; *intermezzo* o entre-dos. Pero a la vez, y distinguiendo el romanticismo alemán de sus vertientes latinas, este carácter exiliado en el territorio, añorante de una tierra lejana, hace que la dificultad mayor para el Romanticismo sea la de la relación con el pueblo:

De lo que más carece el romanticismo es del pueblo. El territorio está asediado por una voz solitaria, a la que la voz de la tierra, más que responderle, le hace resonancia y percusión. Incluso cuando hay un pueblo, éste está mediatizado por la tierra, surge de sus entrañas, y está dispuesto a volver a ellas: es un pueblo subterráneo más que terrestre. [...] El territorio no se abre hacia un pueblo, se entreabre al Amigo, a la Amada, pero la Amada ya está muerta, y el Amigo es problemático, inquietante. [MP, 419-420]

Se trata de un problema musical, indican los autores, en el que la relación entre solista y orquesta, entre voz y orquesta, o entre solista y coro, ya sea que se las dirija a la Tierra o al Pueblo: “El problema es verdaderamente musical, técnicamente musical, y por ello tanto más político” [MP, 420] El pueblo wagneriano no es el pueblo de Verdi. Se trata de la oposición entre lo Universal y lo Dividual, el Uno-Todo y el Uno-Muchedumbre. Por un lado, las fuerzas sonoras se traducen en agrupamientos de potencias. Se trata de lo diverso, las fuerzas multiplicadas, pero que sin embargo pueden aún remitirse a una lógica del universal. Por otro se trata de individuaciones de grupo, un pueblo individuado que no se explica por los sujetos individuales que las componen. [Cfr. MP, 421]. Esta vía es la que parecen iluminar los autores, las vías no wagnerianas que se reencuentran en Stockhausen, Berio, Bartok. Es así que en su elogio de Châtelet, la música retorna bajo esta división. Allí Deleuze afirma que la música era para él el “acto de la Razón sensible” [PV, 25] No en el

sentido wagneriano de la música, donde se mezcla con lo trascendente y lo universal, sino el sentido mozartiano o también en Verdi.

En Verdi se trata una potente armonía vocal consistente en acordes que determinan el afecto, al mismo tiempo que la melodía gana en movimientos que involucran toda la materia: la música es una política. Sin alma y sin trascendencia, material y relacional, la música es la actividad más razonable del hombre. La música nos lleva a realizar el movimiento. Asegura nuestra vecindad, y el pueblo de singularidades. Nos recuerda que la razón no tiene por función representar, sino actualizar la potencia, es decir, instaurar relaciones humanas en una materia (sonora). [PV, 25-26]

Pero es aquí justamente donde la potencia de la música debe ser dilucidada, en el espacio de su mayor peligrosidad. Porque esta cercanía afectiva con la individuación de un pueblo se encuentra siempre amenazada por todo tipo de retornos totalizantes y totalitarios.

5.3 Utopías y atopías musicales³⁰

El umbral de desterritorialización de la música, como ya se ha señalado, conduce a señalar la particular sensibilidad de la música para emprender líneas de fuga que comportan líneas de abolición, su particular cercanía con los afectos fascistas y las potencias totalitarias. Es curioso que sea la música y no el cine, como señalaban algo más que algunas voces de la intelectualidad de la primera mitad del siglo XX, quien cargue con un diagnóstico tal. ¿En qué sentido la música antes que cualquier otra manifestación artística, encarnaría esta vocación fascista?

Unos días después del 11 de septiembre de 2001, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen declaraba en una conferencia de prensa en Hamburgo que el atentado a las

³⁰ Este apartado retoma y elabora cuestiones que fueron trabajadas junto a Paula Fleisner en “Música entre desobra e inoperancia. Algunas consideraciones sobre el affaire Gould” en *Artes Integradas y Educación Vol II*, ed. cit. y “De Stockhausen a Gould. Potencias comunitarias de la música” en *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*, ed. cit.

Torres Gemelas había sido la más grande obra de arte de todo el cosmos.³¹ El compositor muestra así cierta vocación cósmica del arte, desmesurada y divina a la vez, una vocación que, nos atrevemos a sugerir, quizás solo un músico pueda pensar. O quizás también un cineasta –y el carácter “cinematográfico” del atentado fue rápidamente afirmado. “La más grande obra de arte de todo el cosmos”, con todas las comillas que la frase amerita, no es sino un gran manifiesto. Un atentado, una guerra, la violencia desnuda, como materia última del arte. ¿No es esto lo que el arte contemporáneo parece hacer suyo, para escandalizarse, denunciarlo o simplemente apropiárselo?

Pero, nuevamente, la música no parece ser aquí el ejemplo más elocuente. ¿No son las artes plásticas las que han hecho un particular uso de lo abyecto y han convocado la violencia explícita o sugerida? ¿O fundamentalmente el cine, que no cesa de mostrar el espectáculo de la guerra; “violencia de lo representado” que se desentiende de la “violencia de la representación” que animaba al primer cine [Cfr. IT, cap. 7]? La música se encuentra en el umbral de un devenir totalitario, pero ese umbral no se revela en la superficie. Si la música pertenece a su modo y quizás con más fuerza y con más convicción a una tradición que se presenta como *totalitaria* es por la particular articulación del ser en común que habilita.

En la “Obertura II” de *Lo crudo y lo cocido* Lévi-Strauss trazaba un paralelo crucial que en cierto modo explica ese vínculo entre música y mito, ya que la música parece brindar un ejemplo privilegiado para transitar el camino del signo, a saber la posibilidad de *expresar* lo inteligible a través de lo sensible. De ahí que la

búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y percepción estética debiera, muy naturalmente inspirarse en el ejemplo de la música, que siempre la ha practicado.³²

³¹ Cfr. K. Stokhausen, “Huuuh!” *Das Pressegespräch* am 16 September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg” art. cit., pp. 69-77.

³² C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido (Mitológicas I)*, ed. cit, p. 23.

Y si la música ha sabido recorrer ese camino medio, expresivo entre el pensamiento lógico y lo sensible, es porque ha mantenido un íntimo lazo con el mito. La música y el mito tienen una relación específica en función del tipo de operación que realizan con el tiempo. Uno y otra “son máquinas de suprimir el tiempo”³³ y Lévi-Strauss utiliza una metáfora muy bella, dice que al escuchar una obra musical el tiempo se inmoviliza: “como un lienzo atrapado por el viento, lo ha atrapado y plegado”.³⁴ La música opera un pliegue en el tiempo que, gracias a ella, se curva y cierra sobre sí mismo, hace un bucle sobre la línea. Pero esta música que habla la lengua del mito, tiene un referente claro:

cuando sugeríamos que el análisis de los mitos era comparable al de una gran partitura, nada más extraíamos la consecuencia lógica del descubrimiento wagneriano de que la estructura de los mitos se saca a relucir mediante una partitura.³⁵

Y en este sentido quizás valga la pena recordar los reparos adornianos respecto del artilugio wagneriano. No es la música la que suprime el tiempo, sino el gesto wagneriano:

La sonata y la sinfonía hacen críticamente del tiempo su objeto; lo obligan a detenerse por el contenido del que lo dotan. Sin embargo, si en el sinfonismo el curso temporal se convierte en instante, el gesto de Wagner, en cambio, propiamente hablando es inmutable, ajeno al tiempo. En su repetición impotente, la música se somete al tiempo al que en el sinfonismo dominaba.³⁶

En *Ensayo de orquesta* (1979) Fellini parece tocar la cuerda adecuada respecto de este escollo. Vemos allí una escena de descomposición: la orquesta ensaya en una vieja capilla, “llena de muertos”, como dice el copista que hace las veces de presentador. Recibe a la televisión, que viene a entrevistar a los músicos, al director y a documentar el ensayo. Entre

³³ *Ibíd.* p. 25

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.* p. 24.

³⁶ T. W. Adorno, *Ensayo sobre Wagner* en *Monografías musicales. Obra completa 13*, ed. cit., p. 37.

los dos dispositivos, el de la orquesta y el de la televisión, está el sindicato, índice menos de politización de los músicos que de su carácter de trabajadores sin más. El director y el viejo copista encarnan la nostalgia por los viejos tiempos, en los que los músicos temblaban y obedecían temerosamente a la figura del director, que era sentido como padre, como cura, como rey. En el momento de la revuelta de los músicos se intenta reemplazar al director por el metrónomo. La técnica vendría a ordenar el tiempo vacío dejado por el director. Y sin embargo, la renuncia total a la organización del tiempo trae aparejada la guerra. Luego de la guerra es necesario regresar a la figura mítica del director que acomuna nuevamente a los músicos para luego recuperar su espacio dictatorial. Sin embargo, toda la escena final se lleva adelante en medio de la demolición de la capilla. El espacio sacro se derrumba y la gran bola de la grúa de demolición irrumpe como un nuevo dios. ¿Qué lucha se desarrolla aquí? ¿Qué implica el retorno de la escena mítica en el espacio de la demolición?

Quizás podamos dar un rodeo, y de la mano de Fellini volver a Stockhausen. Su *exabrupto* –según fue rápidamente catalogado–, podría leerse sin embargo como un gesto radical que señala un punto crucial a la hora de pensar el *lugar* del arte y de la estética actual. La contundencia espectacular del atentado, sólo puede velarse tras el débil maquillaje del horror, horror que deja las imágenes intactas en su productividad espectacular a la vez que anula todo discurso estético. La anulación del discurso estético, banalizado frente a la extrema *realidad* del hecho, exhibe en su desnudez el grotesco discurso político que viene a ocupar su lugar. Si ante un hecho tal Stockhausen se lanzó al análisis estético e incluso se permitió sentir nostalgia por un cierto lugar perdido del arte –“la música no puede soñar algo así” se lamentaba–, es porque continuaba con este gesto el polémico lema del futurismo italiano que considera la guerra como una obra de arte. Allí, Marinetti se había propuesto llevar a su cumplimiento la fusión entre arte y vida. Al seguir esta línea, los dichos de Stockhausen parecerían mostrar, por un lado, la perturbadora vigencia y la potencia de la guerra pensada como arte, pero por otro, exhiben el reemplazo de la lógica futurista que buscaba la fusión entre arte y vida por una lógica que fusiona arte y espectáculo, tras haber asumido la completa “espectacularización” de todo lo “viviente”.

Si los dichos de Stockhausen nos inquietan y merecen ser pensados en su radicalidad es porque reviven un espectro que se creía conjurado: el fantasma de la *utopía estética*. Como analiza Rancière en *Malaise dans l'esthétique*, el arte actual parece debatirse entre opciones “post-utópicas” que recusan de distinto modo el viejo vínculo entre arte y política. Ya sea “salvando” la radicalidad artística de la radicalidad política que había acompañado los proyectos de la vanguardia clásica, señalando en la singularidad de la obra una potencia de lo heterogéneo que revelaría un ser en común anterior a todo proyecto político colectivo; ya sea desplazando la ambición desmedida que el vínculo arte-política supondría a favor de la resignación a un arte pobre en pretensiones y en potencialidades, dedicado a la creación de la mera condición de posibilidad de un encuentro en el que destelle la reconstitución del lazo o de nuevas formas de ser en común; en uno y otro caso, el devenir-utópico del arte parece negado a través del distanciamiento de sus pretensiones políticas³⁷. Sin embargo, lo que Stockhausen pone en evidencia con sus dichos es no sólo la vigencia del problema de la utopía, sino la vigencia de algo que quizás se creía ya enterrado: el vínculo entre Arte y Política, ambos con mayúsculas cuya aparición misma nos resulta casi sub-real. En este sentido, y a pesar de los esfuerzos teóricos de una estética que intenta no olvidar a Benjamin, el arte parece hoy mantenerse en un delgado límite que no permite, por un lado, distinguirlo con claridad del espectáculo generalizado, y por otro, distinguir un gesto *espectacular* como el del atentado del 11 de septiembre de una obra de arte. Como si, finalmente, el espectro del futurismo reclamara aún una escucha adecuada...

Sin embargo, no es el de Stockhausen el único gesto extremo que puede ayudar a pensar la relación del arte y la política y, más precisamente, el carácter disruptivo del primero en relación a la segunda. Querríamos abordar aquí otro «gesto» radical, menos rimbombante pero acaso aún más desafiante para el pensamiento. En 1964, a los 31 años y en el momento cumbre de su carrera, el pianista Glenn Gould decidió retirarse de la escena para dedicarse exclusivamente a la grabación en estudio. El gesto implícito en su retiro no fue tan comentado como la “predicción” que lo acompañaba. Y es que dos años más tarde,

³⁷ Cfr. J. Rancière, "L'esthétique comme politique" en *Malaise dans l'esthétique*, ed. cit., pp. 31-63 :

en un artículo publicado en la *High Fidelity Magazine*, Gould anunciaba no sólo la desaparición del concierto “tal como lo conocemos” en menos de cien años, sino también el reemplazo de sus funciones por las nuevas tecnologías³⁸. Esto implicaba la redefinición del rol del intérprete musical a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías de grabación y, a su vez, la pérdida del lugar privilegiado del intérprete en el espectáculo musical del concierto. ¿No se trata del gesto que Fellini expone en su fracaso; el rechazo del director y su reemplazo por el metrónomo? El retiro y la “predicción” dieron lugar, ciertamente, a un frondoso debate aun inacabado en el ámbito de la filosofía de la música. Sólo para delinear los términos en que dicho debate se lleva a cabo, mencionaremos brevemente tres lecturas del asunto.

De acuerdo con Lydia Goehr, el *affaire* Gould puede ser entendido como ejemplo del primero de los aspectos de la polémica que, desde el siglo XIX, ha regido la reflexión en torno a la interpretación musical. Por un lado están quienes, en defensa de la “idealidad de la obra”, entienden la interpretación como interpretación *de* una obra, y, en tanto tal, siempre imperfecta respecto de ese polo ideal que sería la obra *en sí*. Por otro lado, quienes defienden la importancia del espectáculo del concierto, lo conciben como un elemento esencial de la práctica musical, en tanto espacio de comunicación efectiva entre compositor, intérprete y público. Pensada desde esta perspectiva, la retirada de escena de Gould respondería al primer aspecto: las condiciones tecnológicas asociadas a las grabaciones brindarían más honestidad a la producción y a la recepción musical permitiendo la comunicación de las obras a los oyentes por medio de interpretaciones realizadas lo más perfectamente posible; con la grabación se resguarda mejor la “obra en sí”.

Siguiendo esta misma línea, Jean-Jacques Nattiez considera que el retiro de Gould debe leerse en el camino de una búsqueda por hacer de la obra en sí misma un objeto de contemplación. En su propia interpretación de la historia de la música del siglo XX, Nattiez ubica a Gould del lado de lo que llama la búsqueda de lo *atemporal* en la música, que se hace patente en las estéticas formalistas. ¿Cómo hacer de un arte tradicionalmente

³⁸Cfr. G. Gould: “The Prospects of Recording” en *The Glenn Gould Reader*, ed. cit.

calificado de *temporal*, como es el caso de la música, algo *atemporal*? Para Nattiez la respuesta a este dilema se encuentra en la noción de estructura. En este sentido, Gould es un formalista, entendiendo como tal a aquel para quien el material musical es primero respecto de los reenvíos extra-musicales que pueda suscitar. Así, la obra queda separada de su contexto contingente e histórico y se ofrece como objeto de contemplación. El rechazo de la comunión entre auditorio e intérprete en el concierto es leído en términos de esta aspiración contemplativa donde la estructura de la obra debe ser separada de todas sus interferencias contingentes, aquellas que, claramente, el concierto implica.

Por su parte, Alessandro Baricco entiende que la interpretación musical no pertenece ni a la obra ni al mundo. Desde esta óptica, la interpretación pareciera emanciparse del imperativo de fidelidad, siempre incumplido para con la obra en sí, y adquirir un valor propio en términos de una “experiencia”: “experiencia fáctica de una posible trascendencia.” Baricco encuentra precisamente en las grabaciones [agreguemos, en la reproducción técnicamente mediada] de Gould el ejemplo de una verdadera y auténtica interpretación que, lejos de ser la reproducción fiel de la obra o una expresión del sentimiento de la subjetividad del ejecutante, es una reinención póstuma de la música. La interpretación habita la diferencia entre la obra y el tiempo que la acoge; el intérprete, Gould, es el instrumento de la liberación de la identidad con que la tradición ha querido inmovilizar la obra³⁹.

Estas lecturas, como muchas otras, han continuado la larga tradición de discusión musicológica, pero, no obstante su agudeza, no han considerado lo que me gustaría llamar una “dimensión filosófica” del gesto gouldiano y no parecen resolver el desafío felliniano. En efecto, una misma estrategia discursiva parece repetirse en todas ellas: el retiro del intérprete, su descentralización, es reemplazado por la centralidad de algún otro elemento, ya sea la obra *en sí* o su *auténtica* interpretación, y nunca es pensado como des-

³⁹ Cfr. L. Goehr, *The Quest for Voice. Music, politics and the limits of philosophy*, ed. cit.; J-J. Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, ed. cit.; A. Baricco, *El alma de Hegel y las vacas de Winsconsin*, od.cit. Éste último no pertenece propiamente al campo del debate musicológico. Sin embargo, su ensayo nos permite resumir aquellos puntos de vista que de un modo u otro retoman la figura del intérprete y de su interpretación como espacio central del análisis.

jerarquización de dichos elementos. Se podría entonces, esbozar una lectura de este *retiro* que no implique la reapropiación del sentido a favor de la obra, el intérprete, o la interpretación, sino que asuma el gesto como un diferimiento de los vínculos que tradicionalmente aunaban las tres esferas clásicas del fenómeno musical (compositor, intérprete y público). Gesto que, sin decir, sin ser él mismo una declaración, muestra lo no dicho, lo que está implícito en el arte y abre con ello nuevas posibilidades para la música. Gesto que, sin ser una ruptura al modo de las vanguardias artísticas⁴⁰, la expresión de una oposición, relee la tradición construyendo con ella otras relaciones.

Es posible, en efecto, oponer las propuestas estéticas implícitas en los gestos del compositor alemán y del pianista canadiense –tal como lo hace Peter Szendy– para considerar sus respectivas implicancias políticas. Szendy opone a la “utopía stockhauseniana”, una “distopía gouldiana”⁴¹. Según argumenta en *Membres fantômes. Des corps musiciens*, en el desarrollo de la música instrumental “se reencuentran «abismados» (es decir, a la vez puestos en abismo y deconstruidos), los vestigios de una contextura comunitaria o social que algunos querrían ver restaurada, anclada nuevamente en una vieja-nueva *música mundana*”⁴². Esta tentación boeciana es la que parece animar a Stockhausen cuando recupera la narrativa que piensa el mundo –aunque sea un “mundo espectacularizado”– como armonía del cosmos, y en él, la música como el lenguaje más fiel a esta armonía. Se trataría de una propuesta utópica porque la falta de adecuación a la partitura en la interpretación (esa imposible adecuación que parece insinuarse a menudo en la poética del compositor alemán) es entendida como una realidad defectuosa que reclama una tras-realidad, un no-lugar de la realización auténtica. Aún así, ¿no hemos recuperado otro modo de pensar la vigencia cósmica en la música?⁴³ Veremos que la metafísica

⁴⁰ La noción de vanguardia merece aquí una aclaración. Por *vanguardias* entendemos generalmente aquellos programas artísticos de principios del siglo XX que toman el término del uso militar de *avanzada* para mentar aquella idea de estar a la cabeza de la historia, de ser en el presente una anticipación del futuro. Ahora bien, en la década del sesenta surge una serie de movimientos artísticos que ha sido pensada bajo el término *neovanguardia*. Este término ha generado controversia justamente por el carácter no-rupturista, al menos en superficie, de estos movimientos.

⁴¹ Cfr. P. Szendy *Membres fantômes. Des corps musiciens*, ed. cit., p. 147.

⁴² *Ibid.* p. 143.

⁴³ Cfr. *supra*, 5.1.

musical de Stockhausen tiene como fundamento una reflexión distinta, ligada a la construcción de la temporalidad. Volveremos sobre este punto.⁴⁴

La añoranza de una realidad esencial y mítica en la que los hombres hablaban un mismo idioma comunitario, es aquello que Gould rechaza en favor de lo que podríamos llamar un ateísmo de los sonidos. Gould denuncia aquella “utopía” como una “distopía”: el sueño sin tiempo ni lugar es forzosamente una pesadilla aquí y ahora. Por ello, se aleja de la escena pública en el momento cumbre de su carrera, pronosticando el final del concierto y su reemplazo por las nuevas tecnologías.

La lógica del concierto, como bien analiza Stockhausen en su comentario sobre los sucesos del 11 de septiembre, presupone una lógica sacrificial, el abismo para el que el intérprete se prepara años⁴⁵, abismo del que no sabe si saldrá con vida y frente al cual sólo dos opciones son posibles: la gloria o la muerte. Y es precisamente con respecto al *sacrificio*, al “hacer sagrado” de la música que ambas propuestas difieren hasta la oposición: mientras Stockhausen pareciera aceptar la lógica sacrificial implícita en toda utopía, Gould considera toda utopía como una *cacotopía* justamente en virtud de sus implicancias sacrificiales.

La escena del concierto, con sus características rituales específicas, se desarrolla en el mismo movimiento mediante el cual comienza a configurarse la noción de obra. El concepto de obra, no es en absoluto un concepto original de la práctica musical. Encuentra su origen en el marco más general de un cambio de paradigma estético.⁴⁶ En este marco el concierto se institucionaliza bajo la lógica del museo, pero a la vez con la particularidad del fenómeno de actualización y vivencia específica de la obra, propia de dicho marco. Dado que la obra musical no se encuentra ya presente, expuesta, como podría pensarse de la obra pictórica, pero que al mismo tiempo pretende ser una y la misma en el curso de las interpretaciones, parece haberse hecho necesario que el espacio de mostración configure

⁴⁴ Cfr. *infra*, Cap. 8.

⁴⁵ Cfr. K. Stockhausen, art. cit., p. 77.

⁴⁶ Cfr. *supra*, cap. 1.3 y cfr. L. Goehr, *The imaginariy museum of musical works*, op.cit. Se sigue aquí la argumentación correspondiente al capítulo 6 «Musical Meaning: Romantic Trascendence and the Separability Principle».

idearios en torno a la fantasía de la comunicación plena. Así, el concierto se configura como una escena mítica, que da cohesión a las distintas esferas del evento musical.

En la paródica entrevista para la *High Fidelity Magazine* en que Glenn Gould pregunta a Glenn Gould sobre Glenn Gould,⁴⁷ se nos dice que la decisión de abandonar la escena pública se basó en problemas de índole moral. Este dilema moral no se encuentra, en el problema de la “autenticidad” de la obra, sino más bien en el tipo de circulación de poder que se efectúa en la escena del concierto. No sólo en términos “comerciales” sino también en términos de la “autoridad” del intérprete, de la obra, y del reconocimiento de ese espacio de poder por parte del auditorio. Es curioso, a su vez, que durante la entrevista, todos los temas que propone GG (con mayúscula, el entrevistado) y que gg (con minúscula, el entrevistador) no acepta, son todos ellos políticos (la situación en Labrador o los derechos aborígenes en Alaska occidental, por ejemplo)⁴⁸, incluido el de la controversia entre concierto y medios. De este modo, la conversación en torno a los temas específicamente musicales queda dirigida a la dimensión política y común del vínculo del artista con la sociedad⁴⁹. Es decir, se hablará exclusivamente de música, pero entendida dentro de la urgencia política que le otorgan los temas censurados por el entrevistador, que insiste en la separación de las esferas.

El pianista canadiense reclama una nueva generación de oyentes, y el quiebre de la comunicación “transparente”, “directa” entre el artista y el público que el concierto parece proteger. La sospecha respecto del concepto de *comunicación* podría leerse desde la

⁴⁷ Cfr. G. Gould, “Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould” en, *The Glenn Gould Reader*, ed. cit., pp. 313-328.

⁴⁸ “g.g.: Well then, just to clear the air, sir, let me ask straight out: Are there any off-limit areas?/ G.G.: I certainly can't think of any -- apart from music, of course. / (...) g.g.: Well, this does pose a problem, Mr. Gould, but let me try to frame the question more affirmatively. Is there a subject you'd particularly like to discuss? / G.G.: Well, I hadn't given it much thought, really -- but, just off the top, what about the political situation in Labrador?”, “Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould”, ed. cit. p. 315-316.

⁴⁹ “G.G.: I simply feel that the artist should be granted, both for his sake and for that of his public -- and let me get on record right now the fact that I'm not at all happy with words like "public" and "artist"; I'm not happy with the hierarchical implications of that kind of terminology -- that he should be granted anonymity. He should be permitted to operate in secret, as it were, unconcerned with -- or, better still, unaware of -- the presumed demands of the marketplace -- which demands, given sufficient indifference on the part of a sufficient number of artists, will simply disappear. And given their disappearance, the artist will then abandon his false sense of "public" responsibility, and his "public" will relinquish its role of servile dependency.” *Ibid.* p. 318.

concepción deleuzeana de la obra de arte como esencialmente no-comunicativa. En la conferencia editada como “¿Qué es un acto de creación?”, encontramos un particular manifiesto respecto de lo que implica la *comunicación*, y en qué sentido la obra de arte es, ante ella, un *acto de resistencia*. La comunicación es para Deleuze asimilable a la lógica de la información, y especialmente a un particular *uso* del lenguaje en los *comunicados* policiales. Como se explica en la meseta 4 de *Mil mesetas*, “20 de noviembre de 1923. Postulados de la lingüística”, el lenguaje se compone ante todo de órdenes, poblado de consignas emitidas para ser obedecidas. La obra de arte es, por el contrario, *contra-información*, enunciados subversivos que rompen la lógica de la comunicación y la información.

Si la Utopía es la “superación perfecta y plena de todo ‘nomadismo’”⁵⁰ el proyecto gouldiano podría ser su perfecto opuesto: el mantenerse en la vertiginosa *atopía* del peregrino, la delirante movilidad del héroe del mar quien, sin meta y sin lugar en el mundo, recorre itinerarios vertiginosos, descreído de toda Isla-Fundamento que justifique su viaje. Irreverente y nómade, tras su decisión de dejar ir al *no-lugar* original, Gould se arroja a una búsqueda del sonido más allá de todo posible culto a su *virtuosismo* logrando interpretaciones con una agudeza analítica y una claridad emotiva incomprensibles dentro de los cánones del logos musical tradicional. La apuesta por la idealidad de una realización imposible implica siempre un destino trascendente para la música, inaudito pero en tanto que pensable, ya un consuelo, para usar la fórmula nietzscheana. El nomadismo gouldiano es sin embargo un movimiento sin desplazamiento, un movimiento estático e intensivo. Esa búsqueda del sonido es en primer lugar una búsqueda de las dimensiones virtuales de la obra. Deleuze y Guattari sugieren una lectura en este sentido cuando indican que “cuando Gould acelera la ejecución de una pieza, no se trata sólo de virtuosismo, transforma los puntos musicales en líneas y hace crecer el conjunto” [MP, 15] Si Gould retoma la música de Bach, es porque es necesario reactivar allí una potencia afirmativa que se enfrenta tanto al retorno posmoderno como al retorno historicista en las interpretaciones de música

⁵⁰ Según sugiere Massimo Cacciari en *El archipiélago*, ed. cit., p. 76.

antigua. Jean-Jacques Nattiez considera que el retiro de Gould debe leerse en el camino de una búsqueda por hacer de la obra en sí misma un objeto de contemplación⁵¹. Si así fuera, quizás podríamos comprender desde otro lugar la tesis de Babbit con la que se abre el primer apartado de este capítulo. La contemplación antes que la escucha, la idealidad antes que la materialidad. Sin embargo, antes que una deriva utópica, la lógica interpretativa del pianista canadiense no se reduce a acentuar gestos y líneas inusitadas, sino que introduce la gestualidad de la voz y del cuerpo en la grabación, es decir, todo aquello que una búsqueda purista de la contemplación de la obra en el producto grabado borraría.

Uno podría pensar que se trata de llevar la música al umbral del gesto, quizás al límite con lo teatral. Aunque vale la pena recordar que esa teatralidad sería una teatralidad sin escena, un gesto acentuado y retirado a la vez. El cuerpo y la voz aparecen en el umbral de la música pura, pero no para llevarla hacia un *más allá*, sino para desvelar su *más acá*. El cuerpo, la voz, la política, la comunidad, todos ellos como umbrales que dan inicio y fin al fenómeno musical, pero porque constituyen las zonas de indiscernibilidad en las que aquel surge y se desvanece.

⁵¹ J-J. Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, ed. cit.. Cap. 2 "Gould hors-temps", pp.33-53.

Capítulo 6: Agotar el lenguaje, agotar el sonido

Me proponía estudiar el sonido como fuerza. He aquí mi teoría, que mi experiencia ha confirmado.
Leopoldo Lugones, “La onda omega”

Existen distintos modos de pensar el umbral musical. El umbral puede ser el límite mínimo o máximo de percepción sonora. Así, los cuerpos tendrían umbrales distintos respecto de las frecuencias que pueden oír, así como de la intensidad que pueden percibir o soportar. Los umbrales son también aquellos que anuncian la disolución y el devenir. Las ondas sonoras nos pueden destruir si pasan determinada intensidad, si se combinan con una frecuencia muy alta o muy baja. Leopoldo Lugones ha dedicado varios relatos al peligro de los umbrales en *Las fuerzas extrañas*. Allí dos cuentos, “La onda omega” y “La metamúsica” parecen tratar dos aspectos de la intensidad que el devenir-música implica, ambos con efectos disolutorios. En un caso, la manipulación de una onda logra desintegrar los cuerpos, pero no como lo haría una explosión, sino a través del arrastre puntual y dirigido de determinadas partículas que la onda golpearía para hacerlas salir de los cuerpos que las moldean, y esparcirlas “cubriendo de rocío toda la habitación”.¹ En otro, la onda sonora deviene luz al mismo tiempo que los ojos se hunden para oír.² Lugones es aquí visionario; la tecnología bélica hará pronto uso de estas fuerzas hiper dirigidas, que pueden destruir tejidos vivos sin destruir en vano bienes culturales pasibles de convertirse en botín. Los umbrales aquí son aquellos que atraviesa uno a uno el Prof. Challenger en *MP*, el cuerpo se disuelve, es arrastrado por contacto, abandona su molde individual para entrar en un proceso de transformación, de modulación o directamente de abolición.

Pero también el umbral puede ser aquel que agota todas las combinaciones, todas las posibilidades y también toda la potencia. También aquí tenemos personajes arrastrados por fuerzas extrañas, pero no son arrastrados fuera de sí mismos, como esos personajes de Bacon que parecen irse por un punto de fuga. Sino que pliegan el umbral dentro de sí. Agotan sus posibilidades sensación, de autopercepción, de movimiento. Hacen de su cuerpo

¹ L. Lugones, “La onda omega” en *Las fuerzas extrañas*, ed. cit., p. 23

² L. Lugones, “La metamúsica” en *Las fuerzas extrañas*, ed. cit., p. 107.

el campo operatorio de las fuerzas: el cuerpo como campo de fuerzas. El cuerpo puede así alcanzar umbrales de imperceptibilidad, de inmovilidad, pero a la vez volverse objeto de análisis clínico, mapa sintomatológico.

6.1 Beckett y el umbral del lenguaje

En el prólogo a *Crítica y clínica*, Deleuze nos anticipa un abordaje hibridado de la literatura, cuestión que nos permitirá comprender la estructura con la que se acerca a la obra de Beckett en *L'épuisé*:

El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver u oír «lo que se oculta detrás». De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico. [CC, 9]

Lo que es común a la literatura y las artes no discursivas es la posibilidad de acceso a unas experiencias sensoriales y mentales extremas, que nos enfrentan al límite de lo posible y de lo vivible. [CC, 11] Por ello se trata, dice Deleuze, de un “atletismo”, el modo como un cuerpo es a la vez pasivo respecto de las fuerzas que lo tensan y activo en tanto busca escapar a esa mera afectación y devenir afectación de sí mismo. [CC, 12; FB, cap. III] Esta

afectación no debe leerse como un trabajo de introspección individual, psicológico, sino como el devenir uno mismo impersonal³: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” [CC, 13]. Esto es lo que implica el *delirio* de la lengua puesto en acto en la literatura. Se trata de entrar en un *devenir*, es decir en un movimiento de desterritorialización, de abandono de toda estructura identitaria para ingresar en una zona de indiscernibilidad con un afuera que nunca es cruzado sino siempre ampliado. Devenir implica siempre un movimiento de minorización, y esto significa que no se abandona una lengua mayor, materna, dominante, para invertir el sentido de la dominación, para dar centralidad a una lengua dominada, sino que los movimientos de minorización implican un trabajo de transvaloración sobre la lengua mayor.⁴

En *L'Abécédaire*, Deleuze indica que cuando el escritor se lanza a la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe “por”, “en lugar de”, por ejemplo, el animal. “El animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga” [K, 54]. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.” [K, 54]

En la obra deleuzeana encontramos innumerables referencias a la literatura beckettiana, pero sólo dos textos íntegramente dedicados a su análisis. El primero fue

³ Para una lectura de esta apuesta por la tercera persona como caso ejemplar de la literatura en relación con otros pensadores contemporáneos a Deleuze, como Blanchot y Foucault, véase R. Espósito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, ed. cit., cap. 3.

⁴ El bilingüismo beckettiano podría comprenderse bajo esta lógica. El paso al francés es voluntario y puede leerse como resistencia a las expectativas de la tradición literaria de una lengua en particular.

publicado junto con la edición de obras para televisión de S. Beckett –*Quad; ...que nuages...; Nacht und Träume*– en 1992. El segundo se encuentra en *Crítica y clínica* y es un análisis de *Film* que retoma y varía el análisis que de dicha película encontramos en *IM*.

Detengámonos en primer lugar en “La mayor película irlandesa (‘Película’ de Beckett)”. Deleuze expone el análisis de la película en forma de un problema matemático. La *historia del problema* está determinada por el modo como abordaba Berkeley la cuestión de la percepción: ser es ser percibido. Pero en el paso de Berkeley a Beckett algo ha cambiado. Beckett es para Deleuze quien “ha agotado todas las dichas del *percipere* y del *percipi*” [CC, 36], y por ende es necesario buscar una nueva solución al problema. Se describen entonces tres avatares de la percepción: el ser percibidos por otros, el encontrar que incluso los objetos pueden devenir sujetos percipientes y por último la percepción de uno mismo. Para llegar a este tercer momento, que Deleuze llamará *Afección*, el personaje encarnado por Buster Keaton necesita vaciar la habitación en la que se encuentra. No sólo es necesario vaciarla de seres vivos –los animales–, también es necesario vaciarla de todo objeto que pueda generar puntos de reparo, perspectivas. Por último, también se rompen las fotografías, es decir, hay que deshacerse de las imágenes, de los recuerdos, de toda memoria. El espacio de la habitación se sale así de la cadena espacio-temporal para convertirse en un espacio vacío. Aunque algo permanece, el sujeto y la mecedora.

El sujeto y la mecedora constituyen los elementos del tercer momento, momento de la afección. En el vaivén de la mecedora el sujeto debe enfrentarse a la percepción de sí, al movimiento pendular de la autoafección. Reconocemos aquí un motivo beckettiano ya presente en *Whoroscope* y que atraviesa gran parte de la producción poética entre *Film* y *Rockaby* donde se plasma con mayor efectividad. En *Roundelay*, por ejemplo, el vaivén de las olas que podemos presuponer como escenario del poema, se acopla al giro de la ronda y al ir y venir de una percepción auditiva.

on all that strand
at end of day
steps sole sound

long sole sound
until unbidden stay
then no sound
until unbidden go
steps sole sound
long sole sound
on all that strand
at end of day⁵

En este texto la presencia del sujeto es un efecto de la percepción. Pero el poema se espeja sobre sí mismo al repetirse con el sonido anulado. Este movimiento de vaivén en relación con el estado mental de autoafección nos permitirá comprender el desplazamiento hacia la imagen y el espacio en *L'épuisé*.

L'épuisé parte de la distinción entre el *agotado* [épuisé] y la noción de fatiga o cansancio. Quien está cansado “no *dispone* de ninguna posibilidad (subjctiva): no puede por ende realizar la más mínima posibilidad (objetiva)”. [E, 57]⁶ Es decir, quien está cansado, fatigado, no puede ya efectivizar ninguna posibilidad. Desde este punto de vista quien está cansado *agota* la realización, ya no *hace* nada. Mientras que, “el agotado agota todo lo posible” [Ibíd.], es decir, el agotamiento se *ejerce* sobre la posibilidad misma. No es que el agotado no pueda *actuar, realizar*, sino que el agotado no puede viabilizar ninguna posibilidad. Cuando el narrador de *El innombrable* dice: “Que se me pida lo imposible, eso quiero, ¿qué otra cosa se me podría pedir?”⁷ está marcando la diferencia fundamental entre las posibilidades –aún cuando no se realicen– y el agotamiento de toda posibilidad que nos deja en el límite mismo de lo posible y lo imposible, y por lo tanto entre lo vivible y lo

⁵ sobre toda esa playa/ al término del día/ pasos el único sonido/ durante mucho el único sonido/ hasta los no pedidos permanecen/ luego ningún sonido/ sobre toda esa playa/ durante mucho ningún sonido/ ni aún los no pedidos/ pasos el único sonido/ durante mucho el único sonido / sobre toda esa playa/ al término del día. Trad. Jenaro Talens, en S. Beckett, *Obra poética completa*, ed. cit, p. 122.

⁶ Traducción y cursiva mía.

⁷ S. Beckett, *L'innommable*, ed. cit., p. 85.

invivable. El horizonte del agotado deja de ser el de la posibilidad, su horizonte es sólo el de lo imposible.

Para comprender el alcance de esta diferencia es necesario abordar la cuestión de la posibilidad desde el punto de vista lógico-filosófico. Cuando en filosofía se postula el conjunto de todas las posibilidades nos referimos necesariamente a uno de los tantos matices de la idea de Dios. Sólo a través de una lógica del fundamento podemos formular el conjunto de los posibles, determinados justamente por alguna determinación de ese fundamento. El mundo de los posibles no es sino el mundo derivado de esta potencia divina, y por ello corresponde al universo del cansancio o de la fatiga. Llevamos adelante nuestras posibilidades, nuestros proyectos, nuestros objetivos, vivimos una vida consecuencia de esa potencia lógico-divina. El cansancio adviene cuando cumplimos los designios del mundo de las posibilidades.

Sin embargo, solemos vincular a Beckett con una lógica del desfundamento, o del abismo, de la crítica del origen. La acción de *agotar* se dirige no ya a las posibilidades que la lógica del fundamento nos ofrece, sino a la noción misma de posibilidad. Nos referimos a aquello que antes de hacer cualquier cosa, antes de actuar efectivamente en el mundo, antes de proyectarse fenomenológicamente en el mundo, está ya *agotado*. Pero aquí habría que preguntar ¿qué es entonces, concretamente, aquello que debe ser agotado en primer lugar? ¿En qué sentido podemos abordar la posibilidad para dirigir nuestra crítica?

La respuesta no es sorprendente y nos permite pensar por qué Beckett sirve aquí para desarrollar este argumento deleuzeano. Para Deleuze lo posible se enuncia en el lenguaje. El lenguaje cotidiano enuncia lo posible entendido en términos de objetivos, de proyectos. El modo de ser de esta enunciación está determinada por la necesidad de pensar opciones, exclusiones, preferencias. Lo posible se determina, hegelianamente, oponiéndose a otras opciones. Cuando se *realiza* algo, no importa lo que sea, se excluye otra cosa. Ahora bien, ¿qué se excluye? Lo que *no se realiza*, es decir lo que en la posibilidad queda sólo como posibilidad y no como horizonte efectivo de acción. Entonces el cansancio tiene como origen este recorrido de disyunciones excluyentes, que indican siempre junto con el *hacer* aquello a lo que se opone ese hacer. El cansancio, la fatiga, afecta a la *acción*.

Por el contrario, el agotado se encuentra en la *no realización* de las posibilidades, y por lo tanto en un estadio distinto de aquel que nos ata a la decisión de las posibilidades y las exclusiones. Si acercamos esta figura a aquella del vidente en los textos sobre cine, encontramos que se trata más bien de un estadio que adviene socio-históricamente como respuesta o consecuencia de la figura del sujeto agente. Los personajes del cine de posguerra se ven impedidos de actuar porque el mundo se ha retirado a la vez en tanto que mundo de posibilidad. Se renuncia a toda preferencia, pero entonces se renuncia a la acción orientada por medio de objetivos o sentidos. Por ello esta lógica nos acerca a la estructura de Bartleby. Del mismo modo describía Deleuze el rol del testigo en el cine de posguerra, rol de los niños en el neorrealismo italiano, en el que el testigo sólo podía *ver, oír, ser* afectado, pero no podía ya responder, no podía ya *reaccionar* y devolver así él mismo una afección sobre el mundo, una acción sobre el mundo.

Ahora bien, esta *no realización* de las posibilidades no es equivalente al hundimiento en un caos indiferenciado. Antes que con un sujeto pasivo, nos encontramos ante un sujeto activo pero frente a la nada. Deleuze dice que “estamos cansados de tal o cual cosa, pero agotados, de nada”. ¿No es esta la clásica definición heideggeriana de la angustia?

En el “ante qué” de la angustia se hace patente el “no es nada ni en ninguna parte”. La insistencia del “nada” y el “en ninguna parte” intramundanos quiere decir fenoménicamente: *el “ante que” de la angustia es el mundo en cuanto tal*. La absoluta insignificatividad que se denuncia en la “nada” y el “en ninguna parte” no significa ausencia del mundo, sino que quiere decir que los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia, que únicamente gracias a esta *insignificatividad* de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad.⁸

En la angustia, para Heidegger, los entes se nos tornan indiferentes, no estamos angustiados por tal o cual cosa, más bien tememos tal o cual cosa. Pero nos angustiamos

⁸ M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, ed. cit., §40, p. 207.

ante la indiferenciación, ante la suspensión de la determinación de los entes en cuanto tales. Será necesario determinar cuál es la diferencia aquí entre el concepto de agotamiento en Deleuze y el de angustia en Heidegger. Ya que tanto la suspensión del vínculo con los entes concretos como la suspensión de las determinaciones espacio-temporales es lo que quizás podríamos encontrar en gran parte de la producción beckettiana, desde el personaje de *El innombrable* que suspende tanto el vínculo con los objetos y con el espacio que lo rodea, hasta *Quad*, donde el espacio se construye contra su determinación espacio-temporal, es decir contra su determinación como espacio *encarnado*.

Para dar con esta diferencia entre ambas posturas es necesario detenerse en la caracterización de ese *ante qué* de la angustia y del agotamiento. Para Deleuze, en la figura del agotamiento las disyunciones subsisten, pero se afirman en su distancia “indescomponible, ya que no sirven nada más que para permutarse”. [E, 59] La disyunción permite mantenerse en la posibilidad infinita sin necesidad de *decidirse*, sin necesidad de cortar y realizar una cosa y no otra. Esto permite pensar las pequeñas modificaciones en el interior de una posibilidad, que hacen que las disyunciones sean inclusivas, que sucedan dentro de la posibilidad que en lugar de afirmar y cortar, se divide a sí misma. De allí el gusto por las lógicas combinatorias, por el agotamiento de todas las variables de un posible, todas las combinaciones, todos los modos de permutabilidad.

La cuestión central, para Deleuze, es que en Beckett se busca recorrer exhaustivamente las series, es decir, agotarlas: “la combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, a través de disyunciones inclusivas” [E, 61]. Ahora bien, ¿por qué es necesario un “agotado” es decir, un personaje él mismo agotado para llevar a delante este trabajo exhaustivo? Evidentemente porque es aquel que no persigue ya ningún objetivo, ningún sentido. Y he aquí su carácter antifenomenológico. El agotado no accede a ningún punto de vista privilegiado, no abre una autenticidad inaccesible en el mundo de los estados de cosas de la cotidianidad.

En la obra de Beckett, el agotamiento se lleva adelante en diferentes niveles. Un primer nivel es aquel de las palabras. Deleuze indica que el lenguaje nombra lo posible. El lenguaje será sólo un primer nivel, porque luego será necesario agotar aquello que no tiene

nombre. Entonces el primer nivel, nivel del lenguaje, es aquel que Deleuze llamará *lengua I*:

[S]i la combinatoria tiene la ambición de agotar lo posible con palabras, es necesario que constituya un metalenguaje, una lengua muy especial, de tal modo que las relaciones entre objetos sean idénticas a las relaciones entre palabras, y que las palabras, por lo tanto, no coloquen ya lo posible en relación con una realización, sino que den ellas mismas a lo posible una realidad que le sea propia, justamente agotable (...) Llamemos *lengua I*, en Beckett, a esta lengua atómica, disyuntiva, cortada, hachada, donde la enumeración reemplaza las proposiciones, y las relaciones combinatorias reemplaza las relaciones sintácticas: una lengua de nombres. [E, 66]

Es decir, un primer nivel del proceso de agotamiento es aquel que sucede en el lenguaje. Los nexos sensorio-motores que articulan las acciones sobre el mundo se rompen. Nos quedan series, objetos que ya no entran en relaciones de acción y afección entre sí, que dejan de ser útiles, dejan de estar a la mano, disponibles para el uso, para convertirse en objetos que establecen líneas de contigüidad antes que de consecuencia. Conexiones y... y... y... antes que *esto... entonces...*. Pero una vez agotado el nivel de la acción, de la conexión predicativa que calcaría las relaciones entre objetos sobre las relaciones entre las palabras, será necesario agotar las palabras mismas. Y entonces nos encontramos en un segundo nivel que Deleuze llamará *lengua II*:

No es ya la de los nombres, sino la de las voces, que no procede ya por medio de átomos combinables, sino a través de flujos que pueden mezclarse. Las voces son las ondas o los flujos que pilotean y distribuyen los corpúsculos lingüísticos. [E, 66]

Una vez reemplazadas las proposiciones por series, es necesario dirigirse a los flujos que circulan entre los elementos de la serie. Una vez que se agota el mundo de los objetos como elementos actuantes a través de su reducción a palabras, es necesario volverse sobre su emisión, sobre el Otro que habla en las palabras. La Lengua II es la que encontramos en *El innombrable*, cuando el silencio interviene no sólo como efecto de la mera fatiga, sino

de las perplejidades para encontrar la última palabra. “B como bebida”, en *L’Abécédaire*, Deleuze nos brinda un curioso paralelo entre esta última palabra y el último vaso del bebedor. El bebedor busca alcanzar el último vaso. ¿Qué quiere decir esto? Alcanzar el último vaso que le permite recomenzar nuevamente, el último vaso que toque el límite de lo que su cuerpo puede, pero que no vaya más allá, que no termine destruyéndolo. Se trata de alcanzar los límites de lo que es vivible para el bebedor, y por lo tanto se trata de agotar la capacidad de su potencia. Los narradores beckettianos, incluso cuando escupen muchas palabras, buscan la última palabra⁹. El círculo o la serie no terminan en el infinito, sino en cualquier parte, a través de algo que sucede entre dos términos, entre dos voces. Entonces es necesario aquello que Deleuze llama *Lengua III*:

que no refiere ya el lenguaje a objetos numerables y combinables, ni a voces emisoras, sino a límites inmanentes que dejan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarraduras de las que no se dará cuenta, que podrían atribuirse a la mera fatiga si no crecieran de golpe a fin de acoger algo que viene del afuera o de otra parte. [...] Esa cosa vista, u oída, se llama Imagen, visual o sonora, siempre que se la libere de las cadenas con las que la sostienen las otras dos lenguas. [E, 70]

Deleuze reencuentra en su análisis de Beckett un problema propio, el de la imagen, imagen como aquello que implica un estadio posterior o superador del lenguaje en tanto que objeto privilegiado de la lingüística. Porque lo que importa de la imagen no es nunca su contenido sino su tensión interna, que será comprendida en términos de fuerzas. A propósito de Francis Bacon Deleuze decía que se trataba de “pintar las fuerzas”, pero para ello era necesario deshacerse de los clichés, rasgar, agujerear la tela. Eso mismo nos indica a propósito de Beckett: “desatar el pegoteo de las palabras, desecar la fuga de las voces, para desengancharse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, así como se sostiene en el vacío, también tiembla en lo abierto.” [E, 72] La imagen

⁹ Cfr. M. Bryden, “Deleuze Reading Beckett” en *Beckett and Philosophy*, ed. cit.

pura es lo que permite hacer saltar la representatividad del lenguaje, es de algún modo el sentido de la estética deleuzeana, pasar de la representación a la presentación pura. Es necesario que el nivel de las voces, el de la Lengua II, se desterritorialice a su vez acosado por cierta musicalidad, por una suerte de devenir imagen, sonora o visual.

Una vez definidos estos tres “momentos” Deleuze los vincula específicamente a la obra de Beckett: la Lengua I sería aquella de las novelas, la de las enumeraciones y las lógicas combinatorias; la Lengua II se deslizaría entre las novelas, es aquella de las voces de los otros, las voces entre las cuales el “yo” de la novela no puede hablar y no puede más que hablar, encuentra su punto central en *El innombrable* y también impregna las obras de teatro; pero es recién en las obras de televisión donde la Lengua III, la lengua de la imagen pura, parece desarrollarse plenamente. [Cfr. E, 74]

Deleuze nos dice que “ese afuera del lenguaje no es sólo la imagen, sino la ‘vastedad’, el espacio” [Ibíd.]. Este movimiento hacia el espacio debe leerse en sintonía con la caracterización del *espacio cualquiera* en los libros sobre cine¹⁰, ya que ese espacio es caracterizado como “espacio cualquiera, desafectado, inafectado, aunque esté geoméricamente determinado por completo”. [E, 74] Es decir, no encarnado, no actualizado como *tal* espacio, sino espacio poblado de afectos puros. Los espacios cualesquiera son ante todo *espacios desconectados, espacios vaciados*. [IM, 157 ss.] Son aquellos que empiezan a poblar los films de posguerra, ya sea porque las ciudades en ruinas brindan “tejidos urbanos ‘desdiferenciados’, vastas zonas desafectadas” como también porque los personajes mismos se encuentran imposibilitados de *actuar* en esos espacios. Se encuentran por ello en un estado de errancia, a través del cual dejan emerger “unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también frescura, velocidad extrema y espera interminable”¹¹.

¹⁰ Consideramos que es más bien en los textos cinematográficos que en el libro sobre Bacon donde se encuentran las claves para comprender el sentido de la imagen. En este sentido nos alejamos de la lectura que de este texto realiza A. Uhlmann en *Samuel Beckett and the philosophical image*. (Cfr. A. Uhlmann, *Samuel Beckett and the philosophical image*, ed. cit., pp. 52-54 y 31-35)

¹¹ *Ibid*, pp.174-175.

En la taxonomía de imágenes desarrollada en *IM*, la imagen afección ocupa el lugar intermedio entre la imagen-percepción y la imagen-acción. No es una imagen determinada por la acción que desencadenará, tampoco la imagen de la percepción inmediata, del encuentro inicial con el afuera. Es la imagen interna que detenida un instante muestra el proceso, el movimiento mental, que luego devendrá ejecución activa. Es por eso que en *IT*, Deleuze reencuentra en la imagen-afección la semilla de la imagen-tiempo, imagen que, a diferencia de la imagen-movimiento –que nos da el tiempo de forma indirecta, por medio de una representación– nos da una presentación directa del tiempo, una imagen pura. Recordemos que en el análisis de *Film*, caso ejemplar para describir la taxonomía de imágenes, la imagen-afección no se encuentra en el medio, sino al final, en el momento en el que borradas todas las miradas, borrados todos los objetos, el personaje libera el encuentro puro su sí mismo que coincide con el fundido a negro.

La *imagen-afección* trata de ese intervalo, de ese pliegue donde el sujeto capta la acción que se ha ejercido sobre él y “decide” la reacción que responderá a dicha acción. La imagen afectiva por excelencia será el primer plano cinematográfico. Nos detendremos someramente en su análisis ya que nos permitirá comprender la caracterización del espacio cualquiera, y con ella, la caracterización de la Lengua III en el estudio sobre Beckett. El primer plano tiene una íntima relación con el primer plano de rostro, pero no se reduce solamente a él. Deleuze distingue en el primer plano dos polos: a) por un lado una serie intensiva que agrupa un conjunto de pequeños movimientos virtuales, movimientos que Deleuze llamará intensos expresivos; b) por otro lado una unidad reflejante y reflejada, una placa perceptiva donde estos movimientos se inscriben, el marco que limita los micromovimientos y que les da unidad. El Rostro representa esta placa nerviosa que sacrifica su movilidad global a favor de la expresión de pequeños micromovimientos locales. Vemos este uso del rostro en obras como *Play*, en el que los cuerpos inmovilizados habilitan un uso de los rostros como puntos de paso del discurso, y especialmente en *Not I*, donde el recorte sobre la boca la rostrifica. Así, el discurso impersonal que pasa a través de ella se encarna en la serie de micromovimientos y expresividad extrema desatada gracias a la excesiva limitación de las condiciones de

movilidad. Estos dos polos se pueden poner en relación con las nociones de *affectio* y *affectus* spinozianas, tal como las interpreta Deleuze en sus escritos sobre Spinoza: “La *affectio* nos remite a un estado particular de un cuerpo afectado que implica la presencia del el cuerpo afectante, mientras que el *affectus* remite al paso de un estado a otro distinto.”[SPP, 69] Es decir, la *affectio* remite a estado percipiente propiamente dicho, mientras que el *affectus* es el cambio de estado en el sujeto como consecuencia de dicha afección. De algún modo el *affectus* supone la *affectio*, es decir la imagen o idea del cuerpo afectante, pero “no se reduce a ella, es de una naturaleza distinta, puramente transitivo y no indicativo o representativo, y se experimenta en una duración vivida que engloba la diferencia entre dos estados.” Si bien esta lectura del afecto depende de la teoría bergsoniana del movimiento, es importante ver cómo nos lleva un poco más allá.

Deleuze construye sus libros sobre cine montándose sobre dos temas bergsonianos: las tesis sobre el movimiento y las hipótesis de *Materia* y *memoria*. Uhlmann indica que Deleuze debe ir más allá de Bergson para acceder a la imagen pura, ya que necesita superar la imagen bergsoniana como recorte y por lo tanto como representación intencionada, es decir como representación *para*.¹² Si bien, ateniéndonos a *Materia* y *memoria* y fundamentalmente al concepto bergsoniano de “hábito” esto es cierto, Deleuze intenta “deducir” la imagen pura, de la descripción bergsoniana del movimiento desarrollada en *La evolución creadora*, descripción que por otra parte se ajusta a la noción de pensamiento. La primera tesis bergsoniana sobre el movimiento, nos indica que el movimiento no se remite al espacio recorrido, la distancia entre un estado y otro, sino al acto mismo de recorrer, a la vivencia de la duración. “Lo que llama duración es el paso de un corte a otro, el paso de un estado a otro. El paso de un estado a otro no es un estado. Y eso es un estatuto de lo vivido extraordinariamente profundo. La duración es el paso vivido de un estado a otro, tan irreductible a un estado como a otro.” [MS, 80] En *Lógica del sentido* Deleuze desarrolla su teoría del acontecimiento inspirada en la filosofía estoica. Desde este punto de vista los acontecimientos se podrían igualar a los afectos, que constituyen lo expresado en el estado

¹² Cfr. A. Uhlmann, *Samuel beckett and the philosophical image*, ed. cit, cap. 1

de cosas actual. Son los efectos, pero unos efectos muy especiales, que remiten a sí mismos, constituyendo un plano o una dimensión suplementaria en la imagen que puede independizarse de las cosas y las personas en sus conexiones reales. Para diferenciar las conexiones reales entre las cosas del plano de los afectos, Deleuze hablará de conjunciones virtuales entre éstos. Entonces, hay dos caras del afecto: en tanto se lo actualiza en un estado de cosas; y en tanto remite a otros afectos en conjunción virtual. Los afectos no existen fuera de los estados de cosas que los actualizan, pero aún así, tienen algo de excesivo con respecto al mundo físico, algo que las cosas y las personas no pueden aprehender ni actualizar. Entonces, si en primer lugar se trataba de agotar lo posible por medio de enumeraciones, de combinaciones, luego de agotar las palabras por medio de la remisión a las voces y a sus flujos, por último se tratará de agotar las potencias de los espacios cualesquiera.

En el estudio sobre Beckett Deleuze parece avanzar un poco más sobre la cuestión del espacio cualquiera, asimilando su funcionamiento, así como también el de la imagen en general, al del ritornelo: “Un modo de andar no es menos ritornelo que una canción o una pequeña visión coloreada” [E, 75]. De algún modo, imagen, canción, espacio, permiten pensar por fuera de todo contenido “la captación loca de energía a punto de estallar”. [E, 76] El carácter efímero de la imagen tiene su correlato en un espacio absolutamente restringido, como en *Quad*. Entonces la Lengua III es la que propiamente se equipara a la definición de arte que Deleuze propondrá junto con Guattari en *QP*; la creación de un bloque de sensación que encierra un afecto, una Imagen en este sentido fuerte, Imagen a la que se accede desterritorializando las palabras y el lenguaje, llevándolo a sus agujeros y sus silencios: una imagen “no es una representación del objeto sino un movimiento en el mundo espiritual”. [E, 96]

Para la pintura hacer la imagen significa mostrar el vacío, pero en tanto que se hace patente de ese modo la *visibilidad* en sí, en música se trata de lidiar con el silencio pero para mostrar lo *audible* en sí. Con las palabras no pasa otra cosa. Podemos comprender el sentido de *Comment dire* como poema que cierra y sintetiza quizás el camino beckettiano:

folie –
folie que de –
que de –
comment dire –
folie que de ce –
depuis –
folie depuis ce –
donné –
folie donné ce que de –
vu –
folie vu ce –
ce –
comment dire –
ceci –
ce ceci –
ceci-ci –
tout ce ceci-ci –
folie donné tout ce –
vu –
folie vu tout ce ceci-ci que de –
comment dire –
voir –
entrevoir –
croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –
là –
là-bas –
loin –
loin là là-bas –
à peine –
loin là là-bas à peine quoi –

quoi –
 comment dire –
 vu tout ceci –
 tout ce ceci-ci –
 folie que de voir quoi –
 entrevoir –
 croire entrevoire –
 couloir croire entrevoir –
 loin là là-bas à peine quoi –
 folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –
 quoi –
 comment dire –

 comment dire ¹³

El balbuceo de *Comment dire* hace patente no el sinsentido, sino la *decibilidad* en sí misma. Pero para que surja es necesario agotar los caminos del cómo decir, la locura balbuceante del decir. Deleuze decide terminar su ensayo con una referencia al poema. Al respecto nos dice que se trata de “pequeños segmentos que se agregan sin cesar en el interior de la frase para llegar a romper la superficie de las palabras”. [E, 105] Romper la superficie de las palabras, llegar a la locura del decir, al delirio pero también a la fuga, concepto deleuzeano que explica los movimientos de desterritorialización. Entrar en una línea de fuga que como sucede a menudo con la música es también una línea de abolición. En el estudio introductorio a la edición de la *Obra poética completa*, Jenaro Talens indica que la poesía abre y cierra la obra de Beckett. Si comparamos el carácter erudito, reconcentrado de

¹³ locura - / locura de - / de - / cómo decir - / locura de lo - / desde - / locura desde lo - / dado - / locura dado lo de - / visto - / locura visto lo - / lo - / cómo decir - / esto - / este esto - / esto de aquí - / todo este esto de aquí - / locura dado todo lo - / visto - / locura visto todo este esto de aquí de - / de - / cómo decir - / ver - / entrever - / creer entrever - / querer creer entrever - / locura de querer creer entrever qué - / qué - / cómo decir - / y dónde - / de querer creer entrever qué dónde - / dónde - / cómo decir - / allá - / allá lejos - / lejos - / lejos allá allá lejos - / apenas - / lejos allá allá lejos apenas qué - / qué - / cómo decir - / visto todo esto - / todo esto esto de aquí - / locura de ver qué / entrever - / creer entrever - / querer creer entrever - / lejos allá allá abajo apenas qué - / locura de querer creer entrever en ello qué - / locura de querer creer entrever en ello qué - / qué - / cómo decir - // cómo decir . S. Beckett, *Obra poética completa*, ed. cit., pp. 270-273.

sentido y de transtextualidad de *Whoroscope*, y lo comparamos con el ascetismo extremo de *Comment dire*, vemos que en cierto modo se cumple el proceso descrito por Deleuze, aquel del progresivo agotamiento, de las fuentes eruditas en primer lugar, de la lengua materna en segundo lugar, de las palabras mismas, del lenguaje en tanto que lengua del otro, alcanzando finalmente este momento liminar en el que el poema parece dar acceso al límite mismo de todo decir, a la última palabra que coincide necesariamente con el agotamiento de la potencia misma de escribir y de lo vivible.

6.2 Silencio o música: de Bartleby a Beckett

¿No es también este, quizás, el gesto de Bartleby? En *La comunidad que viene*, en el párrafo titulado “Bartleby” Agamben nos ofrece la lectura que podría tender un puente de Gould a Beckett a través de Bartleby. Allí ejemplifica la potencia que es simultáneamente potencia e impotencia, y en la cual el pasaje al acto se produce siempre “salvando” la propia potencia de no ser, con la “maestría” de Glenn Gould, inscribiendo, quizás, su gesto abandonónico en la misma “constelación filosófica” que trazó para Bartleby:

[...] Esto significa que, si a todo pianista pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar, sólo Glenn Gould es, no obstante, aquel que puede no tocarlo y, dirigiendo su potencia no sólo al acto sino también a su misma impotencia, toca, por decirlo así, con su potencia de no tocar. Frente a la habilidad, que simplemente niega y abandona la propia potencia de no tocar, la maestría conserva y ejercita en el acto no su potencia de tocar, sino aquella de no tocar¹⁴.

Este enfrentamiento entre la mera habilidad y la maestría de Gould evidencia una ruptura de la lógica del virtuoso que sólo tiene sentido en la escena del concierto. El virtuoso garantiza la autenticidad de su virtuosismo actualizando a la vista de todos su

¹⁴ G. Agamben, *La comunità che viene*, ed. cit., p. 34 [Trad. Paula Fleisner]

potencia de tocar. Con la grabación, en cambio, se desarma esa lógica, el control de la mirada requerido por el virtuosismo queda suspendido en la completa indiferencia respecto de la habilidad, evidenciada en las posibilidades de modificar la ejecución, corregir errores y tocar incluso aquellos pasajes imposibles de tocar. La maestría innegable de Gould junto con su rechazo del concierto son la señal de un hacer inoperante que, sin ser un puro silencio disuelto en la inacción, consiste, si se nos permite, en tocar en el piano la potencia de no tocarlo.¹⁵

La relación entre Gould y Bartleby podría sin embargo leerse aún de otro modo, atendiendo a la lectura deleuzeana de la novela corta de Melville. En *Bartleby el escribiente*, el personaje nos confronta a lo que constituirá un elemento ineludible de las poéticas del siglo XX: el retiro de la acción subjetiva como causa eficiente de la obra, el retiro del *hacer* que necesariamente determina la obra. Un paso hacia la indeterminación o hacia la indefinición. Deleuze dedica un texto a esta novela, “Bartleby o la fórmula”, cuya primera versión fue editada como postfacio de la edición francesa de la novela corta de Melville en 1989, y luego reeditada en *Crítica y clínica*. Si Deleuze se había ocupado ya del escritor norteamericano en sus textos, el centro de su atención lo había constituido *Moby Dick*, y más precisamente el capitán Achab y su devenir-ballena. Achab; Kohlaas, el personaje de Kleist, y sus caballos, así como los diversos animales kafkianos, configuran el mapa de los devenires animales de la literatura que tanto interesan a Deleuze. Sin embargo, el caso de Bartleby es más cercano a Beckett, y el texto sobre Bartleby es también cercano a *L'épuisé*. Como si estos casos ejemplificaran el plan trazado en la meseta 10 de *Mil mesetas*, que anunciaba un devenir-imperceptible como devenir más profundo que el devenir-animal. Como veremos, estos textos cobran sentido al ser confrontados con “La

¹⁵ A esta interpretación se opone la ofrecida por Paolo Virno quien, en *Gramática de la multitud* considera el retiro de escena de Gould como una muestra de su rechazo por la «politicidad» implícita en su actividad. Retomando la interpretación arendtiana de la idea aristotélica de virtuosismo de la acción política que tiene el fin en sí misma, Virno sostiene que Gould torna impolítico su virtuosismo al encerrarse en un estudio de grabación y producir una “obra”. Con ello Gould se alejaría de la esfera de la *vita activa* para ingresar en la lógica del trabajo: “Para evadir la dimensión público-política, esencial al virtuosismo, él tuvo que fingir que sus ejecuciones magistrales producían un objeto definido (independiente de la ejecución misma)” Virno no parece tener en cuenta que la exigencia de la “presencia de los otros”, para la actualización de esa “actividad sin obra” que realiza todo intérprete, reproduce punto por punto la escena mítica fundante del concierto con sus jerarquías bien establecidas. Cfr. P. Virno, *Gramática de la multitud*, ed. cit., pp.45-50.

inmanencia: una vida...”, con el que construyen una particular constelación. Si pudiéramos extraer una afectividad común a estos textos, se trataría seguramente del resplendor de una singularidad impersonal, donde la vida se presenta como indefinida y beata.

Pero ¿qué se nos quiere decir con estos personajes que no actúan, que ya no caminan sino que apenas se arrastran, o que liberan una *vida impersonal* en el lecho de muerte? ¿Es que acaso dicen algo de nuestra subjetividad en ruinas? ¿de los restos de una humanidad que actúa su propia destrucción? Nada de eso. Deleuze señala en todos los casos la necesidad de evitar todo simbolismo y de no tomar estos personajes como metáforas de algo. Se trata de la literalidad. En el caso de *Bartleby*, la literalidad de la fórmula. En el caso de Beckett la literalidad de un agotamiento. En el caso de Dickens la literalidad de una singularidad no personal.

I would prefer not to, la fórmula tiene la potencia de dejar indeterminado lo que niega [CC, 89]. Se conjuga con la afirmación *I'm not particular*, es decir, no tengo nada que me distinga, no tengo cualidades ni propiedades. Si la fórmula es un atentado al hacer determinante de la obra es porque atenta a la base subjetiva de todo hacer. Un sujeto sin particularidades, un hombre sin propiedades. La fórmula es musiliana y Deleuze no tarda en convocarla.¹⁶ Pero a la vez la fórmula misma, que parece ser una “mala traducción de un idioma extranjero” tiene un efecto contaminante, viral, en tanto que contagia a la lengua de una potencia disgregante, mutante, que la empuja hacia su límite: “silencio o música” [CC, 94].

En “Deleuze, *Bartleby* y la fórmula literaria” Rancière arriesga una curiosa lectura de la interpretación deleuzeana de la literatura, sintetizada en el texto sobre *Bartleby* y asimilable a una particular concepción de la música. Para Rancière, “*Bartleby* o la Fórmula” es un ejemplo privilegiado para comprender la *operación* deleuzeana sobre la literatura. La *fórmula* sería el nombre de dicha operación que el texto produce materialmente y en sí mismo. Siguiendo a Rancière, esta materialidad apuntaría a desarmar dos *grandes teorías* literarias: por un lado aquella que acentúa la historia, la fábula o la

¹⁶ Los ejemplos son blanchotianos, y si bien Deleuze no deja de convocarlo, quizás no hace total justicia con su pensamiento.

trama, y cuyo representante sería Aristóteles. Por otro, se distinguiría del símbolo, el contenido tensado en la forma, tal como podría pensarlo por ejemplo Hegel. La fórmula encarna la quizás ya vieja pretensión de la literatura de abandonar la representación para devenir *autónoma*. El fundamento de esta *autonomía* radicaría en el hecho de que su ley ya no viene dada ni por una técnica poética, ni por una naturaleza que la técnica debería imitar, sino justamente por una ley interna, que Rancière identifica con el *estilo*. El término no es inocente, y tiene una raíz flaubertiana. El estilo es “un modo *absoluto* de ver”, y este absoluto consiste en la liberación de toda relación con la naturaleza como fondo determinante de las relaciones y encuentros en términos de causas y efectos. El autor de *La división de lo sensible* explica que en términos deleuzeanos se trataría de la liberación de los rasgos expresivos, la liberación de las singularidades y las hecceidades. Este acceso al fondo oscuro del mundo, a la indeterminación previa a toda constricción mimética, tiene en Rancière un nombre propio; se trata de un motivo schopenhaueriano: “solo hay una metafísica de la literatura: la metafísica del velo de Maya descubierto”.¹⁷ Así las cosas, Deleuze estaría plegándose a una lógica de lo inefable en términos schopenhauerianos. ¿Cómo es posible que Deleuze afirme sin querer, o quizás queriéndolo de un modo que restaría explicar, un dualismo tajante que impediría toda ontología de la inmanencia? Intentaremos aquí seguir aún un poco más los pasos de la argumentación Rancière.

Una frase parece resonar y expandirse a lo largo del artículo. Deleuze dice “Bartleby no es un enfermo, sino el doctor de una América enferma, el nuevo Cristo o nuestro hermano”. El acento en esta frase se proyectaría no sólo sobre la lectura deleuzeana de Melville, sino sobre toda su concepción de la literatura y más aún del arte. Bajo esa aparente indeterminación, en ese magma de rasgos expresivos, se ocultaría una nueva fraternidad. Fraternidad que tiene sus propios héroes que, como los hermanos de la horda primitiva, han matado al padre, aunque ese padre ya apenas guarde los caracteres del padre que podría ser aquel de la Ley. Pero es necesario avanzar más lentamente. La literatura que se *autonomiza* y por lo tanto se da su propia ley es, lo vemos claramente, la literatura del

¹⁷ J. Rancière, “Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula” en *The Flesh of Words. The Politics of Writing*, ed. cit., p. 150.

romanticismo alemán. Para Rancière la operación deleuzeana busca deshacerse de este fondo romántico y proyectarse sobre una suerte de pragmatismo americano. Ese fondo romántico implica aún cierta lógica *orgánica* que Deleuze no estaría dispuesto a aceptar, y a la que le opondría cierto *vegetalismo*: la metáfora rizomática contra el simbolismo animal y mineral.

¿No debería recurrirse aquí a la lectura deleuzeana de Kafka, o del propio Melville, donde el animal adquiere un valor no simbólico, o incluso la lectura que en *Imagen-tiempo* se hace del cristal? Es que, de acuerdo con Rancière, sucedería que en la lectura deleuzeana de Kafka, como en la de Melville y en la de toda la literatura que lo ocupa, el aparente uso no simbólico de los personajes en pos de *la fórmula del material* es en realidad una suerte de estafa. Deleuze se detiene en cuentos muy particulares: aquellos cuyos personajes realizan lo que Deleuze pide para la literatura. Así el *héroe* clásico es extrañamente quien llevaría adelante la disolución del *relato*. Este héroe es un avatar de aquello que en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* tomará el nombre de “Figura”. Rancière indica que se trata de un héroe que no actúa, que no se define por llevar a costas el desarrollo del relato, sino más bien por encarnar ciertos caracteres específicos, que le permitirán convertirse en portavoz mesiánico de lo que vendrá. Si la *figura* se aislaba de toda relación con otros objetos, y especialmente, si se la aislaba y prevenía de construir toda comunidad con otras figuras, también el anti-héroe encarna la expresión solitaria de una comunidad futura de los que no tienen comunidad. La comunidad de hermanos esquizoides.

Sin embargo, podríamos decir que esos héroes ya no cumplen con ninguna función de héroe desde el momento en que se retira su acción. El héroe que actúa, o que detiene su acción porque *sabe*, el héroe trágico, en síntesis, no es asimilable a la función desprendida de toda acción que Deleuze señala en los personajes que elige.

Cuando Deleuze contrapone el cine clásico al cine moderno, piensa esta función de *videncia* como índice de disolución de los nexos sensoriomotores que permitían la relación del hombre que actúa y del mundo como horizonte de acción. El personaje vidente, impotente de acción alguna, no es el héroe que ahora cumple otra función, porque se ha roto tanto el mundo que acogía la acción como el sujeto mismo en tanto que centro agente

de la acción. Si *El hombre sin atributos* posee alguna radicalidad es porque ese vaciamiento no deja un esqueleto subjetivo dispuesto para recibir otros atributos, sino porque desarma su carácter de fundamento. Es también en esta clave que debemos comprender la referencia a la comunidad fraterna. La relación incestuosa entre hermanos no sólo denuncia la ausencia de la figura paterna, sino que se trata más bien de la abolición de la diferencia sexual. [Cfr. CC, 96]

Pero el punto más agudo del texto de Rancière, que toca especialmente nuestro tema, se encuentra en la acusación de confusión entre forma y contenido, entre estilo y símbolo, entre fábula y configuración. Para mostrar más crudamente el punto, Rancière nos dice que Deleuze necesita remitir a un cierto límite del lenguaje que estaría cercado por el silencio o la música, silencio y música que nunca *oímos* en la literatura, sino que se anuncia en palabras, frecuentemente en el relato de lo que los personajes hacen. De ahí que no *escuchemos* el devenir grito del lenguaje en Gregorio Samsa, ni el canto de Josefina. La música no se oye, sino que funciona como símbolo de lo inefable. Así las cosas, Rancière se permite arriesgar que Deleuze se apoya subrepticamente en Schopenhauer y en su concepción de la música: expresión directa de la voluntad, no reducible a la representación, y fondo primordial al que toda representación aspira. Esta extraña referencia a Schopenhauer en el texto de Rancière revela quizás la propia trama en la que el autor de *El desacuerdo* inscribe a Deleuze, antes que las opciones propiamente deleuzeanas. Es el propio Deleuze el que introduce el equívoco al referir la noción de santidad a cierta concepción schopenhaueriana. Sin embargo, agrega la lectura que Nietzsche tiene de este movimiento: el hombre prefiere querer la nada a no querer. Y la nada es en el contexto de la *Genealogía de la moral*, una máscara de dios. Sabemos que Nietzsche reconoce en este texto a Schopenhauer su sensibilidad artística, aunque esa sensibilidad lo haya conducido a intentar el camino de su negación. A propósito de un comentario de Melville en el que rechaza que sea tarea del novelista el tener que aclarar cómo y por qué actúan sus personajes, Deleuze recupera un tema que lo había ocupado tempranamente, en su libro sobre Nietzsche: “la vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada” [CC, 104]. Es aquí donde encontramos el motivo profundo del *estilo*. El estilo nunca equivale a una *mirada*

absoluta. Sino por el contrario, a una cuestión de velocidades, detenimientos, lentitudes. Pero quizás hay un problema mayor en esta interpretación: ¿por qué la referencia a la música implicaría necesariamente una referencia a la concepción romántica, schopenhaueriana de la música? ¿Es que acaso Deleuze no tiene su propia concepción de la música? ¿No será este el umbral al que se dirige la literatura? Si pensamos el umbral en estos términos la música no tiene ningún privilegio.

Parece que en el análisis de Rancière estos matices de la lectura nietzscheana se retiran en pos del trazo grueso. Se trata, lo vemos rápidamente, de una lectura de Nietzsche que encuentra cierta continuidad entre *El nacimiento de la tragedia* y *Así habló Zaratustra*, continuidad basada en la preeminencia de la función mítica.¹⁸ Es así que la recuperación de cierta noción de *estilo* en Nietzsche, podría leerse como una deriva de la influencia romántica. Pero a su vez hay algo más que no funciona en esta lectura, ya que Deleuze no está optando por Bartleby contra Achab, por el que se abstiene de actuar contra el que quiere actuar hasta el límite de su propia integridad. Se trata de las dos caras de una misma naturaleza primaria que niega en ambas opciones la que conduce al sujeto como *consciencia*. También están los testigos, aquellos que han visto demasiado y ya no pueden actuar a causa de este exceso. No se trata en absoluto de *repeticiones de lo igual*, como parece indicar Rancière, sino de matices *diferenciales*. El *estilo* en Deleuze –pero también en el Nietzsche de la década del 80– no señala nunca el lugar privilegiado de la enunciación individual. Por el contrario, el estilo señala un agenciamiento colectivo de enunciación, la puesta en marcha de una línea de variación continua [MP, 123]. Esta es la operación de las lenguas secretas, de las jergas, operación de variación asimilable a una suerte de “cromatismo generalizado”. El personaje privilegiado es así una Idea:

Melville introduce una distinción esencial entre los personajes de novela.
Dice Melville que hay que procurar ante todo no confundir a los auténticos
Originales con los personajes simplemente relevantes o singulares,

¹⁸ Reencontramos esta lectura, por ejemplo, en Nancy y Lacoue-Labarthe. Cfr. Jean-Luc Nancy, “El mito interrumpido” en *La comunidad desobrada*, ed. cit. y Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe *El mito nazi*, ed. cit.

particulares. [...] Cada original es una poderosa y solitaria Figura que desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable. [CC, 106]

Curiosamente Deleuze retoma aquí una expresión que data de *Différence et répétition*, un *pensamiento sin imágenes*. ¿Qué quiere decir este retorno luego de haber dedicado largas páginas a “imágenes pensantes” en los libros sobre cine, en el libro sobre Bacon...? Se trata de pensar bajo la lógica beckettiana del agotamiento. Las artes se encuentran en sus respectivos umbrales, pero sin ningún tipo de prerrogativa. También la música, por su parte se acerca a la pintura. Y en el límite del agotamiento, la literatura se convierte en coreografía, en programa televisivo, Beckett.

6.3 Intermezzo nietzscheano: El umbral sonoro de Bizet a Cage

Un aspecto fundamental de la teoría deleuzeana de la música se comprende a partir de su particular filiación nietzscheana. Una filiación que, veremos, se produce en el espacio de los gestos nietzscheanos de cara a un pensamiento musical, antes que de las elecciones musicales propiamente dichas. Una filiación que tiene su punto central en la crítica del romanticismo, y que vale la pena recordar para evitar la confusión con una propuesta estética donde el umbral se toca con lo absoluto. Adorno ha visto claramente la intención nietzscheana, y sus críticas a Wagner encuentran en el autor de *Así habló Zaratustra* el antecedente necesario. Es por ello que presentaré aquí una breve deriva por la estética musical nietzscheana, para arribar al final al puerto que nos permitirá volver al límite del silencio señalado por Rancière, aunque quizás con un signo completamente diferente.

En el §255 de *Más allá del bien y del mal* Nietzsche anuncia algunos de los rasgos de aquella *música del futuro* que encontrará en los escritos contra Wagner su espacio

propio. Allí Nietzsche comienza a pensar en una música del desarraigo y el desierto, en oposición a la pretensión excesivamente metafísica de la música alemana:

[una música] que se afirme incluso frente a las grises puestas de sol del desierto, cuya alma esté emparentada con la palmera y sepa vagar y sentirse como en su casa entre los grandes, hermosos, solitarios animales de presa....¹⁹

Esa música parece recordar aquella de las op. 11 y op. 19 de Schönberg, es decir a sus primeros trabajos atonales. De algún modo, y muchos trabajos así lo han señalado, las críticas contra el aparente naturalismo de la tonalidad, y el avance sobre una disolución de sus reglas a partir de la acentuación de las arbitrariedades del sistema, permiten realizar un claro paralelo con las críticas que Nietzsche lanza contra la naturalización de las leyes de la gramática. Sin embargo, los textos que Nietzsche escribe contra Wagner y a favor de Bizet, revalorando la textura clásica de la melodía acompañada, la belleza de la forma, etc., nos impiden trazar un claro paralelo en torno de las elecciones propiamente *musicales* de nuestros autores.

En la *Filosofía de la nueva música* Adorno tomaba partido respecto de la evolución del lenguaje musical: Schönberg representa allí el progreso, el futuro de la música, mientras que Stravinsky opera una regresión y una vuelta hacia la tonalidad. Así, el filósofo que en el siglo XX dedicó las páginas más profundas en torno de la reflexión musical, dibujaba para la filosofía de la música el ámbito de la discusión. A favor o en contra, era alrededor de estas dos figuras, ciertamente centrales, que se jugaba ese fenómeno que solemos agrupar un poco vagamente bajo la denominación de ‘música contemporánea’. “La naturaleza de esta música –indica Adorno– está impresa únicamente en los extremos y sólo ellos permiten reconocer su contenido de verdad”.²⁰ Así las cosas, si tuviéramos que colocar a Nietzsche en alguna de estas posiciones nos encontramos ante un problema. Si

¹⁹ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, ed. cit., pp. 213-214. En la correspondencia de 1880 y 1881, encontramos a menudo la referencia a la música de su amigo Peter Gast [Köselitz] como aquella que podía encarnar esa melodía silbable y bailable que se oponía a la música *alemana* asimilada a Wagner.

²⁰ T. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, ed. cit., p. 11

atendemos a la crítica nietzscheana del lenguaje y de la gramática, encontramos que el gesto schönberguiano parece ser más adecuado al nietzscheano. Adorno, en efecto, considera que “sólo con Schönberg la música ha aceptado el desafío nietzscheano”²¹. Pero en esa apuesta presupone el abandono del camino del ‘medio’, aquel que se desliza en el ‘entre’ de los extremos, camino quizás más caro al pensamiento de Nietzsche y especialmente al de Deleuze. Recordemos que para Deleuze “la esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado” [IM, 11] Cuando Adorno ubica el rechazo de Nietzsche a Wagner como un mero paso ‘hacia’ Schönberg, la apuesta nietzscheana contra Wagner, queda desdibujada y reabsorbida en una lógica de la ‘evolución’ del lenguaje musical que, leída desde el ‘progreso’, recupera la figura de Wagner como inicio de la disolución de la tonalidad. Ahora bien, si atendemos a las tesis propiamente musicales de Nietzsche, deberíamos aceptar que se encuentran más cerca de un neo-clasicismo que de una evolución del lenguaje musical que, tras las huellas de Wagner, terminaría en la disolución de la tonalidad. Pero ese retorno clásico ¿no anticipa, escondiéndose, un futuro de la música distinto? Quizás, como dice Deleuze respecto del cine y de la filosofía, esa música futura necesitaba esconderse, disfrazarse, antes de encontrar su fuerza más propia.

Durante la década del cincuenta, ya sea desde el grupo de Darmstadt como desde Estados Unidos con Cage, se han observado con gran interés otras figuras cuya música podría pensarse como antecedente del pensamiento musical contemporáneo. Es importante señalar la relevancia que progresivamente ha tomado la figura de Debussy como precursor de muchas de las opciones compositivas desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX, relevancia no sólo señalada desde el ámbito de la composición, como es el caso de Boulez, sino también desde la crítica y la filosofía de la música, como podemos observar en Fubini. A su vez, en la biografía musical que realiza la musicóloga Florence Fabre en *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, se establecen claros vínculos entre el ‘sur en la música’ nietzscheano y la poética de Debussy. En este sentido, la decisión por Bizet

²¹ Ibid, p. 39

contra Wagner no debe leerse en función de una aparente ‘evolución’ en la historia de la música. Se trata de pensar la opción estética allí en juego, iluminada a partir de las poéticas de la segunda posguerra, que resaltan el carácter revolucionario de otras figuras de la música francesa, como Debussy, Varèse o Satie, en detrimento de la tradición alemana.

La visión de la música occidental del siglo XX que traza un arco que pasaría por Wagner, luego por Mahler, Schönberg, y que culmina en la radicalización del dodecafonismo en el serialismo integral de la escuela de Darmstadt, funciona casi como un lugar común que debería ser puesto en cuestión. Enrico Fubini indica que este arco se dibuja alrededor de la atención en el parámetro interválico por sobre el resto de los parámetros musicales, y es en función de éste que se realizan los mapas y los acentos. En este sentido, Fubini indica que:

Ciertamente, no se puede obviar el hecho de que el parámetro intervalar ha sido destacado en la evolución de la música occidental, al menos en los últimos siglos. Si cuando se habla de lenguaje musical se entiende, precisamente, lenguaje modal en primer lugar, y tonal después, ello significa que ha sido la música occidental la que ha destacado tal parámetro al que todos los demás se subordinan. (...) Pero quizás se puede pensar también en otros términos sobre la revolución musical de nuestro siglo: quizás ha consistido en el debilitamiento de dicho privilegio del intervalo y en la revalorización de otros parámetros, como el tímbrico y el rítmico.²²

Es en este sentido que incluso Boulez, y a pesar de que él mismo ha seguido el camino del serialismo, impensable sin la figura de Schönberg, pueda plantear la genealogía en la línea Debussy, Stravinsky, Webern, Darmstadt. La ausencia de Schönberg sólo es comprensible releendo la crítica que por igual, Schönberg y Stravinsky reciben del compositor francés. En el artículo “Momento de Juan Sebastián Bach”, Boulez reubica en una misma línea la oposición adorniana Schönberg-Stravinsky, y considera que ambos

²² E. Fubini, “Las raíces de la vanguardia en el siglo XX” en *El siglo XX: entre música y filosofía*, ed. cit.

plantean un falso dilema. Uno y otro buscarían, para el lenguaje musical, la universalidad perdida en el posromanticismo. Si bien el neoclasicismo ofrece una estética de la reconstitución y el dodecafonismo una dialéctica de la evolución, ambas tienen en común la intención de un retorno del lenguaje a su carácter *universal*, en el ámbito de cierta nostalgia beethoveniana por un estilo colectivo. El problema así planteado se resume en la pregunta por la *necesidad* de esa universalidad. Contra aquellos que leen en Schönberg un paralelo con la figura de Bach, en términos de creación de nuevos lenguajes, Boulez sostiene que mientras:

El lenguaje tonal de Bach corroe las funciones modales, el lenguaje dodecafónico de Schönberg es corroído por las funciones tonales²³

La crítica a Schönberg se centra en su falta de radicalidad, en su nostalgia respecto de la estabilidad tonal, y su necesidad de mantener el concepto de obra como un todo acabado y teleológico. Webern y Debussy tendrían en común este gesto disolutivo y suspensivo respecto de la idea de obra. Un efecto de desobra, quizás, donde lo que se suspende es el lenguaje como estructura formal fundante a favor de un recupero del parámetro tímbrico, como resonancia, antes que como cierre.

En el ensayo “El dios que baila”, Massimo Cacciari recorre los distintos momentos del pensamiento musical nietzscheano, culminando también en la figura de Webern.²⁴ La apuesta nietzscheana respecto del arte futuro se inscribe en la crítica del horizonte ontoteológico que el romanticismo le había trazado. Implica, por lo tanto, la afirmación de un arte más allá de todo consuelo, más allá de todo horizonte de sentido en términos de fundación. Este sin-sentido del arte, se hace patente, de acuerdo con Cacciari, en la música de Webern, en función de aquel rasgo que también Boulez rescata contra Schönberg y Stravinsky: a saber, la voluntad no-universalizante, el trabajo y la afirmación de un

²³ P. Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” en *Hacia una estética musical*, ed. cit. p. 20

²⁴ Cfr. M. Cacciari, “El dios que baila” en *El dios que baila*, ed. cit., pp. 107-108

lenguaje con “un grado tal de despojamiento de la evidencia que parece ser pobre”.²⁵ Es en esta línea que debemos leer la sentencia bouleziana “Schönberg ha muerto”. De las tres figuras de la segunda escuela de Viena, Berg, Schönberg y Webern, sólo éste último parece ser la figura *umbral*, la que verdaderamente pulveriza el lenguaje hasta entonces heredado, a través de una obsesión de la pureza formal que lo lleva hasta el silencio.²⁶ Boulez acusa a Schönberg y Berg de ser figuras de la nostalgia, de no haber comprendido radicalmente la necesidad de renuncia frente al ideal romántico. Cacciari señala también en Webern esta remisión trágica, en oposición a toda nostalgia dramática. Es él quien

desarrollará sus contenidos en términos radical y cumplidamente antirrománticos -en tanto que en él- la organización compositiva no debe significar ‘creación’ de nuevos lenguajes, sino análisis, comprensión, articulación del material: dominio del material²⁷

A su vez, Boulez considera que es únicamente la figura de Debussy la que puede aproximarse al gesto weberiano.²⁸ Hacer foco en el material sonoro implica una ruptura con toda lógica del lenguaje musical que aspire a una última referencialidad, a una última columna metafísica.

Cuando Fubini aborda este cambio en la elección de los ‘padres’ de la nueva música sugiere un camino que nos resulta apropiado para pensar las resonancias nietzscheanas. Siguiendo el argumento de Fubini, debemos pensar la duplicidad del origen de la música del siglo XX, a partir de las figuras de Schönberg y Debussy. Se trata de una oscilación o bifurcación de los centros de la vanguardia de principios de siglo entre Viena y París. Siguiendo esta lectura, si la vanguardia vienesa se vincula con Nietzsche a través de la crítica del lenguaje, y en este sentido numerosos trabajos en torno del vínculo entre la

²⁵ P. Boulez, “Webern, Anton Von” en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 358

²⁶ Cfr. P. Boulez, “Incipit”, en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 264

²⁷ M. Cacciari, *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, ed. cit., pp. 140-141

²⁸ Cfr. P. Boulez, ob. cit..

Viena *fin-de siècle* y las tesis de Nietzsche lo confirman,²⁹ podemos ensayar un vínculo de Nietzsche con la vanguardia francesa, que permitiría pensar aquel ‘sur en la música’ mencionado en *Más allá del bien y del mal*. En este sentido, la ‘estética clásica’ a la que Nietzsche apela en *El caso Wagner* nos aleja, en algunos aspectos, de la evolución del lenguaje musical tal como se da en Viena, pero algunos de sus motivos resuenan en los músicos franceses que, contemporáneos a los últimos escritos de Nietzsche, abrieron una perspectiva diferente respecto de la *nueva música*.

Si el futuro de la música parece configurarse bajo la órbita de paisajes desiertos y de “promesas de pensamientos futuros”,³⁰ encontramos este gesto de sobriedad y de antimonumentalidad en las obras de Debussy.³¹ En los escritos de *El señor Croche, antidilettante*, Debussy nos confiesa que también él fue un wagneriano “hasta el extremo de olvidarse de los más elementales principios de urbanidad”.³² Y también, contra Wagner, prefiere una orquesta en blanco y negro, aquella de la que pueda hablarse como de una pintura, antes que esa ‘masilla multicolor’ donde no podemos siquiera distinguir el timbre de los instrumentos.³³ Un juicio sobre Rameau nos sorprenderá en su semejanza con aquellos que Nietzsche regala a Bizet:

Teníamos, sin embargo, una pura tradición francesa en la obra de Rameau, hecha de ternura delicada y encantadora, de acentos justos, de declamación rigurosa en el relato, sin esa afectación a la profundidad alemana, ni al deseo de subrayar a puñetazos, de explicar hasta perder el aliento³⁴

²⁹ Podemos mencionar en este sentido los trabajos de Massimo Cacciari, (*Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, ed. cit. y *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, ed. cit.) y el artículo de Mónica Cagnolini “Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música” art. cit., pp. 91-118

³⁰ F. Nietzsche, *El caso Wagner* en *Escritos sobre Wagner*, ed. cit., p.205

³¹ Sobre la posibilidad de pensar la música de Debussy en la órbita del “sur en la música” de Nietzsche, ver F. Fabre, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, ed. cit., especialmente el cap. V “Le sud de la musique: une esthétique?”. También Cfr. L. E. De Santiago Guervos, op. cit., p. 155

³² C. Debussy, *El señor Croche, antidilettante*, ed. cit., p. 23

³³ Cfr. *Ibíd.*, p. 9

³⁴ *Ibíd.*, p. 63

No es difícil encontrar este tono antiwagneriano y antimonumental en los textos de Debussy, sin embargo, ¿podemos adscribir la estética musical propuesta por el último Nietzsche a su música? Tomemos por caso los *Preludios* para piano. Se trata de un gran experimento en torno de la forma. El preludio como forma, una vez emancipado de su vínculo con las fugas al modo bachiano, funciona como una forma libre, como una improvisación. Esto no implica en absoluto una falta de reflexión sobre la forma. Se trata de una reflexión radical, que la aparente improvisación no debe ocultar. Si el lenguaje musical se aparta de una lógica narrativa, si a la vez se ponen en cuestión las evidencias teleológicas y lineales de las tradicionales concepciones temporales, la organización de una pieza en el tiempo sólo se sostiene como resultado de una reflexión profunda sobre la sonoridad misma. Una lectura apresurada, intentaría ver en ella una deriva wagneriana, solamente una lógica de atmósferas. Pero este trabajo paisajista no se realiza en detrimento del ritmo y de la melodía, es decir, de aquellos aspectos que Nietzsche valoriza frente a su dispersión en la caracterización de la ‘melodía infinita’ wagneriana. Observemos, por ejemplo, el preludio VI del primer libro, *Pasos sobre la nieve*. En el ritmo uniforme del acompañamiento encontramos verdaderamente los pasos, el pulso definido de la marcha. Avanzan, lentos, sobre una superficie helada y frágil, y se sostienen allí como mínimos puntos de reparo, que acompañan, claramente, aunque en un segundo plano, a la melodía. La melodía debe ser siempre afirmada con provisoriedad, evitando toda elocuencia. Sobre todo, exige una extrema nitidez. De algún modo, y a pesar de la incomodidad que le generaba la etiqueta de impresionista, Debussy hace ingresar en su música ese aire libre que los pintores impresionistas promulgaban para su trabajo. Ingreso de un afuera que se entrevé como extracción de rasgos expresivos, la quietud del cristal, pero a la vez su potencia de contagio y contaminación. Como en la caricatura que a menudo los dibujos animados nos ofrecen del poder del cristal: inmoviliza todo lo que toca.

En las notas publicadas bajo el título de *Curso de interpretación*, Alfred Cortot señala con claridad el carácter ligero de los *Preludios*. A propósito de *Voiles*, nos aclara ante todo que no debemos leer allí los velos, lo oculto, sino más bien las velas de los barcos

que zarpan. Cortot insta a sus alumnos a tocar “sin lentitud, en un ritmo a la vez indolente y vigoroso, dando un sentimiento de calma”³⁵.

En el retorno de la figura de Dionysos en los escritos nietzscheanos de la década del ochenta, se reafirman algunos rasgos apolíneos, particularmente aquellos que lo vinculaban, en *El nacimiento de la tragedia*, a las artes plásticas. Se trata de un gesto hacia la paridad entre las artes, quitando a la música ese privilegio metafísico que resonaba en la cuerda schopenhaueriana. También en este nuevo vínculo de la música con las artes visuales, podemos pensar como figura clave a Debussy. Es en esta línea de análisis como realiza Boulez su lectura respecto de la modernidad del músico francés:

Si se quisiera ubicar las fuentes de la modernidad en música, dejando de lado a Mussorgsky, sería necesario recurrir, sin duda, a los pintores y poetas cuya influencia fue preponderante sobre el espíritu de formación del joven Debussy: Manet, Whistler, Verlaine... Es posible creer que la música fue salvada del marasmo poswagneriano por sus hermanas más audaces o más experimentadas; la vitalidad de la pintura y de la poesía en este período de la vida intelectual francesa responde, en cierta medida, al sentido radicalmente nuevo de la creación debussysta, gracias a la cual los conflictos románticos son reabsorbidos.³⁶

En este “salvar” a la música del poswagnerianismo a través de las artes “más experimentadas” reencontramos algunos de los motivos que empujan a Nietzsche a mediterranzar la música. También en este sentido los *Preludios* han sido pensados en la órbita de su relación con la pintura y la poesía de la época, como si fueran verdaderos cuadros o paisajes musicales. Lo que allí se anula es el tiempo teleológico de la música tradicional. Una música de clima, sí, pero no de brumas infinitas. Lo que allí se plasma es la claridad del paisaje, del viento, de las olas. Se trata de una tendencia a la espacialización o pictorialización del tiempo, que rompe con la linealidad del discurso musical. Es en este

³⁵ A. Cortot, *Curso de interpretación*, ed. cit., p. 44

³⁶ P. Boulez, “La corrupción de los incensarios” en *Hacia una estética musical*, ed. cit., p. 35

punto donde esta música de atmósferas se aleja de Wagner. La ruptura temporal, la estaticidad no se da en el marco de una lógica del infinito. En Wagner la pérdida del tiempo musical se daba en el dislocamiento de las formas resolutivas, que en lugar de resolver las tensiones, las enviaba a una nueva tensión que requiere a su vez una nueva resolución, etc. Esta es la estructura de la “melodía infinita”. En Debussy, la ruptura de la temporalidad lineal no se realiza en un dilatamiento de la resolución, sino en las resoluciones inesperadas, en la atomización de los motivos, en el recupero de funciones propias de las escalas antiguas.

Pero quizás no hemos alcanzado aún el gesto nietzscheano que querríamos filiar con la lectura deleuzeana de Beckett. Cuando Deleuze y Guattari dicen que “[f]rente a Schönberg, se puede decir ¡viva Chabrier!, como Nietzsche decía ¡viva Bizet!, y por las mismas razones, con la misma intención musical y técnica” [MP, 432] están señalando un aspecto diferente. En el “Prólogo” a *El caso Wagner*, Nietzsche afirma que:

No es tan sólo por pura maldad, si en este escrito alabo a Bizet a expensas de Wagner. Entre muchas bromas expongo un asunto con el que no hay que bromear.³⁷

Largamente comentado, el juicio de Nietzsche sobre Wagner tal como se presenta en *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner*, a menudo ha sido relegado al carácter de broma. Hay un punto que divide las interpretaciones en torno del juicio sobre Bizet, y es el problema de si se trata de una excusa para atacar a Wagner o si Nietzsche encontraba allí específicamente la música del futuro.³⁸ Tomaremos entonces el camino mediante el cual *Carmen* no sería sino una música de convalecencia, la música que opera como remedio frente a esa enfermedad que es Wagner. No encontramos aún allí esa música del *futuro*, aunque ella sea, por el momento, su exponente más cercano.

³⁷ *El caso Wagner*, ed. cit., p. 185

³⁸ En este sentido Cfr. G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, ed. cit., pp. 259-261; L.E. De Santiago Guervós, op. cit., Cap. 3.4 “Con Wagner y contra Wagner– : los ecos del *Tristán*”

En las críticas *fisiológicas* que Nietzsche lanza a Wagner, Deleuze reencuentra no sólo el retorno de la moral, tal como se anuncia en los primeros párrafos del tercer tratado de *La genealogía de la moral*. Se trata más precisamente de una crítica al retorno de la construcción subjetivante, que se ha incorporado la variación, que se ha *inmunizado* de sus propias fisuras para retornar con fuerzas renovadas: “por nuevo que sea el modo de desarrollo, no deja de ser un desarrollo de la forma sonora. Y necesariamente el correlato del desarrollo de la forma sonora será la formación del sujeto” [DCE, 332] Se trata de un viejo tema alemán, la lógica de la forma como estructura *formante*, estructura de aprendizaje, de formación [*Bildung*] que condensa el sujeto que se hace a sí mismo en una imagen.

Si Bizet le permite ‘curarse’ de Wagner, es porque su música se erige como una gran risa trágica, que ignora la deriva wagneriana, y, en esta indiferencia, nos interpela en la fibra misma de aquella aparente profundidad. Se trata de una composición del plano sonoro con coordenadas diferentes, con relaciones diferentes. La broma debe aquí ser tomada *en serio*. No en términos de la seriedad del juicio sobre Bizet, sino en términos de la seriedad de la broma, de la seriedad de esa curación que es también la risa frente al lenguaje de la modernidad que Wagner representa de un modo tan eficaz. La risa funciona a lo largo de la obra del filósofo alemán como una operación filosófica específica.³⁹ Se trata de un modo particular de accionar el pensamiento, habitándolo de otro modo. Frente a la lógica del *logos* que opera por opciones binarias, la risa hace temblar las oposiciones mismas. Cragolini ha mostrado los rasgos de este modo de pensamiento en el ‘entre’ de la afirmación y la crítica disolvente, como clave para abordar la tarea filosófica de Nietzsche.⁴⁰ Así, la broma permite delinear una crítica muy particular, donde la lógica que configura un determinado mundo tambalea a través del análisis de sus efectos, antes que de su estructura lógico-argumental. Se trata de un gesto muy cercano a las operaciones de

³⁹ Respecto de este punto, sigo algunas de las reflexiones desarrolladas por Paula Fleisner en su artículo “De sigfridos cornudos y hechiceras infieles. Una mirada sobre el rechazo nietzscheano del romanticismo y su alabanza de *Carmen*” art. cit..

⁴⁰ Cfr. M. Cragolini, “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana” art. cit., y M. Cragolini, “La re-sistencia del pensar” en *Moradas Nietzscheanas, Del sí mismo, del otro y del “entre”*, ed. cit.

minorización que encuentran Deleuze y Guattari en la literatura. Y vemos aquí el gesto a esa lógica de la formación, guiño antikantiano, en tanto que el hacerse a sí mismo implica menos un abandono del *estado de minoridad* que una tergiversación de todas las figuras paternas. Antes que torcer el curso *evolutivo*, se trata de transvalorar la forma misma del valor. No esperamos en Nietzsche un nuevo sistema acabado que venga a refutar al anterior. Si el consuelo metafísico se combate en el campo de la risa, la música como monumento del arte metafísico del romanticismo quizás sea desarticulada, antes que por las contradicciones del propio sistema, por una carcajada frente a los pilares de su *profundidad*. El plano de consistencia sonoro por el que parece abogar Nietzsche en su crítica a Wagner implica para Deleuze dos cosas:

Por un lado, sólo conoce movimientos y reposos, velocidades y lentitudes entre partículas, entre moléculas, ya no formas desarrollándose. Solo conoce relaciones diferenciales de velocidad entre elementos, no sabe del desarrollo de la forma. Por otro lado, yo añadiría que no sabe de la formación de un sujeto: fin de la educación sentimental. [DCE, 333]

Querríamos leer en este sentido el gesto de Satie. Crítico ácido del romanticismo alemán, lleva adelante su batalla a través de la risa. Si la figura de Satie ha resultado controvertida en la historización de la música del siglo XX, se debe a la dificultad de determinar su posición, en términos de *seriedad*.⁴¹ De hecho, sus aportes a la técnica musical son considerados más bien “modestos”⁴², y toda la virtud de su figura radica en ese ‘gesto’, que luego será retomado por Cage y Kagel, en la lógica del teatro musical. El recurso humorístico es utilizado de diversas maneras: en las anotaciones de la partitura, en las indicaciones de interpretación,⁴³ o en los títulos de algunas de sus composiciones como

⁴¹ Sobre este punto ironiza Cage respecto de la importancia que dan algunos músicos del grupo de Darmstadt (Boulez y Stockhausen particularmente). Cfr. J. Cage, “Erik Satie” en *Silence*, ed. cit.

⁴² Cf. R. P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Akal, Madrid, 1991, p. 67. Cf. P. Boulez, “Chien Flasque” en *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001³

⁴³ Las alusiones, generalmente llaman la atención sobre el exceso de sentimentalismo de ciertas notaciones románticas, aspecto que se ilumina claramente en ejemplos como: “afectando demasiada importancia”, “como

Sonatina burocrática, Tres piezas en forma de pera, etc. Sin embargo, nos interesa particularmente un gesto, que será largamente comentado, y es aquel que se hace patente en las *Vexations*. [Fig. 6] Se trata de una pieza curiosa, con sólo unos pocos compases, que tiene un tema y dos variaciones, cuya ejecución dura aproximadamente unas dieciocho horas. En la partitura se indica que:

Este motivo deberá tocarse 840 veces seguidas, y no estaría de más prepararse previamente, en absoluto silencio, para estas graves inmovilidades.⁴⁴

John Cage es el primero en llevar adelante la ejecución de la pieza en 1963. Se ha leído allí la influencia del tiempo circular oriental, y la crítica a la direccionalidad y narratividad de la música tradicional. Sin embargo, quisiéramos ver allí una sutil sonrisa hacia Wagner. Esa ‘música sin fin’ parece representar el reverso cómico de la ‘melodía infinita’. La paciencia que requiere semejante tarea, no puede sino recordarnos a aquella sentencia con la que Nietzsche señala la duración de las obras de Wagner como el primer paso hacia la santidad. A su vez, el abuso del tritono, el intervalo disonante por excelencia, debe leerse, quizás, antes que como una ruptura con la tonalidad, como una broma sobre el uso de la disonancia desde el romanticismo. Si el tritono exige necesariamente una resolución, Satie los encadena aquí hasta el hartazgo.⁴⁵

un ruseñor con dolor de muelas”, “evite toda exaltación creativa”, etc. Cf. E. Satie, *Cuadernos de un mamífero*, Trad. M. C. Llerena, Ediciones del Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 67-74

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 162

⁴⁵ La música de Satie no es irónica respecto de la tradición. Es por el contrario el humor hecho música. En *LS* Deleuze dedica una serie a la contraposición entre ironía y humor. En la ironía, ya sea socrática, ya sea romántica, lo singular se captura en la referencia última al individuo o la persona. “Si la ironía es la coextensividad del ser y el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado” [LS, 166]

Vexations

ERIK SATIE

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

♩ Très lent

A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

Fig. 6. Erik Satie, *Vexations*, (póstuma, editada por primera vez en 1949).

La risa y la música, la canción y el baile, son las herramientas que Zaratustra esgrime contra el espíritu de pesadez,⁴⁶ contra el nihilismo del romanticismo, el cristianismo y los alemanes. Y es por ello que el último espacio posible para Wagner es aquel que habría hecho de *Parsifal* su gran broma.⁴⁷ Si el arte dionisiaco era el remedio

⁴⁶ Cfr. *Así habló Zaratustra*, “Del leer y el escribir”, ed. cit., pp. 74-75

⁴⁷ Cfr. *Nietzsche con Wagner en Escritos sobre Wagner*, ed. cit., p. 266

contra el arte de la *décadence*, del espíritu de pesadez y del romanticismo alemán, su modo de ser propio es la risa que desarma conceptos y que habita con ligereza la superficie.

Es en esta constelación en la que querríamos también leer el gesto beckettiano. *Fail again, fail better*, se trata menos de un llamado nihilista que de una lógica de repetición e insistencia. En la música de Cage silencio también ocupa el lugar de límite, pero no se trata de un límite inefable. Es más bien un límite que siempre permite un nuevo agotamiento, una nueva exhaustividad. Quizás una anécdota de John Cage sirva para comprender el lugar que el silencio ocupa aquí en el límite balbuceante de la literatura.

En el artículo “Experimental music” Cage cuenta que en una oportunidad entró a una cámara anecoica en la Universidad de Harvard. Se trata de una habitación recubierta en sus seis lados por materiales que evitan todo eco, y por lo tanto, toda propagación y percepción del sonido. Cage cuenta que en la cámara escuchaba sin embargo dos sonidos, uno grave y uno agudo. Al salir consulta al técnico que le indica que se tratan de los sonidos de su propio cuerpo, el sistema nervioso y la circulación de la sangre, el bombeo del corazón, los fluidos de su propio cuerpo. Quizás podamos establecer un paralelo con esos personajes beckettianos que quedan meciéndose intermitentes con su propio yo. Pero ¿no sería esta una lectura demasiado subjetivista? La experiencia de Cage lejos está de afirmar la preeminencia de un sonido interior, sino más bien la imposibilidad de deshacerse completamente del sonido. Y traza aquí un paralelo sumamente elocuente. Indica que la arquitectura moderna ha realizado una experiencia similar con el cristal. El cristal eliminaba la presencia del muro, del techo, de la textura sólida, pero para hacerse transparente, para hacer entrar el afuera. La experiencia de la cámara anecoica, fundamental para comprender la obra de Cage relativa al silencio, abre el ingreso de sonidos impensados, inauditos para la escucha consciente. La escucha de un afuera, aunque sea el del latido del propio corazón.⁴⁸

⁴⁸ Cfr. J. Cage, “Experimental music” en *Silence. Lectures and writings*, ed. cit, p. 8.

CUARTA PARTE: Topocronías del cristal

Muchas de las apuestas estéticas así como del vocabulario que con torsiones específicas Deleuze utiliza para hablar de arte, tienen su origen en la teoría del arte que nutre su filosofía. No podemos entender las referencias a la línea gótica sin atender a las teorías de Worringer, así como no podemos situar adecuadamente la idea de lo táctil u óptico, lo lineal y lo pictórico, sin referirlas a las tesis de Wölfflin y Riegl. Este corpus permite a su vez tender un puente entre la estética moderna y la propuesta estética deleuzeana. El impacto de la lectura de Simondon y de Bergson en el desarrollo de las consideraciones deleuzeanas sobre el arte son puntos profusamente transitados por la crítica. Sin embargo la bibliografía que conecta dicho aparato conceptual con las teorías del arte posrománticas rara vez revisa las fuentes más allá de las citas del propio Deleuze¹. Esta cuestión nos llama poderosamente la atención ya que el uso de términos como lo *inorgánico*, lo *vital*, el *cristal*, etc., implican una particular hibridación entre las ontologías de la vida de los autores referidos y las teorías del arte a las que haremos referencia en este capítulo. Es por esto que querríamos mostrar el corpus fundamental de lecturas y conceptos provenientes de la teoría del arte que Deleuze incorpora a su propia estética a través de una particular hibridación que surge del encuentro entre estas lecturas y la cuestión de la vida tal como la hemos desarrollado en la segunda parte de este trabajo.

La copertenencia del espacio y el tiempo adquieren en Deleuze un sentido particular en sus escritos dedicados a las artes visuales, el cine, la música y el barroco, es decir, los escritos posteriores a *MP*. La importancia del concepto de cristal en esta última parte del trabajo radica en que, a mi criterio, no sólo condensa dicha articulación espacio-temporal sino que a la vez puede ser derivada de una particular problematización y trabajo sobre las

¹Como excepciones respecto de este *olvido* cabe mencionar el artículo de Christine Buci-Glucksman, “Les cristaux de l’art: une esthétique du virtual” [en *Rue Descartes. Gilles Deleuze. Immanence et vie*, ed. cit.] y el artículo de Joseph Vogl, “Anorganismus. Worringer und Deleuze” en *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, ed. cit..

artes. El predominio de la metáfora espacial tanto en las fuentes como en los estudios críticos no debe opacar que la problematización espacial constituye un trabajo preparatorio para una nueva determinación temporal. Lejos de invertir el privilegio que la temporalidad supo tener en la filosofía del siglo XIX y principios del siglo XX, íntimamente ligado a la centralidad de la historia y del horizonte subjetivo como conceptos fundamentales de la metafísica, el trabajo de Deleuze (y especialmente aquel realizado junto a Guattari) no debe juzgarse como una simple inversión de privilegios, sino más bien como el desafío de transformar la oposición entre espacio y tiempo. Si el discurso sobre el arte adquiere aquí una relevancia particular, es porque modificar las coordenadas espacio-temporales implica necesariamente y conjuntamente una revolución estética.

CAPÍTULO 7: La configuración del espacio

El concepto de espacio ha tenido en los últimos años un notorio privilegio hermenéutico en los estudios sobre Deleuze. La idea de una geofilosofía, tal como se esboza en *QP*, se ha convertido en un fértil campo de estudio que ha permitido abordar tomando como marco la ontología de Deleuze y Guattari los problemas que desde fines del siglo pasado vinculamos a la amplia zona teórica de la globalización, la mundialización, etc. Ian Buchanan y Gregg Lambert han incluso filiado el gesto deleuzeano con la producción estética y filosófica que desde la segunda posguerra ha tomado como temas de análisis las formas del habitar, la vida en las ciudades modernas y los espacios deslocalizados, etc., tal como se encuentran tratados por ejemplo en los trabajos de Debord, Augé, de Certeau, entre otros.¹ Esta línea de trabajo, si bien parece seguirse de la profundización y explicación del concepto de territorio y de los procesos de desterritorialización, olvida a menudo su génesis artística², en pos de facilitar su ingreso en debates más específicamente políticos y sociales. En este sentido, quizás el trabajo de Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze y Guattari* resulte más interesante para el punto de vista que busco sostener aquí, ya que una geofilosofía termina necesariamente en el paisaje y el ritornelo, conceptos cuya valencia no puede ser abstractamente separada del hacer artístico que las genera.

Es por ello que, si se pretende pensar el problema del espacio en Deleuze, es necesario retomar algunos de los problemas que ya he desarrollado, a propósito de las distintas determinaciones del ritornelo. El ritornelo, concepto clave para la comprensión de la estética musical deleuzeana, implica una determinación espacial y temporal. Y se caracteriza por cierta construcción de la espacialidad en función de lo que von Uexküll

¹ Cfr. I. Buchanan y G. Lambert, *Deleuze and Space*, "Introduction".

² Se nos objetará que los trabajos de Debord no son sino un abordaje estético del problema. Pero cuando aquí me refiero a la génesis estética pienso en el lugar central que otorgan tanto Deleuze como Guattari al arte sin necesidad de pensar una tergiversación de las prácticas artísticas y mucho menos una disolución de la práctica artística en una política de intervención urbana. El arte no es una *herramienta* política, sino que es en sí mismo una dimensión del pensar y una respuesta al caos. O, en todo caso, es la política es una herramienta artística, punto de vista que subvierte cierta concepción del arte político desde los '60. Para una lectura sobre la dificultad para ubicar el pensamiento político deleuzeano en el mismo plano que el arte, la filosofía y la ciencia véase A. Badiou, "Existe-t-il quelque chose comme une politique deleuzienne?" art. cit.

llamaba *mundo*, donde también las relaciones entre la configuración táctil del espacio y la configuración óptica determinan los vínculos entre lo cercano y lo lejano en función de la preeminencia y utilidad de una u otra en un mundo específico.³ El espacio es resultado de la configuración mundana que determinados signos perceptivos construyen a partir de sus particulares relaciones. Ahora bien, esta noción de mundo debe ser hibridada con las concepciones espaciales derivadas de los autores referidos en la introducción a esta cuarta parte, que permiten plegar sobre el plano artístico las intuiciones espaciales derivadas del análisis de los medios animales.

7.1 Lo háptico y lo óptico

Se dice que las artes visuales son las artes plásticas. Esta etiqueta, mucho más rica y también vaga que la anterior, incluye no sólo la pintura, sino también la escultura, la arquitectura, y todas las prácticas relacionadas con la acción de un modelaje. Pero la *fuera plástica*, a diferencia de la visualidad, implica un doble anclaje. Óptico por un lado y táctil por otro. En este sentido la pintura no es menos plástica que la escultura, ni siquiera posee un material más *espiritualizado*, sino que constituye un agenciamiento óptico-táctil específico. La figuración construye un espacio óptico-táctil, que parece subordinar las funciones manuales a sus objetivos visuales: el cuadro como una realidad para los ojos. Así como la música desterritorializa el ritornelo, también la pintura sale de este espacio figurativo hacia una visualidad pura o hacia una manualidad insubordinada. De aquí que lo *háptico* adquiera una centralidad indiscutible en la estética deleuzeana, ya que se trata del abandono de

la subordinación estricta en un sentido o en otro, ni subordinación rebajada o conexión virtual, sino cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica [FB, 146]

³ Cfr. J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, ed. cit., pp. 35-38.

La función del diagrama es deshacer ese espacio figurativo y lograr que de él salga otra cosa, el *hecho pictórico*. Un doble relevo del ojo y la mano, el ojo debe dejar de ver lo que cree ver, debe borrar los clichés, desidentificar lo representado, para que desde una manualidad violenta vuelva a ascender una visualidad nueva, la Figura.

El propio hecho, este hecho pictórico venido de la mano, es la constitución del tercer ojo, un ojo háptico, una visión háptica del ojo, esta nueva claridad. Es como si la dualidad de lo táctil y de lo óptico fuera sobrepasada visualmente, hacia esa función háptica del ojo salida del diagrama. [FB, 151]

La conclusión de este libro subraya una suerte de éxtasis óptico, plasticidad del ojo en su visión háptica. El ojo opera fuera de su campo y se desterritorializa en el tacto. Aloïs Riegl acuña la idea de lo háptico para explicar las relaciones entre la visualidad y la manualidad especialmente en el arte antiguo. En *El arte industrial tardorromano*, publicado en 1901, Riegl desarrolla la oposición fundamental que enfrenta la función táctil a la función óptica de la mirada. Se trata de dos modos de abordar las relaciones entre los objetos y el plano que los contiene que permite explicar las derivas de la producción artística no sólo en la pintura, sino también en la escultura, la arquitectura, la alfarería, etc. Sin embargo, no estamos siendo precisos al hablar de *plano*, ya que los vínculos entre éste y los objetos son consecuencia del tipo de concepción que lo funda. Para Riegl el cambio en la *voluntad artística* [*Kunstwollen*] que permite comprender la transición del arte antiguo al arte moderno implica una modificación en la determinación del plano que nos lleva del *plano* al *espacio*. El plano será aquel de la percepción antigua. En él no existe espacio abstracto “previo” a los objetos que lo habitan, sino que las relaciones que en él se despliegan se siguen de las relaciones que los cuerpos que pueblan el plano establecen entre sí. No hay aquí profundidad alguna. Veremos que la transición del arte antiguo al arte tardorromano implicó justamente una variación en la percepción del espacio y especialmente de los objetos dentro del espacio.

De acuerdo con Riegl la sensibilidad antigua rechazaba la noción de espacio abierto infinito a favor de una planitud cerrada. Este plano cerrado concuerda con la idea de un

objeto que se piensa materialmente cerrado, como individuo determinado en términos de cuerpo sólido.⁴ Sin embargo, los objetos en la percepción se presentan mezclados. El arte antiguo abogará por desentramar los objetos y captarlos en su individualidad. Esta tarea implicaba para Riegl una operación táctil ya que

Una información precisa de la unidad individual y cerrada de cada objeto sólo la poseemos por el sentido del tacto. Sólo por éste podemos conocer la impenetrabilidad de los límites que encierran al individuo material. Estos límites son las superficies palpables de los objetos.⁵

Esta primera determinación del objeto como captable ante todo por el tacto y no por el ojo –ya que el ojo nos brinda una percepción del objeto como superficie cromática confusa– llevaba a un rechazo del espacio abierto e infinito a favor del plano. En él cada objeto aparecía al frente, sin relación de profundidad porque justamente se intentaba extraerlo del espacio profundo e inscribirlo en la superficie.⁶ La función táctil no debe ser interpretada literalmente, como si los bajorrelieves egipcios tuvieran que ser percibidos a través de un contacto manual. Se trata más bien de una función táctil del ojo. La función táctil o háptica de la mirada permite captar en el mismo lugar el fondo y la figura.⁷ El espacio abierto constituía para la sensibilidad antigua la negación de la individualidad corpórea, la nada, y por lo tanto imposible de devenir objeto de representación artística. Como consecuencia de esto “las relaciones libres en el espacio son conjuradas en beneficio de un aplanamiento del espacio” [CD, 176-177] consiguiendo la máxima cercanía entre forma y fondo. El rechazo de la tercera dimensión resulta en el desarrollo de las figuras en el plano, determinado por la anchura y la altura, concepción que encuentra su manifestación más clara en el

⁴ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial tardoromano*, pp. 33-34.

⁵ *Ibid.* p. 34.

⁶ Vemos a su vez que no se trata literalmente de una oposición entre el sentido de la vista y el sentido del tacto, sino más bien de funciones operatorias de la representación, que no impiden que el ojo cumpla una función táctil, o viceversa. El propio Riegl cambió luego el concepto de “táctil” por “prénil”, y es por ello que Deleuze decide utilizar el término *háptico*, derivado del griego *aptō* en lugar de táctil. Para los fines de este capítulo, las nociones de *táctil* y *háptico* son utilizadas en forma equivalente.

⁷ Cfr. H. Maldiney, “L’art et le pouvoir du fond” en *Regard, parole, espace*, p. 256.

bajorrelieve egipcio. Éste perseguía “por un lado, extraer radicalmente al individuo del universo, y, por otro, su conciliación y vinculación con el plano”.⁸ Así explica Riegl las contorsiones que caracterizan a la representación de la figura humana en el arte egipcio; se trataba de hacer visible el cuerpo todo lo posible sin perderse en la relación de profundidad. [Figura 7] Deleuze señala aquello que debe sorprendernos de este análisis en tanto que filósofos: estamos acostumbrados a pensar esta operación, extraer la esencia de lo sensible, sustraerla y salvarla del movimiento y el caos de lo sensible, como un procedimiento propiamente griego. [CD, 175] Sin embargo, Riegl señala este rasgo en el arte egipcio, y parece retomar en todo caso al último Platón, aquel que en *Las leyes* y en *Timeo* dirigía la mirada a Egipto como espacio ideal.⁹ Riegl llama a la belleza del arte egipcio una belleza *crystalina*, que refiere a la constitución formal de la materia y que es ante todo una belleza que no corresponde a los seres vivos.¹⁰ “La vestimenta, sobre el cuerpo egipcio, es como un cristal. Es una vestimenta cristal. ¿Qué habría que decir del pliegue o de la vestimenta griega? Que es una vestimenta orgánica.” [CD, 179]



Fig. 7: Bajorrelieve egipcio. Templo de Kom-Ombo. Siglo II-I a.C.

En el análisis del arte antiguo y tardorromano, Riegl encuentra el proceso que modifica la comprensión del plano desde una concepción táctil hacia una concepción óptica. En el caso del arte egipcio, nos encontramos ante una concepción del plano deudora

⁸ A. Riegl, *El arte industrial tardorromano*, p. 84.

⁹ Cfr. Platón, *Timeo*, 22b; *Las leyes* 656e, 799a, 819a-e, *Fedro*, 274c-275e.

¹⁰ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial...*, p. 80.

de una *visión cercana*. En la visión cercana los objetos pierden perspectiva y se comunican unos a otros tejiendo el espacio que los envuelve en la continuidad de las masas, tocándose uno con otro, construyendo una línea que se dibuja entre los cuerpos. Así, la visión cercana anula las sombras y todo resto de profundidad. La visión cercana característica del arte egipcio, será paulatinamente abandonada, y en primer lugar encontraremos una visión de media distancia, propia del arte griego. El arte griego incorpora variaciones de profundidad, pero aún sigue persiguiendo como fin esencial la percepción de los objetos individuales y su correspondiente impenetrabilidad. Sin embargo, la vista comienza a jugar un rol importante en la percepción de las salientes del bajorrelieve, lo que implica ya una concepción *óptico-táctil* del plano. Aunque no se trata todavía de una representación del plano abierto e infinito, el uso de la luz y la sombra abren un campo de movimiento que lo distingue del arte egipcio, una movilidad contenida aún en el plano. Será recién en el arte tardío del Imperio Romano que encontraremos una plena aceptación de la tridimensionalidad. Si bien el espacio no es aún el espacio infinito del arte moderno, y las figuras siguen apareciendo sobre el plano, ese plano es ya un plano que ha incorporado la profundidad y por lo tanto requiere de una visión lejana:

Este plano por supuesto ya no es percibido por el tacto, pues se halla interrumpido mediante sombras: es más bien un plano óptico cromático, en el que los objetos se nos aparecen en la visión lejana y en la que éstos se difuminan con su entorno.¹¹

El abandono del fundamento táctil de la representación de los individuos en el plano implicará un proceso de desmaterialización. La línea, que cumplía en el arte egipcio el rol central de señalar el contorno, el límite táctil, del objeto, comenzará a tener una función tímidamente modeladora en el arte griego, abriendo paso a la profundidad en el borde, que por último llegará a disolverse en la sombra óptica.

¹¹ *Ibid.* p. 39.

El distanciamiento correlativo del espectador respecto del plano implica un suplemento subjetivo-intelectual que cierra o termina de dar unidad a la representación, ya que en la experiencia óptica la existencia material de los objetos es siempre más confusa que en la experiencia táctil. Es desde este punto de vista que la aparición de la tercera dimensión implica una “progresiva desmaterialización”¹² y por lo tanto el arte egipcio es el más materialista. En él no hay lugar para una visión lejana, *externa*, sino que la relación entre los cuerpos se da de uno a otro, se transmite de uno a otro, sin espacio abstracto que los unifique por fuera de sus íntimas relaciones comunicantes. La visión cercana caracteriza al espacio táctil, o más propiamente al plano, porque niega el espacio abstracto. Es este rasgo el que Deleuze y Guattari extraen para pensar su vínculo con el espacio liso. Es curioso que los ejemplos de espacio liso sean el mar, el desierto, la estepa. Se trata de ejemplos que parecen en todo alejados de la concepción antigua del bajorrelieve. Sin embargo lo que allí vale son el tipo de conexiones que estos espacios habilitan, donde “las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador externo”. [MP, 615] Tanto en el bajorrelieve antiguo como en el desierto no hay espacio infinito y abstracto contenedor, sino agrupaciones, conglomerados, masas.

7.2 Motivo y fondo: ritmos

Maldiney corrige sutilmente la lectura de Riegl al traducir la oposición háptico-óptico en términos de la relación entre el motivo y el fondo. Este movimiento no es ingenuo ya que la relación entre motivo y fondo expresa para Maldiney “el vínculo ontológico entre la existencia y el fondo”,¹³ con su doble valor, tanto en filosofía como en el arte, de fondo y fundamento. La relación entre el motivo y el fondo será entonces la expresión de un vínculo ontológico, aquel que señala la presencia *de* y *en* la obra. Esa presencia es lo que se erige distinguiéndose del fondo que sin embargo se determina como

¹² Cfr. *Ibid.*, p. 104.

¹³ H. Maldiney, “L’art et le pouvoir du fond” ed. cit., p. 232.

tal gracias a dicha aparición. Es el surgimiento de un *mundo*, es decir, lo que rodea y a la vez hace surgir el elemento motívico. El momento originario del motivo corresponde al término alemán *Mal*, que podríamos traducir como *marca, huella, mancha*, y está a la base de lo *malerisch*, lo pictórico de acuerdo con la traducción castellana de los textos de Wölfflin. Es, “el reino de lo borroso y de lo indeterminado”. [FB, 35] Justamente la mancha, el trazo, el punto gris, para decirlo con Klee, determina un espacio-tiempo que curva y hace posible el mundo. El motivo y el fondo son así dos caras del mismo movimiento. El motivo irrumpe y hace del caos que lo precede un medio fértil. De aquí que la relación entre germen y medio en Deleuze deba leerse, para comprender su matiz propiamente estético, en estos términos.¹⁴ El diagrama es el germen en tanto que caos-germen o catástrofe-germen. [Cfr. CD, 44-45]

La noción de fondo tiene también el valor de fundamento. Los diversos modos de fundación del motivo son los que determinan los diversos estilos artísticos. Pero el fondo no precede la fundación. El fondo nace con la fundación del motivo, en tanto que es él, la mancha, el trazo, lo que efectivamente se hace presente, lo que está *ahí*. La relación que el motivo establece con este venir a la presencia determina el fondo como espacio que deviene mundo, que se curva en torno al punto, y que no existía como espacio abstracto antes de su aparición. Esta relación no debe pensarse como determinación de una conciencia trascendente sino más bien como la articulación de un determinado modo de sentir. Para que algo pase en el caos se requiere de una intervención, una determinación sensible que implique a la vez un *afecto*¹⁵, es decir, aquello que envuelve la mera sensación para convertirla en centro de una posible acción: allí la sensación se convierte en centro de expresión: “en la afección el movimiento deja de ser traslación para convertirse en movimiento de expresión, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento

¹⁴ Es evidente que los conceptos de medio y germen son utilizados a partir del sentido que les da Gilbert Simondon. Pero consideramos que este origen, que explicamos en el capítulo 4, adquiere un matiz particular al encontrarse con las teorías estéticas. No se trata de una simple *aplicación* de los conceptos simondonianos, sino más bien de un encuentro que funciona por analogía y que hace de esos conceptos un complejo más denso. Los conceptos simondonianos, que parecen estar siempre a la base de las lecturas estéticas de Deleuze, adquieren variables específicas y que implican nuevos alcances, en el cruce con la historia del arte y las poéticas de los artistas.

¹⁵ Ver en este sentido el análisis de la distinción spinoziana entre *afecto* y *afección*. [MS, 226 y ss].

inmóvil”. [IM, 97] Esta suerte de vibración del punto, o la mancha, es caracterizada en Maldiney como “inmovilidad tensa”, elemento originario del mover-se en general.

Esta determinación del origen del arte como *Mal* resulta central porque permite no sólo pensar el carácter inmanente del fondo y el motivo en la obra, sino que a su vez permite asociar la esencia del arte a la noción de monumento. Maldiney indica que el *Mal* es la forma originaria de lo monumental. Monumento se dice en alemán *Denkmal*, es decir es el trazo, la mancha, como signo pensante. Hegel define el arte de un modo similar: configuración sensible de la idea. Sin embargo, el aspecto *pensante* se encuentra allí tomado por la forma conceptual del pensar, que lo conduce a salir de sí mismo y alcanzar su elemento propio en lo inmaterial. La obra de arte es monumento, pero un sentido diferente. Tampoco es el monumento de la memoria, no se trata allí de recordar, sino más bien de fabular. Deleuze y Guattari son en este sentido godardianos: justo una imagen contra la imagen justa. *Justo una imagen*, esto quiere decir, la imagen que se desgaja de su referente y deviene afecto fabulante. “El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación” [QP, 158] La monumentalidad es un compuesto de sensación que se conserva. Esa composición sensible implica tres formas, tres gestos: 1) la *vibración*, que sale ya del material para aumentar o disminuir su intensidad, 2) *el acople* –entrelazamiento de los cuerpos-, resonancia o vibración en simpatía de un cuerpo a otro, de un cuerpo en otro, incluso a distancia 3) *el retraimiento, la distención*, alejamiento de las sensaciones que se separan siguiendo una grieta, una fisura. [Cfr. QP, 159] Vemos que estos gestos compositivos abren ante todo relaciones de respiración, contracción y expansión. La mancha concentra y emana el espacio. Sístole y diástole, construcción rítmica del mundo, aliento vital. [Cfr. IM, 254] La obra de arte es así menos la lucha entre el motivo y el fondo que el despliegue de la oposición fundamental entre fondo y ritmo.

La noción griega de ritmo nos permite pensar esta suerte de movilidad contenida, como *configuración* que en un instante toma lo móvil. En “La notion de «rythme» dans son expression linguistique”¹⁶ Benveniste indica que el término “ritmo” ha sido a menudo

¹⁶ É. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, pp.327-335

utilizado como metáfora para unificar el mundo del hombre y de la naturaleza en un mismo tiempo de intervalos y retornos paralelos. Maldiney abreva de esta noción para pensar el origen antropomórfico del plano *óptico-táctil* griego. Una unión rítmica del hombre con la naturaleza habría dado origen a la reconstrucción etimológica que ligaría el griego *rythmos* al movimiento de las olas. Sin embargo, Benveniste señala que a pesar de que el verbo *rew* se vincula al fluir del agua, en ningún caso se utiliza para nombrar el movimiento del mar, sino más bien el fluir del río. Demócrito y Leucipo lo convierten en un término técnico de su doctrina. En ellos significa *conformación* o *configuración*, y por ello Aristóteles lo vincula directamente con la *forma*. Benveniste arriba entonces a las siguientes conclusiones preliminares: a) *rythmos* nunca significa “ritmo”, al menos hasta el período ático; b) nunca se utiliza ese término para denominar el movimiento del mar; c) el sentido constante es *forma*, *figura*, etc. Pero hecha esta distinción, resulta necesario distinguir *rythmos* de *schema*, *eîdos*, *morfé*, etc. Si *schema* se aplica a la forma fija, que se sostiene a sí misma, tal como la encontramos en los objetos, *rythmos* es la forma que asume en un instante aquello que es por naturaleza móvil, fluyente. Este es el valor que le da Platón en *Leyes* al aplicar la noción de ritmo a la danza.¹⁷ Pero esta movilidad sigue siendo una movilidad que se *aprehende*, que puede ser *tomada* en la forma.¹⁸ Es así que el contorno “ha dejado de ser geométrico para convertirse en orgánico”, [FB, 119] distancia esencial entre el arte egipcio y el arte griego. Pero lo fundamental es que esa organicidad tiene aún una función de molde, el ritmo no es ritmo modulante: “el contorno orgánico actúa como un molde que hace que el contacto coopere en la perfección de la forma óptica” [FB, 119]. Es decir que a pesar de que se introduzca movimiento en el plano, esa movilidad está constreñida por su dependencia de la forma. La liberación del *ritmo* respecto de su dependencia para con la forma, permitirá alcanzar la noción deleuzeana de ritmo tal como se encuentra en *MP*, pero para los fines de este capítulo quisiéramos referir aquí el matiz que tendrá el concepto de ritmo de cara al problema de la divergencia sensorial. En *FB* Deleuze indica que

¹⁷ Cfr. Platón, *Las leyes*, 653e- 654-c.

¹⁸ Podemos pensar una torsión de esta relación entre el plano *óptico-táctil* y la noción de ritmo en la lectura que Deleuze toma de Bergson a propósito de la ilusión antigua del movimiento que identifica en este ritmo aprehensible el elemento central de la concepción griega. Cfr. *IM*, cap. 1.

Correspondería al pintor *hacer ver* una especie de unidad original de los sentidos, y de hacer aparecer visualmente una Figura multisensible. Pero esta operación sólo es posible si la sensación de uno u otro dominio (en este caso la sensación visual) se encuentra tomada por una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esa potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. Y el ritmo aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. Una “lógica de los sentidos”, decía Cézanne, no racional, no cerebral. Lo último es entonces la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles y los dominios por los que pasa. Y ese ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es diástole-sístole: el mundo que me toma a mí mismo cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y él mismo lo abre. [FB, 46,]

El ritmo es el poder de contacto, lo que comunica los sentidos entre sí al tiempo que los desborda unos sobre otros. Se trata de una muy particular analogía kantiana: las facultades se violentan unas a otras, operan donde no deberían.¹⁹ Los sentidos aquí también se comunican a través de un ritmo que parece investirlos como una potencia vital. Las metáforas visuales, auditivas, táctiles, atraviesan el discurso sobre lo sensible pero son algo más que modos de hablar, transportan sentido literalmente, de uno a otro, “comunicaciones concretas a través de lo incomunicable”²⁰. El ritmo, como indica Nancy, no es aquí una figura de la sinestesia. Esa “Figura multisensible” no debe comprenderse como la sinestesia de la percepción natural, sino por el contrario, la irrupción de una violencia sensorial que atraviesa los sentidos y abre un mundo que se muestra en su ritmicidad, contracción y distensión.²¹

¹⁹ Cfr. *infra* cap. 1, “Ritmos kantianos”

²⁰ J.-L. Nancy, “¿Por qué hay varias artes y no una sola?” en *Las musas*, p. 39.

²¹ La lectura de Nancy es aquí aguda en tanto que muestra con claridad cómo se juega el problema de la sinestesia en el análisis deleuzeano de los sentidos. No acordamos, sin embargo, con el matiz heideggeriano que Nancy atribuye al movimiento rítmico de contracción y distensión como un juego de presencia y ausencia. El latido rítmico debe pensarse en Deleuze del modo como el autor lo piensa en los textos sobre cine y también en los comentarios a Maldiney. No se trata de un juego entre lo que se presenta y lo que se

7.3 Abstracción inorgánica

Worringer explicará la disolución del plano *óptico-táctil* a partir de una oposición más fundamental, aquella que se dirime entre la línea gótica y la línea orgánica. Aquí no se sale hacia el espacio óptico puro, sino que se retorna a una suerte de violenta manualidad. Deleuze recurre con frecuencia a la noción de línea abstracta gótica como modelo privilegiado para pensar problemas formales en sus análisis estéticos. Se trata más precisamente de una apropiación de la línea gótica como línea nómada, que implicará ciertas diferencias respecto de la línea gótica en Worringer. Estas diferencias se refieren en primer lugar a la determinación del origen de la línea abstracta, y con ella del arte, en el imperio egipcio. Deleuze y Guattari rechazarán este origen por dos motivos: su necesario fundamento geométrico y su referencia imperial. Sin embargo, y para comprender esta apropiación, dedicaremos este apartado al desarrollo del concepto en la obra de Worringer, así como su inserción en los debates de su época, que nos permitirán situar una vez más, aunque desde una perspectiva diferente, la íntima relación de la estética deleuzeana con los debates estéticos de fines de siglo XIX y principios del siglo XX.

Más allá de la distancia explícita que los autores señalan respecto de Worringer, la noción de línea nómada sólo adquiere su sentido cabal en tanto que se comprende su dependencia respecto de la línea gótica y de sus determinaciones. Una inmersión en los textos de Worringer nos permite abrir la cuestión del gótico, ejemplo que concentra la referencia a un *estilo* y a un *afecto*. Lo gótico no se cierra sobre un período histórico, sino que nos remite a la vez a una atmósfera particular que podemos reencontrar en una novela, en una película, en una moda. Es entonces un ejemplo privilegiado del arte como conservación de un afecto.

oculta, sino un solo movimiento en el que el mundo se curva y se extrema en torno a un punto. Ni el objeto ni el mundo pueden pensarse en forma trascendente, se conforman en ese mismo movimiento de respiración. Cfr. IM, cap. 12.

Una primera lectura de los textos de Worringer podría dejarnos perplejos respecto del vínculo con la estética deleuzeana y nos permite comprender la necesidad de desmarcarse de algunas tesis centrales de este corpus textual. Como muchos teóricos de su generación aboga por una *Kunstwissenschaft* siguiendo la estela hegeliana respecto del señalamiento de los límites de la *estética*, y especialmente a favor de delimitar el campo del arte fuera de la naturaleza. Esta delimitación ha sido entendida en términos de trascendencia en el ensayo *De la inmanencia y la trascendencia en el arte*,²² contra la inmanencia leída en términos naturalistas, agregado a las ediciones de su texto fundamental. Es necesario entonces situar estas reflexiones y comprender el interés que tienen para una filosofía que parece decidirse, al menos en una comparación a vuelo de pájaro, por hipótesis opuestas.

Si bien el texto más citado por Deleuze es *La esencia del estilo gótico*, es necesario remitirse a la tesis doctoral de Worringer publicada en 1908, *Abstracción y naturaleza* [*Abstraktion und Einfühlung*]²³, para comprender adecuadamente la originalidad del filósofo alemán. Los comentaristas señalan una y otra vez la excepcionalidad de esta tesis que es la más reeditada y reimpressa de Alemania, situación que sorprendía al propio Worringer todavía en el prólogo a la edición de 1948. La tesis fue sin embargo recibida con indiferencia en el campo específico de la historia del arte, quizás por su fundamento filosófico y antropológico antes que rigurosamente histórico. Pero es quizás y justamente por esto mismo que llamó la atención de artistas y actores de la cultura de la época, se trata de una obra que supo captar y anticiparse tanto a las nuevas tendencias artísticas de su tiempo como a las inquietudes culturales que se ligaban íntimamente a dicha producción.

La obra se inscribe en una larga tradición alemana de análisis del arte abstracto y especialmente del ornamento, que tiene su origen en Kant y Moritz. Este rico debate se

²² Editado como apéndice en *Abstracción y naturaleza*.

²³ El ensayo fue traducido al español como *Abstracción y naturaleza*. Ortega y Gasset proponía el término *endopatía* para *Einfühlung*, que es más cercano al sentido literal de *sentir con* [Cfr. Juan de la Encina, *Worringer*, p. 33] y podríamos pensar también en el término *empatía*. Este término proviene de un rico debate en la historia del arte alemana. Friedrich T. Vischer fue quizás el primero que antepuso una teoría de la *Einfühlung* a la interpretación del ornamento. Pero es Theodor Lipps el referente de Worringer a la hora de explicar este concepto. Para Worringer la teoría de Lipps corona el giro de la estética moderna del objetivismo al subjetivismo estético, es decir dejar de lado el análisis del objeto estético para adentrarse en los sentimientos del sujeto frente a dicho objeto. [Cfr. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Trad. Mariana Frenk, FCE, México, 1966, p. 78]

inicia en las teorías sobre lo bello de finales del siglo XVIII, en las que se afirma la independencia de la forma respecto del contenido o sentido de la representación, y en las que se da plena ciudadanía en la república del arte al ornamento incluso como ejemplo privilegiado de la belleza libre. Este primer movimiento fue luego discutido a favor de la introducción del concepto de *empatía* [*Einfühlung*], que recuperaba la noción de sentido en la forma a través de un reconocimiento reflexivo en ella de la subjetividad. Este reconocimiento luego se desplazará a su vez al reconocimiento de la forma orgánica en el ornamento, como condición necesaria para su pertenencia al ámbito de la belleza, organicidad que en última instancia remitía al cuerpo humano como ejemplo ideal de belleza.²⁴ Ya en Simondon encontrábamos un reconocimiento del hombre en los objetos de la naturaleza, que podría introducir la noción worringeriana de *empatía*:

La individuación de los objetos no es enteramente independiente de la existencia del hombre; el objeto individuado es un objeto individuado por el hombre: hay en el hombre una necesidad de individuar los objetos, que es uno de los aspectos de la necesidad de reconocerse y de encontrarse en las cosas, de encontrarse allí como ser que posee una identidad definida, estabilizada por un rol y una actividad.²⁵

Esta lectura *empática* implica un reconocimiento en las formas orgánicas del viviente humano, que se piensa a sí mismo a partir de una particular lectura de la individuación. Simondon apunta directamente a este concepto al realizar en primer lugar una crítica de los prejuicios que anidan en ella y de los atolladeros a los que las explicaciones clásicas de la individuación como dialéctica de la forma y el contenido llevan. Pero a la vez, la reformulación del problema de la individuación en términos de relación y a partir del análisis físico y biológico del problema, podría iluminar las cuestiones vinculadas con la línea gótica, lo inorgánico, la metáfora del cristal, y el vínculo con la animalidad.

²⁴ Para una reconstrucción de las teorías de la abstracción y el ornamento en el siglo XIX, Cfr. D. Morgan, "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky" ed. cit..

²⁵ G. Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, ed. cit., p. 80

La tesis de Worringer pretende denegar la indistinción entre abstracción y empatía. Lejos de interpretar los derechos de la abstracción en el campo del arte bajo la luz de la *organicidad*, la abstracción implica un movimiento hacia lo inorgánico, y es este punto el que resulta importante iluminar en vistas al uso deleuzeano de Worringer.

Worringer ha encontrado la fórmula de esta línea frenética: es una vida pero la vida más extravagante y más intensa, una vitalidad *no orgánica*. Es un abstracto, pero un abstracto expresionista. Así pues, se opone a la línea orgánica de la representación clásica, pero también a la línea geométrica de la esencia egipcia, lo mismo que al espacio óptico de la aparición luminosa. Ya no hay ni forma ni fondo, en ningún sentido, porque la línea y el plano tienden a igualar sus potencias: quebrándose sin cesar, la línea se convierte en más que una línea, al mismo tiempo que el plano en menos que una superficie. [FB, 121-122]

La línea gótica supera la representación orgánica accediendo a una vitalidad *inorgánica*. Es esta característica *frenética* opuesta a la tendencia geométrica egipcia la que Deleuze encuentra como rasgo original del hacer artístico. El comienzo no es la línea geométrica, como cree Worringer, sino ya la línea nómada. Pero esto quizás ya lo intuía Worringer cuando acentuaba el carácter infinito, repetitivo, de la línea nórdica. En una de sus páginas más bellas, Worringer, distingue la ornamentación orgánica de la ornamentación nórdico-gótica a través de la noción de *repetición*. La *repetición* es ante todo característica de la ornamentación nórdico-gótica, siempre que se la distinga de la repetición simétrica de la ornamentación clásica. La simetría repite pero en espejo, y asegura así cierta interrupción, cierta determinación del límite. Por el contrario la ornamentación nórdica aplica una repetición multiplicativa,

una movilidad en continua exaltación [...] la repetición no tiene más que un sentido: elevar el motivo a una potencia infinita. [...] El hombre nórdico, en

su ornamentación, se representa, por decirlo así, la melodía infinita de la línea²⁶

Esa línea ascendente que se enrosca sobre sí misma, no tiene comienzo ni fin, es siempre un trozo *en medio*, un corte en el infinito. Podemos comparar en este sentido la columna salomónica y la columna clásica. La columna clásica encierra un mundo, enmarca, determina un espacio que se asienta en ella y que gracias a ella se torna estable, aspira a la quietud. Por el contrario, la columna salomónica es un espiral que expresa un corte antes que un comienzo y un final. Podría seguir infinitamente, no cierra el espacio sino que sugiere continuidad. [Figura 8]

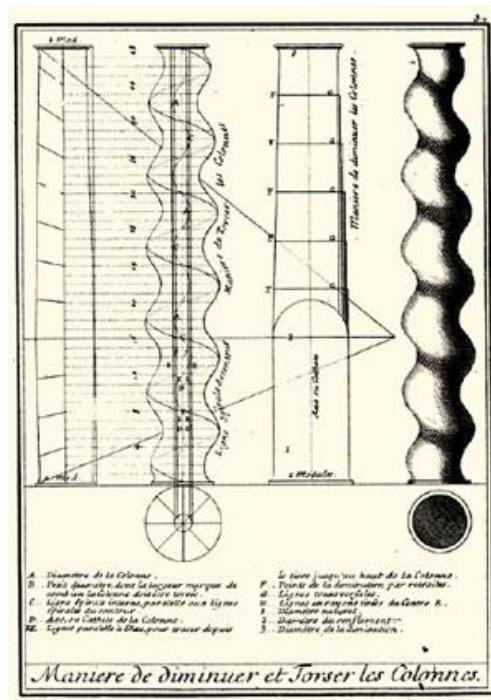


Fig. 8: Estructura de la columna salomónica frente a la columna clásica.

Para comprender el rechazo del paralelo que permitía asimilar la línea abstracta a la línea orgánica, es necesario abordar brevemente cómo se debe leer en este contexto el concepto de *empatía*. La empatía para Worringer implica una concepción de la naturaleza

²⁶ W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit. p. 48.

en la que se la entiende como morada del hombre, como espacio de auto-reconocimiento y analogía. El hombre encuentra en la organicidad natural su propia organicidad, en las leyes formales de la naturaleza su propia ley. La empatía responde al ideal del clasicismo, al arte meridional que tiene como modelo el Renacimiento. En este sentido Worringer lejos de justificar la abstracción por medio de su analogía formal con la naturaleza, las opone rotundamente:

Mientras que el afán de empatía [*Einfühlung*] como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidades abstractas.²⁷

La abstracción será la forma de trascender la naturaleza, de salir hacia lo inorgánico.

Pero la trama teórica en la que Worringer parece inscribirse, deudora de la filosofía y la psicología de la época antes que la historia del arte propiamente dicha, nos exige precisar el concepto de abstracción. *Abstracción* debe distinguirse aquí de dos sentidos corrientes en la época de Worringer. Por un lado, desde la teoría del arte, lo abstracto era entendido simplemente como lo no-representativo. Sin embargo aquí implica

cualquier tratamiento lineal de la forma, representacional o no, cuyo carácter geométrico, inorgánico, repudie cualquier asociación con nuestras sensaciones vitales en tanto que seres orgánicamente diseñados.²⁸

Este rechazo de lo natural nos lleva necesariamente a otro sentido para el concepto de *abstracción* deudor de la tradición hegeliano-marxiana, aquel que señala la relación enajenada entre el hombre y la naturaleza. Worringer conoció a G. Simmel y estaba familiarizado con la acepción más propiamente filosófica del concepto. Sin embargo, y a

²⁷ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, ed. cit., p. 79.

²⁸ D. Morgan, "The Idea of Abstraction in German Theories of Ornament from Kant to Kandinsky", art. cit. p. 238.

diferencia de la concepción marxiana o simmeliana, el divorcio entre el hombre y naturaleza no era consecuencia de las sociedades modernas, sino la relación originaria del hombre con lo natural. La lucha, la divergencia, la necesidad de huir o de protegerse frente a lo natural es para Worringer lo que caracteriza el vínculo *primitivo* del hombre con su entorno; “confundido por la caprichosidad e inconexión de los fenómenos, el hombre primitivo vive en un oscuro terror espiritual del mundo externo.”²⁹ Frente al mundo amenazante el hombre lejos de sentir placer en la representación de los objetos y de sí mismo en ellos a través del arte, busca la huída hacia la forma abstracta, estabilizante, tranquilizante. Lo natural es en primer lugar caos del que es necesario protegerse y el arte un impulso de superación del caos hacia la forma.

Lentamente, al hilo de experiencias más amplias y más sólidas, esas imágenes visuales se convierten en *imágenes representativas*, que le sirven al hombre para orientarse por etapas en el caos de los fenómenos. No debemos concebir el proceso de evolución psíquica y espiritual de la humanidad como una creciente separación o alejamiento, subsiguiente a un estado anterior de confianza íntima, sino como un desarrollo lento en el que, poco a poco, va amortiguándose la conciencia de lo extraño y ajeno, para formarse un sentimiento de confianza, por la reducción de todas las nuevas impresiones visuales a experiencias anteriores.³⁰

Lo que aquí intenta denunciar Worringer es un supuesto origen conciliado con lo natural, para mostrar, en una línea que nos recuerda al Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, que el vínculo entre el hombre y el mundo es en primer lugar el delimitado por la creación de sentido como defensa ante el sinsentido. No podemos dejar de señalar aquí el fuerte paralelo con la descripción del arte que Deleuze y Guattari esbozan en la meseta dedicada al ritornelo. Allí también se recurre a una escena originaria: el niño que en la soledad de la noche enfrenta al caos con el arrullo.

²⁹ W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit. p. 23.

³⁰ *Ibid.*.

Un niño en la noche, asustado, se tranquiliza cantando. Avanza y se detiene en función de la canción. Esta es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es posible que el niño salte al mismo tiempo que canta, acelera o desacelera su paso; pero es ya la misma canción que es un salto: salta desde el caos al comienzo de un orden en el caos, se arriesga a dislocarse en cada instante. [MP, 382]

Vemos aquí algo más que una resonancia respecto de la primera determinación del ritornelo como constructor de una morada frente al caos.³¹ Maldiney recurre a la mirada sorprendida del niño para introducir la cuestión de la abstracción. Un niño mira el paisaje a través de la ventana de un auto. Es un paisaje a distancia y encuadrado, sin embargo el niño se pega al vidrio de la ventana intentando pasar al otro lado, fundiéndose con el paisaje. El paisaje no es para el niño espacio abstracto encuadrado, espacio geográfico, sino paisaje envolvente³². El ejemplo del niño abre en el texto de Maldiney la cuestión de la abstracción en pintura. El paisaje se acerca así al espacio liso, espacio no encuadrado, no estriado. Nuestro mundo es por el contrario cada vez más “peligrosamente claro y confortable”, es decir, cada vez más previsible y encuadrado. Y sin embargo “lo que nos vincula con el mundo, de hecho, es la posibilidad que nos ofrece de estar en él como un viviente, o al menos de pertenecerle como a una vida”³³. Entonces, retomando el ejemplo del niño, el problema de la abstracción en la pintura no trata de una pérdida de “temas”, sino de que lo *real* nos es cada vez menos accesible. El mundo de la imagen, tal como podría ser descrito por Debord, es el que nos impide el acceso a un real que es lo más concreto, que es lo no-idealizado, la materia. “Lo

³¹ No compartimos la lectura de Rancière para quien la adopción del aparato conceptual de Worringer en Deleuze implica una inversión punto por punto del sentido de sus términos. De acuerdo con Rancière Deleuze asimila el caos a la línea inorgánica, y esto especialmente como consecuencia de una salida hacia lo animal que desorganizaría la figura humana. Esta lectura implica una concepción de lo vital como fundamentalmente organizado, aspecto que tanto Worringer como Deleuze niegan. Cfr. J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”, p.527.

³² Cfr. H. Maldiney, “Le faux dilemme de la peinture. Abstraction ou réalité” (1953) en *Regard, parole, espace*, pp.33-34.

³³ *Ibid.* p. 32.

que le falta ante todo al hombre moderno es la *sensación*”³⁴, porque se encuentra determinado por lo *sensacional*. Es este el argumento que en *FB* se esgrime contra la figuración. En la pintura nunca se trató de representación en términos de *mímesis*, porque lo que se da en la pintura, antes de darse en su función representativa, se da a través de un estilo, y un estilo es un determinado ritmo de los elementos.

Para Worringer el arte no sólo no imita la naturaleza, sino que constituye un modo de vínculo originario con ella en términos de oposición creadora. El miedo originario explica la también originaria *voluntad de arte*. Es en el temor originario, en la incompreensión originaria del mundo que el hombre se ve empujado a crear artísticamente. Worringer, siguiendo aquí a Riegl, encuentra en la mentalidad *primitiva* esta *necesidad* de creación artística. Creación que se entiende en términos de abstracción porque es lo contrario de una imitación de lo natural, del mismo modo que en Nietzsche. Y del mismo modo que en Nietzsche la voluntad de arte excede el ámbito propiamente artístico, ya que designa más generalmente un modo de hacer. De este modo la metafísica nietzscheana es retomada bajo el matiz de Worringer y tamizada sobre la noción de abstracción.³⁵

7.4 Visión cercana, visión lejana: perspectiva

Riegl señala de un modo muy claro en qué consiste la incomodidad del espectador moderno frente al bajorrelieve: se trata de la tosquedad en las relaciones de las figuras con el espacio, justamente no encontramos un punto de visión desde el que las proporciones de los cuerpos en el espacio resulten coherentes en su conjunto.³⁶ Es en este sentido que con Deleuze y Guattari podemos afirmar que “no hay problema más falso en pintura que el de la profundidad y la perspectiva” [MP, 366], ya que se trata de un modo *histórico* de ocupación del espacio pictórico. La perspectiva solo es posible con una visión a cierta

³⁴ *Ibíd.* p. 35.

³⁵ . Es importante señalar que Deleuze y Guattari rechazan explícitamente la determinación del arte como efecto de la angustia frente al caos de lo real. En este punto Worringer malograría el concepto de línea abstracta a favor de una lógica de estriaje.

³⁶ Cfr. A. Riegl, *El arte industrial...*, ed. cit., p. 81.

distancia, que requiere a su vez de un punto de vista privilegiado.³⁷ Si bien la perspectiva, entendida técnicamente como herramienta pictórica, es muy posterior a la época que ocupa a Riegl, presupone necesariamente el corrimiento hacia una función óptica de la mirada, donde el punto de vista determina las relaciones de los objetos en el espacio. El espacio es construido previa y abstractamente *para* el punto de vista,³⁸ que determina la lógica de perspectiva y permite reunir bajo una común medida las relaciones que los objetos establecen entre sí. A propósito de una pintura de Seker Ahmet, John Berger pone de relieve esta suerte de inutilidad de la lógica perspectivista entendida como regla universal de la visión.³⁹ El cuadro, *Leñador en el bosque*, [Figura 9] llama la atención del crítico inglés porque al observarlo detenidamente encuentra algo inquietante. El pintor, turco, formado en París, parece malograr las reglas de la perspectiva. El árbol del fondo parece demasiado grande para la posición que ocupa, un pastizal a la derecha se eleva siguiendo una línea incompatible con el camino que se vislumbra detrás en el bosque, el leñador es quizás demasiado pequeño para el tamaño de los árboles y hasta de sus hojas. La tosquedad de la perspectiva podría ser atribuida al error o la torpeza del pintor. Pero Berger detecta agudamente allí una experiencia del bosque que nada tiene que ver con el estriaje de la perspectiva europea, construida bajo el punto privilegiado de un observador que se mantiene externo a la escena. Es la perspectiva europea la que puede construir un *paisaje*, y se trata por ello de un “producto cultural, que reúne elementos naturales y humanos y que

³⁷ La consideración de un juego entre lo cercano y lo lejano como clave de lectura de la percepción estética se remonta al menos a Kant. Recordemos que en el análisis de las operaciones que la imaginación realiza en lo sublime, se presupone una particular lógica de las distancias, el objeto no debe estar ni muy cerca ni demasiado lejos para poder apreciar su magnitud. A su vez, la evaluación estética de las magnitudes implica también una lógica específica del alejamiento. Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, §24 y G. Deleuze, *Kant y el tiempo*, pp.67-91.

³⁸ Al oponer la visión cercana a la visión lejana o a distancia, Riegl abre un particular modo de abordar no solo el aspecto perceptual de la obra artística, sino también sus aspectos *poiéticos*. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin reelabora e intenta ir más allá de las tesis riegleanas al mostrar como la historicidad de la percepción se transforma en la modernidad, no sólo por medio de la dialéctica entre cercanía y lejanía respecto del concepto de *aura*, sino especialmente en términos de cómo la emancipación de la mano en la producción visual generó un giro óptico en la producción imaginaria, que comienza a ser guiada por el ojo. Este giro hecha luz sobre un aspecto fundamental, aquel que se ubica en el vínculo entre producción y recepción. Este aspecto resulta importante para nuestro objetivo ya que Deleuze y Guattari objetan por momentos a Riegl que el artista tiene una visión cercana, táctil respecto de la creación de la obra, pero a la vez debe prever la visión lejana que determina la mirada del espectador. Benjamin resulta aquí un eslabón necesario ya que piensa en primer lugar esta doble valencia óptica y táctil de la obra.

³⁹ Cfr. J. Berger, “Seker Ahmet y el bosque” en *Mirar*.

no existe más que como *percibido*”⁴⁰ El cuadro capta un espacio móvil, *el bosque* al que el leñador está por entrar y que como contraparte parece *tragarlo* en su profundidad. Las líneas de fuga escapan de su centro porque el punto de fuga, el inverso al punto de visión, se hunde.



Fig. 9: Seker Ahmet, Leñador en el bosque (fines de siglo XIX)

La distinción que Deleuze y Guattari trazan entre espacio liso y espacio estriado permite comprender la relevancia de las distinciones rigleanas. El espacio liso y el espacio estriado permiten esquematizar la diferencia entre un espacio nómada y el espacio sedentario, espacio molecular y espacio molar, espacio de la máquina de guerra y espacio estatal, espacio desterritorializado y espacio segmentado. Se trata del despliegue de la topología que corresponde a la totalidad de los conceptos desarrollados en *MP*, y en cierto

⁴⁰ M. Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze y Guattari*, p. 189.

modo resume y esquematiza lo analizado a lo largo de las otras 13 mesetas. Se trata de una distinción de derecho, ya que los espacios siempre existen en grados de combinación, de contaminación y de tendencia. El primer modelo que sirve como ejemplo de las distintas posibilidades de relación entre uno y otro espacio es el modelo textil, que los autores llaman “tecnológico”. Al oponer el *tejido* al *fieltro* encontramos dos modos de lo textil donde por un lado la urdimbre se organiza en función de una grilla, en la que algunos hilos se mantienen fijos y determinan al menos por un borde el límite del tejido, y por otro los hilos móviles, en general perpendiculares a los fijos (como sucede en el tejido de telar y también en el tejido a dos agujas) que se extienden a lo largo infinitamente. Los hilos pueden entrar en múltiples relaciones, pero la trama marca sus posibilidades de movimiento de antemano. Es necesario fijar ante todo los puntos inmóviles que determinan luego las líneas de movimiento. No en vano Deleuze y Guattari recuerdan aquí la metáfora platónica del tejido como paradigma del arte de gobernar. Las técnicas de la polis deben tejer el aparato estatal, cada una siguiendo su hilo.⁴¹ El fieltro, por el contrario, consiste en un entrecruzamiento de las fibras por presión, donde las fibras se enmarañan unas con otras y conforman una superficie lisa, sin derecho ni revés. También el *patchwork* permite hacer salir de los espacios estriados un nuevo espacio liso que se construye por mera continuación, esto y esto y esto..., un espacio que se crea en su ocupación.

Sin embargo el tejido siempre puede abrirse en una línea que escapa a la trama. El *crochet* permite continuar el tejido por cualquier parte, en cualquier dirección. Sin guía y sin trama fija, el hilo se teje en el aire, y se enlaza por cualquier parte, cerrándose ajustadamente o aflojándose abriendo la trama, ahuecándola, para luego si es necesario aprovechar los blancos para enlazar nuevamente. “Vivir es hacer *crochet* con una intención de los demás”.⁴² Deleuze y Guattari parecen abordar esta intuición de Fernando Pessoa en su descripción de los tipos de tejido. Si invocamos la metáfora platónica es porque el tejido

⁴¹ De aquí que el poeta, en tanto que productor improductivo no encuentre lugar en el tejido político. El poeta oculta sus hilos y a la vez no sigue el patrón de la trama. Cfr. M. Cacciari, “El hacer del canto” en *El dios que baila*, ed. cit. p.18.

⁴² F. Pessoa, *El libro del desasosiego*, 5, ed. cit.

piensa él mismo los modos posibles del lazo, las potencias de la composición, los cruces y los desenlaces.

El ganchillo es engañoso y hace aparecer yuxtaposiciones y superposiciones, rayas y diagonales, arcos y mil otras figuras y lazos, al capricho de la imaginación. Sin embargo, ese polimorfismo es ficticio y real a la vez, parece producido por contornos del vacío. Formas y enlaces dependen de un mismo hilo. Se trata más bien de una distribución en red según un recorrido que no es rectilíneo. El sentido es desviado y la línea, por pliegues y curvaturas, dibuja un trazado sinuoso en un movimiento doble e inacabado. Cada curva se desliza hacia otra y el desplazamiento del punto parece engendrar esa línea, pero ésta también forma parte del punto. Ninguna orientación permite vislumbrar de antemano los medios y los bordes, los que se distinguen a posteriori.⁴³

Composición desde un hilo que enlaza y pliega el vacío, superficie reversible y sin fondo. La visión cercana adquiere aquí un matiz nuevo. No hay fondo sobre el que se borda el motivo. Figura y fondo se tejen en el entrelazado de un mismo hilo, de una misma línea. Línea frenética, línea gótica. Y a la vez el tejido permite pasar en el capítulo de *MP* al modelo musical. Es que el crochet

Traza y puntúa una duración en la cual puede emerger una pluralidad de figuras, como la corchea, en música, que es división y aceleración del tiempo. Si el ritmo y la forma se adhieren indiferentemente en una reiteración perpetua de lo mismo, esa unión, en cambio, produce paradójicamente la diferencia, cada vez sugerente y fugitiva.⁴⁴

La reiteración produce la diferencia sólo en tanto que trastoca el ritmo y la forma en un rubato que deja indiferente toda medición del tiempo. Suspensión flotante que puede

⁴³ F. Laplantine y A. Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*, p. 220.

⁴⁴ *Ibid.*

retomar el *tempo* en cualquier punto y en el cualquier momento. De aquí la relación con la música, la distinción entre el tiempo flotante y tiempo pulsado corresponde a la caracterización del tiempo musical por Boulez, aquella que sigue al modelo tecnológico en los modelos presentados por Deleuze y Guattari en *MP*.

La distinción bouleziana entre lo liso y lo estriado, que los autores abordan bajo el modelo musical, se presenta en estos términos: el espacio estriado es aquel que requiere de una medición, de una determinación de coordenadas, para ser ocupado, mientras que el espacio liso es aquel que se ocupa sin medir. Contra la determinación de parámetros fijos y parámetros variables, se tratará en el espacio liso de una suerte de variación continua. Boulez presenta esta distinción para analizar el *espacio sonoro*. Este sintagma aparentemente inteligible toma su sentido del contexto en el que el autor lo introduce y debe ser abordado junto con el concepto de *serie*. Boulez introduce estos conceptos en *Penser la musique aujourd'hui* en el marco de una explicación teórica de la serie como principio compositivo. Si bien la serie de doce sonidos fue de algún modo la salida que Schönberg encuentra para salir del escollo del atonalismo⁴⁵, son sus discípulos, Berg y Webern quienes comienzan a hacer de ella un uso estructural, donde la elección de la serie no solo determina el recorrido de las relaciones interválicas a lo largo de la pieza, sino que las propiedades de la serie elegida admitían su división en subestructuras y ante todo pensaron la serie como material que se identifica por las propiedades que encierra. Estas propiedades serían extendidas al resto de los parámetros sonoros, en primer lugar al ritmo, pero luego también a la dinámica y el timbre. Esta extensión permitiría incluso romper la distinción tradicional entre ruido y sonido, sin caer en el borramiento simple (e ingenuo) de dichos límites. A diferencia de Cage, que abogaba por la indeterminación del umbral, Boulez se preocupará siempre por la génesis del fenómeno musical, génesis que debía controlarse al máximo a fin de asegurar la complejidad y la multiplicidad. El “principio serial” es una “jerarquía que no preexiste a los fenómenos que ordena”⁴⁶, y que permite

⁴⁵ El periodo atonal encuentra un escollo en la forma aforística, en la imposibilidad de extender las obras. Cfr. J. C. Paz, *Schönberg o el fin de la era tonal*, pp. 120-121.

⁴⁶ P. Boulez, “La estética y sus fetiches” en *Puntos de referencia*, p. 23.

abordar la evolución de las estructuras sonoras sin apelar a un principio de orden externo o trascendente. Pero aquí la palabra estructura es fundamental, porque las estructuras que resultan en el motor genético del sonido, son a menudo imperceptibles en la escucha y solo accesibles en la partitura. La partitura es así como un *diagrama* que dispone las posibilidades genéticas de un determinado campo sonoro.

Si es luego de un detallado estudio teórico de la serie que Boulez se lanza al tratamiento del problema del espacio, es porque se trata de pensar el universo en el que la serie gobernará, y ese universo es definido como un *espacio sonoro*. El desafío parece ser la posibilidad de pensar espacios variables, relativos. Y en función de este punto, Boulez plantea una disyunción entre *continuo* y *discontinuo*. Para pensar la *continuidad* Boulez recurre a una imagen bergsoniana: la continuidad no es el trayecto efectuado de un punto a otro del espacio, sino que la continuidad se manifiesta por la posibilidad de cortar el espacio siguiendo determinadas leyes. Cuanto más breves sean los cortes, más tendemos a ver una continuidad. Si llevamos esta forma de concebir el espacio al universo de las frecuencias sonoras, Boulez indica que ese espacio puede sufrir dos tipos de cortes: cortes definidos por cierta regularidad, determinados, o cortes indeterminados, irregulares. El *temperamento* por ejemplo es de gran ayuda para evaluar un intervalo, ya que previamente *estriará* la superficie, predeterminando las relaciones que dominarán dicho intervalo. Por el contrario, si los cortes se realizan de modo completamente libre, indeterminado, “la oreja pierde toda referencia y todo conocimiento absoluto de los intervalos, comparable al ojo que debe evaluar distancias sobre una superficie idealmente lisa”⁴⁷. Boulez indica que es necesario observar la cualidad del corte ya que éste define desde el punto de vista de la microestructura, el espacio como liso o como estriado. Si indicamos que el análisis tenía un tono bergsoniano es porque esta distinción se volcará sobre la distinción del tiempo musical en tiempo *pulsado* y tiempo *amorfo*. El tiempo pulsado será aquel en el que es posible referir las estructuras de duración a un tiempo cronométrico, sea este regular o irregular. Mientras que el tiempo *amorfo* es aquel en el que las estructuras temporales solo

⁴⁷ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 96.

globalmente se refieren al tiempo cronométrico, y que más bien construyen un campo de tiempo, duración indivisible.⁴⁸

Otro modo de pensar los vínculos entre lo liso y lo estriado se encuentra en el modelo marítimo. En *IM* Deleuze recurre a este modelo, expresado en la contraposición entre tierra y mar, para pensar el carácter molecular de la imagen-percepción, esa imagen previa al modelado de un mundo en vistas de la acción de un sujeto. [Cfr. *IM*, 111 y ss.] Es que en el mar “los puntos están subordinados al trayecto” mientras que en la tierra sucede que “los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos”. [MP, 597]⁴⁹

Pero la tierra también puede ser espacio liso, como sucede en la descripción de la pampa como desierto en los grandes ensayistas argentinos.

El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error, y las rutas que a él conducían eran como los caminos del agua y el viento. [...] Otra vez la llanura era el mar, sin caminos.⁵⁰

Contra el espacio abierto, la ciudad parece ser el modelo de espacio estriado por excelencia, con su cuadrícula abstracta y sus muros y murallas. Sin embargo, la grilla abstracta nunca ha sido suficiente para conjurar las potencias del desierto. Y no sólo en la ciudad pampeana. La ciudad es también espacio estriado que dispone de puntos de fuga, agujeros y pliegues. Benjamin ha mostrado en sus textos parisinos esta doble potencia de la ciudad como espacio de resistencia y espacio dispuesto para el orden estatal. Las grandes transformaciones de las ciudades medievales en la segunda mitad del siglo XIX tenían

⁴⁸ Cfr. *Ibíd.* pp.99-100.

⁴⁹ No podemos dejar de señalar la cercanía entre la caracterización que Deleuze y Guattari hacen de las relaciones marítimas y terrestres y aquellas desarrolladas por Carl Schmitt en *Tierra y mar*. Ya el apartado dedicado a la *revolución espacial* traza el mapa conceptual que también reiteramos aquí, la nueva concepción espacial en una multiplicidad de modelos, pictóricos, musicales, bélicos. La caracterización de Inglaterra como poseedora de una forma de vida desarraigada, desterrizada, frente al *nomos de la tierra* continental, necesariamente recuerda esta oposición que encontramos entre tierra y mar en *MP*. Para una lectura de la relación entre Deleuze y Schmitt desde el punto de vista de la teoría política ver G. Rae, “Violence, Territorialization, and Signification: The Political from Carl Schmitt and Gilles Deleuze”, art. cit.

⁵⁰ E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, ed. cit., pp. 9-10.

como objeto devolver a una lógica de la visión y el control un espacio que se tornaba dispuesto permanentemente a los escondrijos, los agujeros y las conexiones inesperadas.⁵¹ El espacio óptico de la perspectiva y la profundidad corresponde en este sentido al espacio estriado porque requiere de una visión a distancia, de un espacio cuyas coordenadas dispongan *a priori* las posibilidades de relación y movimiento para los objetos que lo pueblan. Deleuze y Guattari recurren a la conceptualización rígleana como ejemplo de lo liso y lo estriado, a través del análisis de las potencialidades del plano háptico y el plano óptico. La determinación de lo liso y lo estriado se presentan como lo supuesto en las relaciones de lo háptico y lo óptico:

La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales. Y a la inversa, la función óptica desarrollada no se conforma con llevar el estriaje a un nuevo punto de perfección, confiriéndole un valor y una dimensión universales imaginarias; también sirve para volver a producir lo liso, al liberar la luz y modular el color, al restituir una especie de espacio háptico aéreo que constituye el lugar no limitado de la interferencia de los planos. [MP, 619]

Entonces, así como lo háptico y lo óptico, lo liso y lo estriado, no son oposiciones reales, tampoco el giro óptico debe leerse como una tendencia irreversible y unilateral. Si bien se suele equiparar de un modo más o menos esquemático la preponderancia de lo visual a partir del Renacimiento, y de la perspectiva como su herramienta pictórica más significativa, con el surgimiento de la subjetividad cartesiana, resulta desmedido considerar que toda la modernidad se rige por un mismo modelo escópico que enlaza formas de subjetividad y modos de representación. Siguiendo el análisis de Martin Jay⁵² podemos decir que la modernidad en sentido amplio, es decir, desde el Renacimiento hasta el siglo

⁵¹ Cfr. W. Benjamin, especialmente “París capital del siglo XIX” y “El París del segundo imperio en Baudelaire” en *El París de Baudelaire*. ed. cit.

⁵² Sigo aquí el análisis que Martin Jay realiza en “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. ed. cit.

XVIII, cobija como mínimo tres modos de pensar el ascenso de lo óptico, que arrojan a su vez tres formas distintas de vincular la representación pictórica con sus fundamentos filosóficos.

Por un lado la perspectiva renacentista implicó una geometrización y racionalización del espacio tanto en el interior del cuadro como en su exterior. La perspectiva albertiniana implica un juego octaédrico en el que dos pirámides superpuestas por sus bases dibujan las líneas de la perspectiva interna, hacia el punto de fuga, y externa hacia el ojo del espectador. De aquí la famosa metáfora de la ventana para pensar el cuadro, que sería justamente el espacio en el que las dos bases de las pirámides se confunden. El carácter puntual tanto del punto de fuga como del punto de vista, implican una concepción de la visión monocular, como si, siguiendo el ejemplo de Jay, el espectador observara “a través de una mirilla”. La consecuencia es un doble desanclaje. Por un lado, todos los objetos son sometidos a la grilla, y de este modo se representan todos bajo la misma lógica. Por otro el espectador o el pintor también se encuentran desencarnados en tanto que se pierde toda conexión emocional con el objeto representado. El grabado de Durero en el que se representa una escena donde el pintor se encuentra trabajando en la representación de una mujer desnuda vista a través de la grilla es en este sentido paradigmático. [Figura 10] La grilla es aquí una suerte de estructura exagerada de las funciones de estriaje que desarrollan Deleuze y Guattari [MP, 618-619] A través de ella todo objeto que la atraviesa se traduce a sus coordenadas. Pero el grabado de Durero puede mostrar el artificio al desnudo porque ya no está él mismo bajo su régimen. De hecho, la función de la perspectiva así analizada funciona ante todo en el arte del Renacimiento italiano. El problema se modifica cuando nos situamos en el arte holandés del siglo XVII, por ejemplo. Alpers analiza en su clásico *The art of describing* la distancia entre el arte renacentista italiano y el arte holandés del siglo XVII en términos de la oposición entre narrar y describir.⁵³ El arte del Renacimiento era ante todo un arte de narraciones.⁵⁴ Por su parte, el arte holandés parece responder a una lógica de la representación vinculada con las

⁵³ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, esp. Introduction.

⁵⁴ El modelo narrativo coincide con lo que Worringer llama representación *orgánica*. Cfr. *infra*.

descripciones y que reposa en la superficie visual. Esta diferencia resulta fundamental porque en cierto modo pone en cuestión el lugar central que el sujeto espectador/pintor cumple en la perspectiva renacentista. Por un lado se pone “el acento en la existencia previa de un mundo de objetos”, y a su vez ese mundo “parece extenderse más allá del marco [...] Si hay un modelo por excelencia del arte holandés, ése es el mapa, con su superficie resueltamente plana y su disposición a incluir tanto palabras como objetos en el espacio visual”.⁵⁵ Esta distinción entre narración y descripción es muy cercana a la distinción que realizara Worringer entre representación clásica, orgánica, y representación nórdica, inorgánica. Se trata de una contraposición que Deleuze retoma especialmente en *IT* a fin de contraponer la narración orgánica a la narración cristalina. Si bien Deleuze encuentra descripciones y narraciones en ambos regímenes, es claro que el régimen cristalino hace prevalecer la descripción, al punto tal que esta vale por el objeto, mientras que en el régimen orgánico, si bien también hay descripciones, estas siempre presuponen el objeto a describir y lo incluyen en un mundo que incorpora los objetos en encadenamientos sensoriomotrices que facilitan la lógica de la narración verídica. [IT, 165 y ss.]⁵⁶



Fig. 10: A. Dürero: Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer (1525)

Existe aún una segunda reacción al perspectivismo renacentista, encarnada en la clásica oposición entre Renacimiento y Barroco. En este sentido, Wölfflin analiza el arte del siglo XVII como un ascenso del fondo en el juego de luz y sombra. El espacio *óptico*-

⁵⁵ M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, ed. cit., p. 231-232.

⁵⁶ Volveremos sobre este punto en el cap. 8.

táctil se rompe al alcanzar ese espacio puramente óptico, donde la función táctil de la mirada no tiene lugar. Wölfflin analiza en el primer capítulo de sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* el movimiento que llevó de la pintura lineal, táctil, del siglo XVI al predominio de lo pictórico en el siglo XVII. La concepción lineal de la pintura es aquella que se sostiene sobre la representación de la cosa *tal como es*. Es decir, a la representación de los cuerpos tal como se presentan limitados, separados, individualizados en el mundo. El estilo lineal representa los cuerpos “según sus proporciones táctiles y sólidas”⁵⁷. Desde este punto de vista, el arte holandés parece acercarse más a esta concepción que al barroco, ya que la pasión por las texturas y la minuciosidad en la descripción de los objetos parece distanciarse de la opacidad barroca. Frente a la voluntad *realista* el estilo pictórico del siglo XVII se caracterizará por abandonarse a la pura visión, representando el mundo tal como *aparece* ante los ojos antes que como lo percibimos en la manipulación manual. La dependencia de la visión hace que la imagen nuevamente se subordine a un punto de vista, pero este deja ya de estar determinado por el punto abstracto de la perspectiva. El acento en la *apariencia* implica un retroceso del detalle a favor de la imagen borrosa.⁵⁸

La lectura deleuzeana del barroco, aquella que encontramos en la monografía sobre Leibniz, reelabora a su modo esta teoría del punto de vista. A diferencia del *logos* renacentista, el barroco abandona el punto de vista privilegiado, para multiplicarlo curvando el mundo y deformándolo cada vez en una suerte de remolino que parece arrastrar las figuras. La pintura flamenca ya había experimentado esta movilidad a través

⁵⁷ H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 30.

⁵⁸ Sin embargo aquí es importante señalar no sólo la aparente repetición conceptual del aparato de Riegl, sino también lo que es ya divergencia y que permitirá abrir la cuestión del arte moderno tal como es interpretado por Deleuze. En este sentido es fundamental el lugar de horizonte que ocupa el impresionismo en el análisis de Wölfflin, como movimiento ya latente en el estilo pictórico del siglo XVII y también como su límite, en tanto que se trata ya allí de pensar de otro modo la oposición lineal / pictórico. Es en la obra de Cézanne donde Deleuze encontrará los elementos centrales de su propia concepción de la pintura, que intenta el camino *del medio* entre lo óptico y lo táctil.

de los espejos⁵⁹. Espejos deformantes y curvos, su reflejo hace de la superficie una tela, que se ondula y se pliega.

Es la curvatura de las cosas lo que exige un punto de vista [...], el punto de vista no es una perspectiva frontal que permitirá captar una forma en las mejores condiciones; el punto de vista es fundamentalmente perspectiva barroca. ¿Por qué? Porque el punto de vista no es nunca una instancia a partir de la cual se capta una forma, es una instancia a partir de la cual se captan una serie de formas en sus pasajes, sea como metamorfosis –pasaje de una forma a otra– sea como anamorfosis –pasaje del caos a la forma–. Esto es lo propio de la perspectiva barroca. [EF, 143]

La noción de pliegue, aquella que define para Deleuze la operación barroca, podría leerse, de hecho como una reinterpretación del concepto de cristal, aunque operativo en un campo diferente. Una de las primeras imágenes que convoca Deleuze respecto del pliegue es el *origami*, volumen alzado por medio de pliegues y repliegues, quiebres y cambios de dirección de los planos, del mismo modo que el cristal. De hecho, la definición del barroco con la que Deleuze abre este libro indica que “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues” [P, 5].

Esta función implica entonces una particular relectura de la perspectiva barroca que he señalado. La luz barroca es una luz negra, se comienza en la oscuridad: la mónada no tiene ventanas. Está iluminada pero, desde un fondo oscuro, asciende desde las tinieblas [Cfr. P, 45] El abandono a una pura visión tenebrosa, borrosa, adquiere aquí un matiz particular que lo replica sobre la lógica de inscripción y descripción holandesa: ver en los repliegues de la materia y leer en los pliegues del alma [P, 6]. Lo visible y lo legible, siguiendo la estela de Foucault y del *Foucault* de Deleuze, permite abordar el pliegue no sólo en la filosofía de Leibniz, sino que, a partir de allí, resultará en una operación que

⁵⁹ Respecto de la relación entre cristal y tiempo en el barroco véase C. Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, ed. cit., especialmente “Un nuevo paradigma del tiempo”.

escapa a los límites de convergencia que el autor de la *Monadología* le imponía. El Greco como ejemplo privilegiado; en sus cuadros las figuras se contorsionan, se estiran, especialmente cuando se elevan hacia lo divino y sufren, en el ascenso, el estiramiento de los cuerpos, la volatilización de los pesos y la materia. *El entierro del conde Orgaz*, donde la composición se divide en dos pisos, la tierra –con sus cuerpos apretados, duros, con una preeminencia de colores amarillos, dorados, y grises– y el cielo –donde las telas que envuelven, velan y desvelan los cuerpos móviles, con destellos amarillos, azules y rojos, tensados por una línea curva que parece venir de la clave de bóveda superior. [Figura 11]

Dos pisos de la casa barroca, donde el piso de abajo se constituye de los repliegues de la materia y los cuerpos, extendidos como elásticos, turbulentos, como la espuma, los rizos, o las esponjas.⁶⁰ Allí, y como también observamos a propósito de Simondon, la diferencia no se encuentra entre una materia inorgánica y una materia orgánica, sino en las fuerzas que operan en un caso y otro. En el piso de arriba se encuentran los pliegues del alma, la ley de la curvatura que los cuerpos siguen: “Pues el Pliegue siempre está entre dos pliegues, y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes.” [P, 19] La ley de la curvatura es la inflexión, punto elástico que sigue la lógica de lo que Klee llama el punto gris:

⁶⁰ Deleuze toma aquí las caracterizaciones de Wölfflin, pero las lleva rápidamente hacia otro campo. [Cfr. P, 7]

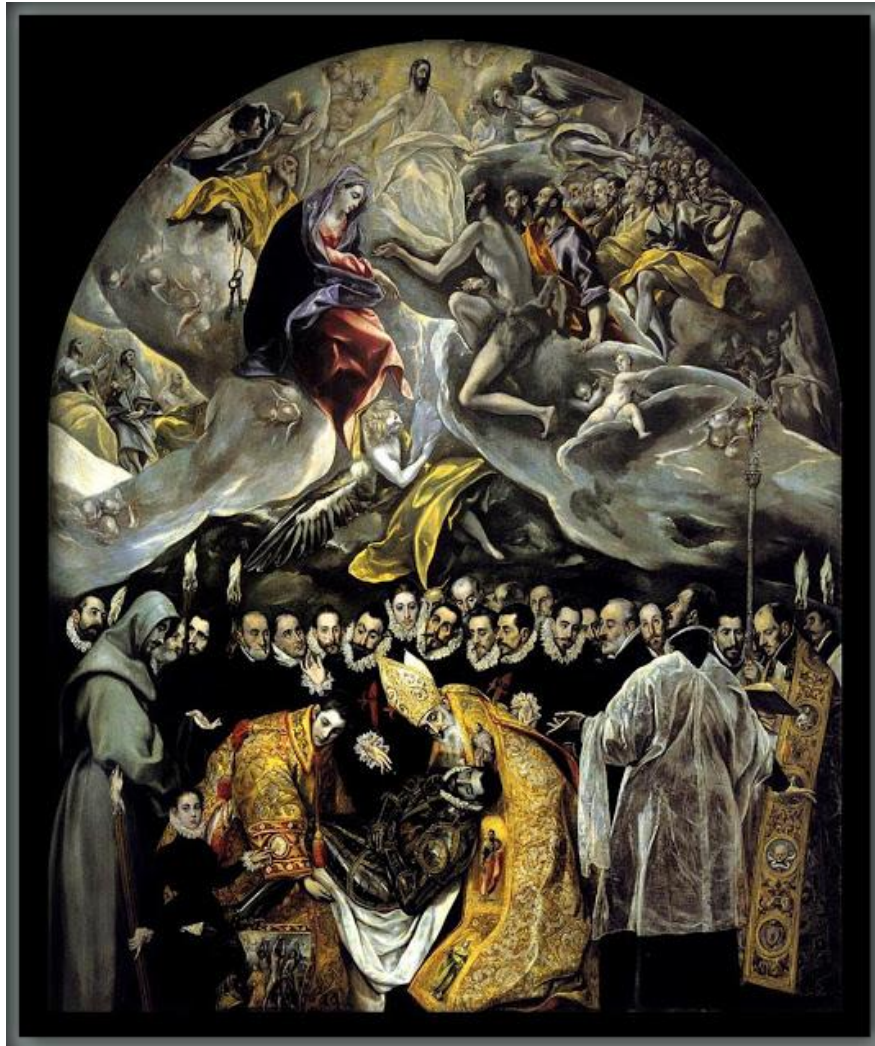


Fig. 11: El Greco: El entierro del conde Orgaz (1586-1588)

Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (tomando al respecto una especie de decisión, estableciendo algo así como el balance interno), es preciso apelar al concepto de gris, al *punto gris*, punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere. [...] Gris en tanto punto no dimensional, punto *entre* las dimensiones y en su intersección, en el entrecruzamiento de los caminos.⁶¹

⁶¹ P. Klee, *Teoría del arte moderno*, p. 55.

El texto sobre Leibniz es un gran experimento que anticipa el movimiento del pensar tal como es concebido en *QP*, ya que allí se pone en práctica esa tridimensionalidad del pensar dividida en conceptos, perceptos y funciones. Cada concepto leibniziano es proyectado sobre un problema artístico, no para traducirlo, sino para aumentar sus dimensiones problemáticas. Así, en el inicio del capítulo titulado “¿Qué es el Barroco?”, Deleuze retoma los ejemplos artísticos para abordar más directamente este giro lineal y serial que lo enfrenta a la visualidad renacentista:

Al cuadro-ventana lo sustituye la tabulación, la tabla en la que se inscriben líneas, números, caracteres cambiantes [...] Al sistema ventana-campo se opone la pareja ciudad tabla de información [P, 38]

Pero aquí Deleuze ya anuncia su propia operación sobre el barroco: extraer lo que considera su concepto esencial, el pliegue, pero para ponerlo a funcionar más allá de las coordenadas históricas leibnizianas y alcanzar el arte del siglo XX. Los ejemplos que aquí aparecen, antes que El Greco, antes que Tintoretto, son Pollock, Rauschenberg, toda la escuela expresionista americana en la que la crítica supo leer el ascenso del plano y la destitución del cuadro ventana. Se trata de extraer esos rasgos que permitirán extender en el Barroco más allá de sus límites estilísticos e históricos, y que Deleuze resume en cuatro puntos: 1) El *pliegue* como curvatura infinita, punto de inflexión que afecta a la línea y la empuja a variar; pero que a la vez la proyecta sobre los dos pisos, los lados del pliegue que no se comunican más que por una armonía expresiva y que caracteriza el hiato entre la fachada y los interiores. El pliegue como línea que divide la materia como exterioridad y la clausura de la interioridad, partitura y canto:

La materia que revela su textura deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza. La pareja material-fuerza, en el Barroco, sustituye a la materia y la forma (siendo las fuerzas primitivas las del alma) [P, 50]

Esta idea, que Deleuze ya planteaba junto con Guattari en *MP*, y antes aún en la conferencia de 1978 “Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes” (a propósito del ya referido encuentro entre músicos y filósofos en el IRCAM), permite comprender por qué la música parece desprenderse de un análisis pictórico. La visión barroca se expresa finalmente a través de una fuerza que inviste el material, pensamiento que contorsiona la materia en función de un vector, una línea, una curva. De ahí que Deleuze afirme que la música es la que mejor muestra el problema de la armonía en el Barroco. Y que sea a su vez la música la que en el siglo XX se ocupe de hacer florecer las series divergentes a través de una exaltación de la disonancia y un despliegue de las series imposibles:

La luz es allí inestable, puro flujo orlado de sombras siempre sujeto a ‘deformaciones prismáticas’. Tanto que en ese prisma del cristal barroco, el acontecimiento es ‘vibración’ y resonancia musical, ‘fuerza sonora del tiempo’⁶²

⁶² C. Buci-Glucksmann, “Les cristaux de l’art : une esthétique du virtuel” en AAVV, *Gilles Deleuze, immanence et vie*, p. 109.

CAPÍTULO 8: El cristal de tiempo

El concepto de cristal tiene, respecto de la primera conceptualización deleuzeana del tiempo, la virtud de fundir el problema temporal con una configuración espacial, apuesta que permite a la vez comprender la relación entre pintura y música en términos de diferenciales de desterritorialización. Si atendemos a los cursos de marzo de 1984, observamos que la noción de galope se introduce a propósito de una revisión de las síntesis y la temporalidad, tema central de *DR* que es reevaluado a propósito del cine y de la pintura. El movimiento conceptual y argumental consiste en retomar lo trabajado a propósito del tiempo en Bergson (en *DR*) y el tiempo en los estoicos (en *LS*) para proyectarlo sobre la caracterización de las imágenes cinematográficas; de desprender del análisis de la imagen-movimiento la necesidad de una mutación que derive en la imagen-tiempo. Intentaré mostrar que este movimiento, que tiene como epicentro el concepto de imagen-cristal, implica una nueva caracterización del tiempo que se deriva de una particular problematización de las artes, y de un particular *camino* conceptual que conecta unas artes con otras y donde la música permite acceder a una nueva trama conceptual del tiempo derivada, y he aquí la diferencia respecto de los análisis tempranos, del espacio¹.

¹ Esta lectura va contra la idea de que en los libros sobre cine Deleuze malograría su vieja teoría del tiempo, en pos de una restauración de la lógica de la representación. Si atendemos, por ejemplo, a la objeción de J. Williams en *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A critical introduction and guide* [ed. cit., pp. 159-164] respecto del concepto de tiempo en *IT*, deberíamos desechar los trabajos tardíos sobre el tema ya que entrarían en franca contradicción con el desarrollo especulativo de *DR* y *LS*. De acuerdo con Williams la contradicción radicaría, en primer lugar, en que el uso abusivo de la referencia a *escenas* cinematográficas en los libros sobre cine, no puede más que reponer una lógica referencial que había sido desarmada en los escritos indicados. En segundo lugar, habría un uso de Bergson menos orientado a las derivas propiamente deleuzeanas que pueden seguirse a partir de su trabajo sobre el autor de *Materia y memoria*, que a una aparente aplicación de Bergson al cine sin más, como si Deleuze se quedara, en los libros sobre cine, en la segunda síntesis de *DR* sin alcanzar la tercera síntesis. La metáfora espacial del cristal dañaría por su parte la distinción entre el presente como pasado contraído y la síntesis del pasado que hace pasar los presentes. En tercer lugar, y como consecuencia de la metáfora espacial del cristal, los libros sobre cine fundirían las dimensiones temporales con las de las imágenes. Por último, la supuesta confusión en los libros sobre cine entre la multiplicidad de los posibles y lo múltiple. En los libros sobre cine la pregunta subyacente sería aquella que se orienta hacia la posibilidad (¿Cómo es esto posible?) mientras que en la formulación temprana de la filosofía del tiempo la cuestión sería más bien sobre el carácter múltiple del tiempo en sí mismo. Consideramos que estas agudas objeciones tienen sentido si se olvida el radical giro que la estética deleuzeana opera sobre el análisis de las obras de arte. En ningún caso el cine (o la pintura, o la música) sirven aquí de

¿No se trata, acaso, de un giro kantiano? En el capítulo 1 avancé esta importancia de Kant para la estética deleuzeana, importancia que no debe leerse como un mero retorno, sino más bien como una distorsión, o una transvaloración de la estética trascendental. Es que Deleuze reencuentra el problema de la articulación entre espacio y tiempo, pero gracias a una deducción que proviene del análisis de las artes. En este sentido no es necesario pensar un *giro* estético en el último Deleuze, sino más bien una reconsideración del núcleo duro de su filosofía temprana a partir de sus estudios sobre las artes.

8.1 Líneas cristalinas

Corazón de cristal (1976) de Herzog se sitúa en algún momento previo a la revolución industrial inminente, en una pequeña aldea bávara dedicada a la fabricación del cristal de rubí. El secreto del color se pierde con la muerte repentina del artesano, y la aldea entonces recorre el camino de su propio final. Sin embargo, esta historia se narra junto a otra, la del principio y el fin del mundo, la del origen violento, entre el agua hirviente y la nieve, de la tierra y las rocas, de las nubes y el fuego. Deleuze afirma que Herzog ha filmado en *Corazón de cristal* las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. Querriamos mostrar cómo el concepto deleuzeano de *cristal* es deudor de un profuso debate en torno de lo *cristalino*² que tiene sus orígenes en la interpretación kantiana de lo bello natural, pero

buen o mal ejemplo para la filosofía especulativa, sino que se trata de una extracción conceptual que en ningún caso se reduce a una relación de referencia o de representación, sino que justamente, lo que los libros sobre cine (también el libro sobre Bacon) intentan mostrar es que la representación no es un dato de la imagen, y que la espacialidad no se reduce a una estructura de despliegue de posibilidades diversas, sino que puede encarnar en sí la dimensión temporal.

² Es importante señalar que la noción de cristal posee un amplio desarrollo en la estética romántica. En este sentido F. Schlegel utiliza la metáfora del cristal en sus relatos de viaje a menudo tendiendo el puente entre los ejemplos kantianos de belleza natural y la experiencia de los vitrales góticos. (Cfr. F. Schlegel, “Principles on Gothic Architecture. Notes of a Journey through the Netherlands, the Rhine country, Switzerland and a part of France, in the year 1804-1805, en *The aesthetic and miscellaneous Works*. Para una historia de la metáfora del cristal en la estética moderna Cfr. S. Marchán Fiz, *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*, y R. Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, esp. Cap. I “Das Kristalline in Kunst und Theorie vom dem Romantik bis zum Expressionismus”).

que adquiere los caracteres específicos que Deleuze le otorga en la deriva del concepto en el romanticismo y en la generación de historiadores del arte que presentamos.

Simón Marchan Fiz señala que en la época de Kant, una época cercana a la de la historia herzogiana, el problema del cristal era un tema que progresivamente se tornaba recurrente. La naturaleza mostraba en las estructuras cristalinas, del mismo modo que en la estructura de las plantas y los animales, su particular potencia artística. Pero la deriva de la metáfora cristalina implica determinaciones propias que van más allá de la estética del gusto. El cristal, como señala el filósofo español, no solo deber ser pensado como *idea estética*, es decir, como motor que activa el trabajo de la imaginación sin corresponder a concepto alguno, sino que su pregnancia permitió en las artes y la arquitectura del siglo XIX y XX la expansión del interés por la *materia primera* que es la base de la cristalización:

Precisamente, el estado físico más antiguo, la materia fluida, de la que una parte se evapora o separa y la otra se solidifica bruscamente, es la que se activa en la formación de los cristales [...] Desde esta premisa, la cristalización no pertenece tanto a una estética formal del gusto, o a la de la línea y la composición, cuanto a una metaestética de la materia o, si se prefiere, a *una estética energética de la materia*, cuyas formas son el resultado procesual de la activación de la misma, de su destino formal.³

Esta caracterización es iluminadora. Esa *estética energética de la materia* parece coincidir con la ontología de la imagen que Deleuze esboza, siguiendo a Bergson, en los libros sobre cine. En la referencia a esta materia fluida que se detiene o entra en ebullición resuena el capítulo 4 de *IM* donde podemos encontrar ese mundo inorgánico en el que la materia es pura luz, puro movimiento, y que sólo al chocar contra esas imágenes opacas que caracterizan a los seres vivientes, se detiene cristalizando un movimiento detenido. Pero más precisamente es el tema con el que Deleuze comienza sus cursos sobre pintura. Los

³ S. Marchan Fiz, *La metáfora del cristal en la arquitectura y en el arte*, ed. cit., p. 21. [cursiva nuestra]

pintores se encuentran ante un primer problema: la *creación* en su acepción propiamente religiosa, es decir, la fundación de un mundo [CD, 29]. Antes de pintar el pintor se encuentra ya ante la catástrofe, es el momento prepictórico donde se funde con el motivo, y donde no hay nada aún, siquiera plano, por ello es lo que debe crearse en primer lugar. Por ende, ese primer momento debe hacer surgir del caos el armazón, el plano, que Cézanne nombra en términos de *bases geológicas* [CD, 31]. Pero este primer momento del dibujo preparatorio será arrasado para que asciendan desde la nueva catástrofe los colores. El relato es herzogiano, la hoguera del mundo debe hacer surgir la tierra. Pero también aquel de la materia fluida. Deleuze va a conjugar estos dos momentos bajo la lógica de una síntesis temporal:

Suponemos que el acto de pintar remite necesariamente a una condición pre-pictórica y que, por otra parte, algo debe salir de lo que ese acto afronta. El acto de pintar debe afrontar su condición pre-pictórica de tal manera que algo salga. Tengo ahí una síntesis de tiempo, una temporalidad propia de la pintura. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de un pre-pictórico, antes de que el pintor comience, de un acto de pintar y de algo que sale de ese acto. [CD, 37]

En este sentido, la síntesis de tiempo pictórica es un movimiento de cristalización. Síntesis temporal que se solidifica en el cuadro, que hace surgir de la relación entre los planos el color y las formas.

Definir el problema de la pintura en términos de síntesis temporal nos permite pensar su carácter cristalino. El cristal en Deleuze está asociado a un tema central de los libros sobre cine: justamente la cuestión del tiempo. El cristal de tiempo es un concepto cercano al de devenir. Sus componentes son similares, pero aborda específicamente el vínculo entre el tiempo, el devenir y su estatuto imaginario. Este aspecto permite trazar puentes hacia el uso que la teoría del arte ha hecho del concepto, que, por un lado implica un estrecho vínculo con las formas de la materia inorgánica, y por otro, se desborda permanentemente sobre la metáfora imaginaria: lo especular, lo traslúcido, el límite difuso entre el adentro y el afuera, la reflexión deformada, etc. De aquí que sea un concepto que

aparezca especialmente en los textos sobre cine, donde se traza una ontología de la imagen que busca contrarrestar toda derivación de lo imaginario a partir de un anclaje subjetivo.

El capítulo dedicado a la imagen-cristal en *IT* comienza justamente señalando el hecho de que el cine rodea a la imagen de un mundo, un mundo de imágenes que determinan el sentido y la situación de la imagen actual. [IT, 92] Son imágenes-mundo, pero sobre todo imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, es decir, imágenes que permitirían distinguir la imagen actual de esa otra imagen que tiene su lugar propio en el fondo del sujeto, inconsciente o memoria. A esta distinción se dirige la imagen-cristal. La relación entre una imagen-recuerdo y la imagen que se muestra como presente abre un circuito temporal, podemos asignar a cada una su lugar en una línea de tiempo. Del mismo modo, si luego de una escena onírica se me presenta una escena de la vigilia, se abre entre ambas un circuito que asigna a cada una su lugar preciso en el espacio de lo consciente o de lo inconsciente. Sin embargo, ese circuito, esa línea de expansión puede contraerse. Tanto que esas dos imágenes pueden volverse indiscernibles. Cuando Deleuze y Guattari abordan el concepto de devenir insisten en que no debe ser pensado en función de los puntos de partida y llegada. [MP, 359] También aquí es necesario acortar el circuito, comprender el momento en el que los dos puntos son indiscernibles. En el circuito más corto, la imagen actual coincide con su imagen virtual, o más bien, son indiscernibles, lo que no quiere decir que se confundan. En el cristal la imagen tiene dos caras una actual y otra virtual, el reflejo toma el lugar de lo real. Lo mismo sucede en el devenir: no se trata de un problema de la relación entre el sujeto y su objeto, nada tiene que ver aquí una proyección imaginaria. El devenir es ese desdoblamiento de lo real entre su carácter actual y su imagen virtual:

la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza. [IT, 94]

Ahora bien, estas imágenes dobles se vinculan íntimamente con el tiempo porque permiten pensar la contemporaneidad entre el presente que pasa y su propio pasado, coexistencia de

Cronos y Aión.⁴ De ahí nuestro especial interés en la doble referencia del cristal hacia el pasado más lejano, el pasado de los orígenes más remotos, y a su vibración actual.

Un film de Patricio Guzmán retrata este problema de un modo singularmente claro. *Nostalgia de la luz* (2010) muestra la convivencia en el desierto de Atacama, en Chile, de al menos tres dimensiones temporales, presentes todas en cada una de las imágenes: el pasado absoluto del cielo (ya que en el desierto se encuentran emplazados grandes telescopios que albergan a astrónomos de todo el mundo), el pasado subterráneo arqueológico (ya que el desierto por su estado de sequedad permite una excelente conservación de objetos y restos humanos de los habitantes prehistóricos) y el pasado más reciente, que se toca con el presente, el de la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos en el régimen pinochetista. El film concentra en el circuito más corto la convivencia de los tres estratos, de un modo simple y sorprendente. El espacio liso del desierto abre en su limpidez la presencia del pasado cósmico, prehistórico, reciente. La cercanía de estos tiempos no es cronológica, sino que se encuentran en un punto que los reúne y los refleja uno sobre otro. Esta cercanía abre una temporalidad en la que el presente humano se hunde y se confunde con un pasado inhumano e inorgánico.⁵

El carácter inorgánico, la potencia inorgánica, es, justamente, la virtud del cristal, que, como veremos, no se opone necesariamente a lo viviente sino más bien a lo orgánico. Esta era en primer lugar la lectura de Worringer, donde lo viviente, cuando aparece en el ornamento gótico, tiene una función inorgánica. La tendencia abstracta-cristalizada retoma el carácter negador de la vida a favor de la lógica inorgánica del cristal. Se trata de “arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexos natural, de la infinita

⁴ No se trata de una síntesis entre el tiempo cronológico y un pasado absoluto, porque el tiempo cronológico es más bien una abstracción de ese origen cristalino que no deja de dividir el presente y el pasado, lo actual y lo virtual. Zourabichvili indica que se trata más bien de una síntesis entre Aión y Mnemosyne, remitiendo al segundo capítulo de *Diferencia y repetición*. [Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, “Cristal du temps (ou inconscient)”]. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo 8, a propósito del tiempo musical.

⁵ Hemos dejado explícitamente de lado la lectura que refiere el cristal al problema de la ontología del tiempo en Deleuze, que recupera en este capítulo de *La imagen-tiempo* la teoría del tiempo bergsoniana, ya que se trata del aspecto más transitado por la bibliografía crítica. Sobre el análisis de la imagen-cristal como figura temporal derivada de las teorías bergsonianas cfr. F. Colman, *Deleuze and cinema. The film concepts*, especialmente los capítulos 10. Time y 12 Topology; R. Bogue, *Deleuze on cinema*, especialmente el cap. 4 Hyalosigns: crystals of time; J. Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A critical introduction and guide*, esp. Cap. 7.

mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor *absoluto*".⁶

La metáfora del cristal adquiere su mayor potencia en la apropiación específica que hace de ella el cubo-expresionismo y la arquitectura de principios de siglo. El principal exponente de la "arquitectura de cristal", Bruno Taut, relee los principios del gótico en términos de tendencia abstracta, al modo de Worringer, y coloca nuevamente a la arquitectura como centro de una suerte de fusión de las artes en la modernidad. Lo cristalino se dirige así a su doble aspecto material y formal. Por un lado, las formas geométricas cristalinas se hacen patentes en la descomposición prismática de las figuras simples en el ornamento de las fachadas y en el diseño de los espacios. Por otro, el vidrio comienza a utilizarse como material privilegiado en la construcción. Benjamin analiza el avance del hierro y el cristal en la arquitectura de principios del siglo XX en términos que resuenan en la descripción deleuzeana de la imagen-cristal, aún cuando no provenga directamente de los textos benjaminianos. En "París capital del siglo XIX", a propósito de los pasajes indica y del carácter utópico con el que investía aún en la *Glasarchitektur* de Scheerbart al cristal, que:

A la forma del nuevo medio de producción, que en un principio sigue estando dominada por la del viejo (Marx), corresponden en la conciencia colectiva las imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de deseo, y en estas el colectivo busca tanto superar como transfigurar lo inacabado del producto social así como las carencias del orden social de producción.[...] Estas tendencias hacen retroceder hacia el protopasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. [...] Sus experiencias, que están depositadas en el inconsciente de ese colectivo, generan al entremezclarse con lo nuevo la utopía⁷

⁶ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, ed. cit., p. 31

⁷ W. Benjamin, "París capital del siglo XIX", ed. cit., pp. 47-48.

El cristal se presenta aquí como material utópico, que en cierto modo superpone las imágenes del pasado y las del futuro, y dicha superposición está reglada por el deseo. Un deseo que no es el de un sujeto, sino el de un colectivo. Una bola de cristal: a través de ella se ve el futuro y el pasado, ambos se replican, se convocan, en un punto ciego que es el propio presente Scheerbart será el autor de los versos que Taut inscribiera en su *Casa de cristal*, la obra quizás paradigmática de la utopía del cristal y a la vez hermana del ensayo *La arquitectura de cristal*. Vale la pena detenernos brevemente en la primera selección de versos de Scheerbart utilizados por Taut⁸:

La luz se extiende por todo el universo / y está viva en el cristal
Quien del color huye / del universo nada ve
Más grande que el diamante / la doble pared de cristal
Dicha sin cristal / qué necio es esto⁹

Los primeros dos versos retoman el tema herzogiano del cristal y el universo, y específicamente la idea del color como luz que atraviesa un cristal. El efecto prismático del cristal es en este sentido una potente metáfora de la descomposición de las formas y la luz. Es este efecto prismático el que reencontramos en el matiz temporal que agregará Deleuze al cristal, y que recompone el tiempo cronológico de los instantes en el pasado puro. Diamante que conjuga rigidez y transparencia, las paredes de la casa de cristal aseguran así la dicha utópica. Hemos indicado que el espacio egipcio se caracterizaba por su carácter cristalino, y es aquí donde esa expresión cobra sentido. El espacio egipcio cristalino “separa y relaciona” forma y fondo, “reúne separando y separa reuniendo” [CD, 180], pero no en el modo de la confusión. No se trata de que el fondo y la forma se encuentren mezclados, sino

⁸ Que no fue la definitiva. Las que efectivamente fueron grabadas son: “El vidrio multicolor / destruye al odio”, “¿Qué sería de la construcción / sin el hormigón armado?”, “La luz se extiende por todo el universo / y está viva en el cristal”, “Sin un palacio de cristal / la vida es una carga”, “El cristal ilumina todo / construyámoslo en el lugar”, “El cristal nos trae la nueva época / la cultura del ladrillo únicamente nos da pena”. Cit. en S. Marchán Fiz, ob. cit., p. 62

⁹ *Ibíd.*

que recorren el circuito mínimo, la mínima distancia, la mayor cercanía, como la imagen-cristal.

8.2 Línea nómada y devenir-animal

El carácter cristalino encuentra su fundamento en el análisis del ornamento y la determinación de la superficie plana. El ornamento tiene para Worringer un carácter esencialmente no naturalista y que implica una figuración del pensamiento. En este sentido el ornamento no es un accesorio y tampoco un fondo, se despliega en la planitud de la superficie como movimiento expresivo. La no profundidad de la superficie háptica radica en este carácter inorgánico que funde forma y figura. La desorganización del espacio en pos de la fundición en un único fondo indiferenciado permite recuperar estas categorías a la hora de analizar la ruptura de los vínculos entre sujeto y mundo en el cine moderno [Cfr. IT, cap. 2]

Esta cuestión apunta al corazón de la estética moderna que en mayor o menor medida siempre reencuentra al hombre en lo natural, de ahí justamente la cuestión de la *empatía*. La lectura deleuzeana de Worringer es así complementaria de la crítica a Kant especialmente en lo que concierne a la armonía de las facultades en el juicio de gusto, que hace surgir el placer en el reconocimiento de lo humano en las formas de la naturaleza. Worringer es aquí sumamente claro y nos permite comprender a su vez el giro deleuzeano:

Para descubrir lo natural dentro de lo real, hemos de sentir viva en nosotros la representación de lo orgánico, que nos capacita para una contemplación activa, cognoscitiva. Sólo entonces conviértese para nosotros el caos de lo real en el cosmos de lo natural. Mas para que la representación de la ley orgánica se haga viva, hace falta que exista una relación de identidad entre el hombre y el mundo, relación que solo se alcanza en las épocas clásicas.¹⁰

¹⁰La esencia del estilo gótico., ed. cit., p. 52.

La contraposición caos-cosmos como modos concretos de la relación entre obra de arte y mundo constituye un elemento central de la estética deleuzeana, que encuentra su formulación más acabada en la contraposición *figurativo/figura*. [Cfr. FB, cap. 1] Contra el modo clásico de representación, que plasma figurativamente la naturaleza, la ornamentación nórdica se arroga la representación de lo real contra lo natural. Pero esa representación no implica la extracción del valor orgánico del objeto, sino el “anhelo intenso de crear un mundo de complejos expresivos insensibles, suprasensibles, espirituales [...] Por lo tanto, su relación artística con el mundo no podía tener otro fin que el de asimilar los objetos a su idioma específico de líneas, es decir, introducirlos en esa movilidad sublimada, tensa, colmada de expresión propia”.¹¹ Esta noción de expresión se suma en Deleuze al ya denso campo de lo expresivo heredado del spinozismo y permite trazar su cariz propiamente estético. Pero adquiere su sentido más propio en la lectura deleuzeana del expresionismo, íntimamente ligada a la concepción de Worringer. Cuando en los tomos sobre cine Deleuze describe el montaje expresionista recurre a la interpretación que Worringer había dado al término. Porque el montaje expresionista se opone al montaje orgánico de Griffith y de la escuela soviética, y en este sentido implicará el seguimiento de la *línea inorgánica*: “Lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia.”[IM, 76] La apelación a Worringer permite hacer una muy particular lectura del expresionismo alemán que lo aleja a la vez de las lecturas en clave de oposición entre vida y mecanismo y de que las lecturas más propiamente vinculadas al expresionismo pictórico. La recuperación de la teoría kantiana de lo sublime en este punto no es casual. Así como lo bello kantiano cumple un rol particular en la asimilación de lo bello con el carácter orgánico de la naturaleza, aquí lo sublime viene a romper toda posibilidad de asimilación orgánica y por lo tanto violenta el espíritu más allá de toda armonía del reconocimiento:

¹¹ *Idem.*, pp. 54-55.

En lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que nos aniquila, para descubrir en nosotros un espíritu supraorgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas [IM, 80]

La peculiaridad del rescate de Worringer en este punto implica la afirmación de un alejamiento respecto de toda lectura *romántica* del expresionismo. Esto resulta crucial para comprender la lectura deleuzeana de las vanguardias, que se aleja tanto de la lectura más *política* de corte francés, como de la lectura puramente *formalista* norteamericana. El expresionismo, movimiento más difícil de asir bajo ambas lógicas es recuperado aquí como denegación de la unidad hombre-Naturaleza.

El carácter inorgánico remite a un fondo preindividual donde ninguna forma acabada viene en auxilio para conformar la imagen, sino que es más bien un fondo genérico de lo animal que se presenta como disponible para la creación ornamental:

Pues esta ornamentación animal no es resultado de una observación directa de la naturaleza, sino que está formada por figuras fantásticas, excrescencias más o menos caprichosas que brotan de la fantasía lineal y que sin esta no tienen existencia. Es un juego de recuerdos naturales dentro de ese arte abstracto lineal; en él no hay el menor propósito de claridad derivado de la observación natural. [...] No eran estos recuerdos de un animal determinado, sino recuerdos generales de las formas animales¹²

Este fondo indiferenciado que caracteriza la superficie háptica resulta fundamental para comprender el uso que Deleuze y Guattari hacen de Riegl y Worringer: se trata justamente del ascenso de lo preindividual a la superficie de la imagen. Asimilando el concepto de naturaleza a la idea clásica de organicidad, el ornamento permite acceder a un real que no

¹² W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, ed. cit., p. 51-52.

es natural, “pues no se trata aquí de recuerdos de la naturaleza, sino de recuerdos de la realidad”.¹³ Esta distinción entre natural y real es de suma importancia ya que son los valores *orgánicos* los que, tanto en Worringer como en Deleuze, atentan contra la potencia expresiva de la línea abstracta.¹⁴ Si bien las referencias a Worringer aparecen en Deleuze a partir del encuentro con Guattari, en *DR* Deleuze pensaba el quehacer artístico bajo coordenadas similares. El arte, incluso el ornamental, no repite un modelo idéntico, sino que combina, introduce un desequilibrio [DR, 31].

Ahora bien, los límites de la teoría del arte esbozada hasta aquí coinciden con aquellos señalados en la crítica de la representación. En el afán de seguir la *voluntad de arte* de cada pueblo, de cada época, se desdeña el entre-dos, el devenir que ocupa todo el espacio entre una y otra y que es lo que permite su desarrollo y subyace a ellas. Deleuze y Guattari objetan a Riegl y a Worringer olvidar la importancia de los pueblos nómades a favor de los grandes imperios, ¿pero es que acaso la historia del arte del XIX podía incluirlos como *sujetos* de esa *voluntad de arte*? Evidentemente a pesar de haber descubierto toda la potencialidad del plano háptico, este aparecía siempre dispuesto para el estriaje, el plano táctil se refunda en el plano óptico-táctil y finalmente en el puramente óptico cromático. Existe aquí un elemento que, aún cuando no es explícitamente referido, no puede ser desdeñado. Se trata de la coincidencia entre los movimientos de la *voluntad artística* del arte antiguo en Riegl y la determinación de las formas del ideal de belleza hegeliano. El anclaje en los tres puntos, Egipto, Grecia, Cristianismo, y la hipótesis hegeliana de la ausencia de *arte* en los pueblos de oriente, trae consigo una lectura del vínculo entre arte e imperio del que los autores no pueden dejar de afirmar la distancia. Es necesario analizar la afirmación que resume la distancia con Worringer: “La línea abstracta es el afecto de los espacios lisos, y no el sentimiento de angustia que apela al estriaje”. La angustia como sentimiento o como temple anímico privilegiado para abordar la voluntad artística debe despejar el acceso al arte como afecto, que justamente no implica una lógica subjetiva del *sentimiento* sino una lógica impersonal. Al convertir la línea gótica

¹³ *Idem.*

¹⁴ Cfr. *Idem.* p. 53.

en línea nómade Deleuze y Guattari hacen algo más que intercambiar términos: le quitan al concepto de Worringer los restos aún subjetivos para liberar la línea de su dependencia respecto del estriaje, le quitan su referencia última a la trascendencia, elemento central en la estética del teórico alemán. Lo esencial de la línea nómade se encuentra en su potencia desorganizadora. Y lo inorgánico característico de la línea nómade es ante todo la capacidad de reponer lo vital que el organismo obstruye, porque “si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida”. [MP, 623]

8.3 El tiempo musical

En febrero de 1978, Pierre Boulez organizó un seminario sobre el *tiempo musical* en el que participaron Foucault, Barthes y Deleuze. En el contexto del encuentro se escucharon cinco obras: *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Mode de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez. Sin embargo, en los apuntes preparatorios de Boulez¹⁵ se hace referencia a Stockhausen en lugar de Debussy. Dejaremos este cambio en suspenso para analizar en primer lugar la concepción del tiempo musical que proyecta Boulez en las obras de las que luego hablará Deleuze.

En estos apuntes Boulez caracteriza brevemente la concepción de tiempo que trabaja cada obra. En el caso de Ligeti se trata del “tiempo de la textura”, un tiempo interpretado y tramado como un tejido basado en “patterns”. Boulez indica que se trata de un fenómeno comparable a las construcciones visuales del “op-art”, donde los objetos se desplazan y los patterns interfieren entre sí. Este vínculo entre el tejido-pattern y cierta concepción del tiempo musical reaparece, como ya hemos señalado, en *MP*, donde el modelo del tejido se comparará con el modelo musical. En segundo lugar, se trata de una obra muy particular de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, aquella que se considera el puntapié para el serialismo integral. Allí el tiempo se presenta como opuesto a toda

¹⁵ Publicados en *Regards su autrui. Points de repère II.*, pp. 562-564.

función pulsada o regular. Aún cuando la serie rítmica que engendra el sonido sea en la partitura completamente controlada, determinada numéricamente, logra la percepción de una temporalidad que parece salirse de la estructura del ritmo para avanzar sobre un tiempo global, imposible de discriminar o de separar localmente. Un tiempo no pulsado, para utilizar la terminología del propio Boulez en *Penser la musique aujourd'hui*. Respecto de su propia obra, Boulez indica que el tiempo ha sido allí organizado con mucha precisión, diríamos ha sido fuertemente determinado, aunque, dice el compositor, con el fin de incluir el accidente, lo indeterminado. Aceptar el accidente en una configuración que a la vez es altamente determinada, implica aceptar en el límite la destrucción de esa configuración. Lo indeterminado proviene del objeto sonoro real, aquel que encontramos en la ejecución de la obra, y por lo tanto Boulez parece estar pensando el hiato entre la estructura totalmente determinada, la estructura de intervalos que engendran la obra y que por lo tanto implica una particular organización de la temporalidad, y los desfases, deformaciones, respuestas que surgen de la ejecución. En este sentido indica que

El tiempo ya no puede ser, para hablar con propiedad, codificado, ya que el código, en gran parte, es puesto en cuestión por la existencia misma del objeto sonoro, por medio del cual se revela tanto al ejecutante como al oyente.¹⁶

Respecto de la obra de Carter, Boulez explica que en este caso el tiempo se organiza en torno a una pulsación que funciona como presupuesto, como punto de partida. No se trata del estriaje de un tiempo no pulsado, de una cronometrización. Se trata, por el contrario de tomar como punto de partida el tiempo pulsado para someterlo a operaciones matemáticas diversas que modifican la pulsación. Así el tiempo de la pulsación parece extenderse o contraerse, siempre respecto de una referencia constante, pero que permite una *modulación* del tiempo. Como si, utilizando la terminología de Simondon, la pulsación se moviera de un molde a otro, sin que perdamos los grandes esquemas temporales de cada uno de esos moldes.

¹⁶ P. Boulez, "60. Le Temps Musical" en *Regards sur autrui. Points de repère II*, ed. cit., p. 564.

Deleuze indica que el conjunto de obras elegidas por Boulez conforman un particular *perfil* del tiempo musical. Como si las obras, que no tienen necesariamente entre sí relaciones de filiación, cita, o dependencia de cualquier tipo, construyeran una junto a otra, una tras otra, una entrada posible al tratamiento musical del plano temporal. Deleuze hace aquí esta salvedad porque quiere evitar el camino trascendente: aquel que nos llevaría de las obras en tanto que *ejemplos* a la derivación de algo así como *el* tiempo musical. Los apuntes de Boulez confirman esta intuición, en tanto que se presentan como modelos de tratamiento del tiempo musical que no agotan el problema y que podrían seguir sumándose, como de hecho sucede en la práctica, con el cambio de Stockhausen por Debussy.

El *perfil* que Deleuze extrae de este conjunto de obras es el de la tensión entre un *tiempo pulsado* y un *tiempo no pulsado*, tema que ocupa a Boulez desde los 60. En *Penser la musique aujourd'hui* aparece esta distinción en el marco del análisis de los espacios sonoros lisos o estriados.¹⁷ Es la determinación de la noción misma de *tiempo no pulsado*, en tanto que concepto musical pero también en tanto que *concepto* y por lo tanto herramienta para el pensamiento, la que ocupará a Deleuze. Y rápidamente Deleuze encuentra aquí un mojón intermedio entre la música y la filosofía, a través de un concepto de origen literario: *un poco de tiempo en estado puro*, la caracterización proustiana. No es la primera vez que Deleuze aborda esta tensión entre un tiempo flotante, no cronometrado, un tiempo-duración, y el tiempo cronológico, tiempo de la pulsación. Ya en *DR* aparece esta tensión en los distintos modos de concebir la temporalidad a través del análisis de las síntesis temporales (hábito, memoria, y eterno retorno), aunque todavía las síntesis aparecen ligadas a las dimensiones tradicionales del tiempo: presente, pasado, futuro. En *LS*, Cronos y Aión parecen ser los nuevos nombres de las dimensiones temporales que abandonan ya las tres dimensiones sucesivas para pensar, de la mano de los estoicos, dos órdenes simultáneos y heterogéneos del tiempo. Pero en este texto del 78, la referencia musical permite determinar aún más las componentes y variables del concepto, que adquiere así un nuevo horizonte de acción. La distinción entre un tiempo medido y un tiempo no medido sería una aproximación de superficie, la más elemental, a la hora de

¹⁷ Ver *supra* cap. 7.

comprender qué es exactamente ese tiempo no pulsado. El problema está en realidad en la relación entre medida y no medida, entre duraciones heterogéneas e inconmensurables:

Un tiempo no pulsado, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones heterócronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas. Ello evidencia el problema: ¿cómo pueden articularse duraciones heterócronas, heterogéneas, múltiples y no coincidentes, puesto que no cabe el recurso a la solución más clásica y general, que consiste en encargar al espíritu la tarea de fijar una medida común o una cadencia métrica para todas las duraciones vitales? [DRF, 143:150]

No se trata de la mera oposición entre determinado e indeterminado, sino de pensar los espacios de choque, de encuentro, de superposición y de indiscernibilidad de cortes de duración sin común medida, sin plano general que los contenga todos y por lo tanto les brinde un *espacio común*. Existe un ámbito por completo ajeno, en principio, a la música donde encontramos un problema similar: “los biólogos se enfrentan actualmente a problemas análogos cuando hablan de ritmos” [DRF, 143:150] Es aquí donde Deleuze reencuentra él mismo sus propios temas en un problema musical. Si algunas líneas de la biología supeditan los ritmos de desarrollo a una suerte de forma final, otras¹⁸ acentúan esas velocidades y lentitudes que subyacen al desarrollo de la forma y que lo hacen posible. Tiempo pulsado del camino a la forma, tiempo no pulsado de lo más rápido y lo más lento [DCE, 358]. Los ritmos moleculares, en su disparidad, no se unifican en una forma homócrona. Lo tiempos sub-vitales, pre-individuales, moleculares, aún cuando en las diversas individuaciones encuentren horizontes de pulsación, mantienen siempre un índice de desterritorialización que les permiten atravesar, saltar, confundirse de un plano a otro, de una duración a otra.

¹⁸ Es clara esta diferencia de acentuación si atendemos especialmente a la teoría de Simondon como crítica de la preeminencia del concepto de individuo. No es diferente la inspiración que lleva a von Uexküll a pensar la naturaleza como una gran partitura musical: lo que allí se encuentra en los modos del contrapunto, la respuesta musical y la armonía son esos trozos de tiempo no cronológico y por otra parte incomensurable que permiten pasar de una especie a otra por medio de pequeños motivos (como la tela de la araña y la visión de la mosca, la avispa y la orquídea) ponen de relieve formas de un tiempo flotante, impensable desde una lógica únicamente cronológica.

Si podemos hablar de un descubrimiento semejante por parte de la música no es únicamente como metáfora: moléculas sonoras, más que notas o tonos puros. Moléculas sonoras acopladas y capaces de atravesar estratos de ritmicidad, capas de duraciones completamente heterogéneas. [DRF, 144: 150]

Ahora bien esas moléculas sonoras no son completamente indistinguibles. Por el contrario, implican microindividuaciones, expresan afectos específicos. Son singularidades liberadas de una función formal, teleológica. Deleuze da tres ejemplos, *un paisaje, un color, un personaje*. Son referencias ampliamente utilizadas en música, y quizás parezcan un poco vagas. Sin embargo, esta referencia *pintoresca* no es lejana a ciertas formas de análisis boulezianas. En un comentario de conducción¹⁹ de la pieza n°3 de las *5 Piezas para orquesta* op. 10 de 1913 de Webern encontramos un ejemplo privilegiado de lo que el propio Deleuze parece insinuar. La figura de Webern es una figura particularmente significativa para la música del siglo XX. Quizás gracias al relato instaurado por el propio Boulez, que quitó a Schönberg la corona vanguardista, se trata de quien es entendido como fundador de la nueva gramática en la música que se compondría a lo largo del siglo XX.²⁰ La crítica a Schönberg se centra en su falta de radicalidad, en su nostalgia respecto de la estabilidad tonal, y su necesidad de mantener el concepto de obra como un todo acabado y teleológico. Así, el auténtico revolucionario sería Webern, que lejos de buscar una restauración recurriendo a las fórmulas conocidas de la gramática tonal, sienta las bases para la gramática serial. Sin embargo, las *5 piezas...* corresponden a lo que se llama

¹⁹ Cfr. Ensayo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JW9UWWQiIm8> [consultado el 19/08/2014]

²⁰ En el artículo “Momento de Juan Sebastián Bach”, Boulez reubica en una misma línea la oposición adorniana Schönberg-Stravinsky, y considera que ambos plantean un falso dilema. Uno y otro buscarían, para el lenguaje musical, la universalidad perdida en el posromanticismo. La ruptura con la tonalidad es la continuación y exacerbación del desarrollo musical ya llevado adelante por Wagner, Strauss y Mahler, que sienta las bases de una música que cada vez con mayor agudeza reflexiona sobre su propio lenguaje, y que con la lógica *restauratoria* que denuncia Boulez perdería el gesto autocrítico. Si bien el neoclasicismo ofrece una estética de la reconstitución y el dodecafonismo una dialéctica de la evolución, ambas tienen en común la intención de un retorno del lenguaje a su carácter *universal*, en el ámbito de cierta nostalgia beethoveniana por un estilo colectivo. Cfr. Pierre Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” en *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 20

“periodo atonal”²¹, pre-serial, anterior a lo que serán las *bases* de gran parte de la gramática musical del siglo XX. Como sucede con la mayoría de las piezas llamadas “atonales”, se las describe como “aforísticas” por su mínima extensión. Encontramos en ella el problema del paisaje y la construcción de un *espacio* sonoro estático. No sólo la instauración de una nueva gramática musical parece ser el gesto más interesante en Webern, sino la elaboración del fragmento y la elaboración de un devenir-estático de la música. La obra que tomamos como ejemplo, tiene una fuerte tensión hacia el *collage*. Ya que, sin salir del medio propiamente musical, parece hacer entrar en la obra fragmentos de paisaje, sonoridades que podrían leerse en términos de un *paisaje sonoro*.²² La melodía de timbres parece pintar ese *fondo*, sobre el cual se señalarán algunas melodías, mínimas, como encontradas en medio de ese bloque sonoro. La música parece, antes que hablar de sí misma, acercarse a la pintura y a la construcción de un paisaje. Lo que resulta sorprendente de la obra es que, a pesar de que desde el punto de vista interválico es una obra que tiende evidentemente hacia lo que será la escritura serial²³, desde el punto de vista de la percepción de un oyente no especializado *se oye* la descripción de un espacio. [Figura 12]

Estas individuaciones que recorren un tiempo flotante nos indican que la ruptura apunta menos a un modo particular de la gramática musical, ya sea tonal, serial, politonal, etc., como a la puesta en cuestión de la relación forma-materia:

Todo nos conduce, según mi opinión, a dejar de pensar en término de materia y forma, del mismo modo que en todos los dominios hemos dejado ya de creer en esa jerarquía que iría de lo simple a lo complejo. Incluso hemos llegado a pensar que la vida podría ser una simplificación de la materia; también podemos pensar que los ritmos vitales no encuentran su unificación en una forma espiritual, sino al contrario, en acoplamientos moleculares.
[DRF, 145]

²¹ Mantengo este término entre comillas por el conocido rechazo de Schönberg a tal denominación.

²² Claro que se encuentra bajo el signo de *Farben*, la obra que Schönberg compusiera en 1909: una melodía de timbres, con su correspondiente tendencia a la estaticidad.

²³ Los vínculos entre las notas que tocan los instrumentos y las de las frases melódicas, generalmente muestran un abanico cromático de 10 y 11 notas. Aunque no llega a utilizar sistemáticamente el conjunto de los doce sonidos, la obra tiende, desde este punto de vista, a ese tipo de elaboración interválica.

III

Fig. 12: A. Webern, 5 piezas para orquesta op. 10 (1911-1913), n.º3. [fragmento]. A propósito de esta pieza Pierre Boulez indica que se trata de la elaboración de un fondo sonoro sobre el acorde sol#-mi-la-si-sib-do# que ejecutan el arpa, la guitarra, la mandolina y la celesta. La guitarra y la mandolina tocan un trémolo sobre las notas mi-la y re, la celesta ejecuta una pulsación regular sobre el sib y el arpa toca los dos extremos, el sol# y el do#, a dos octavas de distancia. Ese conjunto genera un fondo sonoro que pinta el paisaje del motivo que compondrá el violín, sobre las notas, fa-si-fa#-do. Así este cuadro sonoro tiene una estructura compositiva muy compleja, que incluye un total de 10 notas diferentes y donde el fondo sonoro se alcanza gracias a una elaborada trama rítmica y tímbrica.

Deleuze encuentra que la atención que los compositores que le son contemporáneos dedican al material, a descubrir las fuerzas del material, a engendrar la forma desde el material, es un modo de renegar de la vieja jerarquía entre forma y materia. Si esta afirmación parece ir a contramano de la caracterización de *formalista* que a menudo se hace de algunas poéticas compositivas del siglo XX, es porque el formalismo se entiende aquí de dos modos diferentes. El *formalismo* del que se acusa a compositores como Boulez radica en la ausencia de mediaciones extramusicales que permitan abordar su aspecto *comunicativo*. Pero nada tiene que ver con la preeminencia de la forma sobre el material. El comentario de Boulez sobre su propia obra apunta en este sentido: el objeto sonoro

finalmente tritura toda coerción formal. El trabajo del compositor se encuentra en la elaboración de materiales, antes que en la modelación formal:

Lo que se constituye es un material sonoro muy elaborado, no ya una materia rudimentaria que recibiría una forma. Y el acoplamiento tiene lugar entre este material sonoro muy elaborado y unas fuerzas que en sí mismas no son sonoras, pero que llegan a sonar o a hacerse audibles gracias al material que las transforma en apreciables. Así en Debussy, en *Dialogue du vent et de la mer*. El material está ahí para hacer audible una fuerza que por sí misma no lo es, a saber el tiempo, la duración e incluso la intensidad. La pareja *materia-forma* es sustituida por la de *material-fuerzas*. [DRF, 145]

En el estudio “¿Cómo pasa el tiempo?”, Stockhausen llama la atención sobre un punto fundamental a la hora de pensar ese tiempo extraído del material. Allí señala que aquello que llamamos “color” es el efecto de la estructura temporal del sonido, observada desde el punto de vista del espectro sonoro:

Lo importante para el músico es saber que la percepción del color de un tono se genera por la intensidad de las curvas correspondientes a las fases del espectro, y que esas curvas de intensidad son el resultado de la superposición de los formantes: ese “color” es el resultado de la estructura temporal: y que él puede intervenir compositivamente entre ese complejo de conexiones, como sucede actualmente en la música electrónica.²⁴

Es en este estudio donde Stockhausen avanza la necesidad de pensar en grupos instrumentales independientes, con directores independientes, que pudieran abordar esa multiplicidad temporal irreductible a una medida *común* y que sin embargo deberían actuar en simultaneidad.

Aun cuando Boulez no indique específicamente qué obra de Stockhausen está pensando para el seminario en los apuntes que referíamos antes, podemos pensar en

²⁴ K. Stockhausen, “How time passes by” art. cit., p.19.

Gruppen como la obra que sostiene la noción de tiempo que aquí se presenta. *Gruppen* (1955-1957) inicialmente pensada para orquesta y sonidos electrónicos, es una obra para tres orquestas (la orquesta es dividida en tres grupos que interpretan cada uno bajo la conducción de un director diferente) dispuestas alrededor del público en forma de herradura. Boulez llama la atención sobre una cuestión fundamental, el carácter colectivo, plural del tiempo musical cuando se trata de un conjunto, cuando no nos encontramos ante la ejecución de un solista. Tiempo colectivo, que no es simplemente la suma coincidente de individualidades, sino un auténtico múltiple que despliega un plano de velocidades e intensidades diferentes aunque coincidentes.

Esta idea adquiere sentido si observamos el tratamiento que el compositor alemán da al tiempo en tanto que problema compositivo desde sus primeros escritos teóricos. En “Estructura y tiempo vivencial”, publicado de *Die Reihe* en 1955, analiza la noción de tiempo desde el punto de vista de la experiencia vivencial. El artículo está dedicado al análisis del *Cuarteto de cuerdas* op. 28 de Webern, de donde Stockhausen deriva la posibilidad de pensar el método de composición serial de un modo extendido, contemplando todas las dimensiones del fenómeno sonoro. En las primeras líneas del texto Stockhausen aclara un posible malentendido de cara a la concepción del tiempo musical: que el tiempo *pase* no es un efecto del *tempo* o del ritmo tomado abstractamente. Para que el tiempo pase es necesario que percibamos eventos *diferentes*. Cuanto mayor sea la variación de los eventos, más rápido pasará el tiempo, aún cuando el tempo sea lento. Cuanto menor sea la variación, más lentamente sentiremos el paso del tiempo, aún cuando se repitan eventos muy rápidamente. Desde este punto de vista, la posibilidad de estructurar musicalmente el tiempo radica en la posibilidad de articular un quantum de variación que necesariamente se moverá de un parámetro a otro. En el capítulo 2 de *DR*, Deleuze compara la comprensión de la repetición en Hume y Bergson a luz del concepto de hábito. Se trata de mostrar cómo es posible que dos eventos, independientes uno de otro, se presenten como *repetición*. Nada se modifica en los eventos, sino que algo debe cambiar en quien los contempla para que el segundo se vincule al anterior, para que la aparición de “A” y “A” genere el vínculo entre una y otra. Justamente esta modificación en quien contempla es lo que cambia la estructura del tiempo vivencial, siguiendo el ejemplo de Stockhausen.

La repetición de un evento, no importa en qué parámetro, genera la percepción de una continuidad que estira la vivencia temporal. Por el contrario, un cambio brusco en esa continuidad generará un salto temporal. Sin embargo, si la relación entre dos eventos, por brusco que sea el cambio, se repite, entonces nuevamente el tiempo se curva hacia la expectativa de lo que vendrá. Es el ejemplo de Bergson al que Deleuze recurre en *DR*: los casos son A-B, A-B, (a diferencia del ejemplo humeano de los casos A, A', etc.) entonces cuando sucede A esperamos B. Se genera una lógica de esperas y expectativas, de presentes que se pueblan de pasados y futuros. Si quisiéramos comprender el tiempo musical, esta explicación del hábito resulta quizás elocuente. En música cada sonido resignifica al anterior y promueve posibilidades y expectativas de lo que vendrá. Cuando Schönberg intentaba romper la lógica de expectativas del sistema tonal no rompió tanto con la estructura de la vivencia de un tiempo musical, sino más bien con la predeterminación de lo que nos cabe esperar. El cambio radical está en el germen de la serialización completa porque

en una estructura los grados de alteración y la densidad de alteración resultan del efecto conjunto de *todos* los componentes, como valores vectoriales en un campo multidimensional.²⁵

Ahora bien, una vez atravesado el análisis, es decir, la descomposición, individualización, separación de cada una de las estructuras que determinan la densidad, la alteración y la repetición de cada uno de los componentes, es necesario pensar esa multiplicidad como unidad. Como si fueran los planos de un cristal que de pronto caen unos sobre otros, coagulando en una unidad dimensiones dispares. Es esta vivencia de la multiplicidad de ese campo multidimensional, *tiempo vivenciado a través del sonido*, lo que es justamente música, o más precisamente lo “que se ha transformado en música”.²⁶

²⁵ K. Stockhausen, “Estructura y tiempo vivencial”, Trad. P. Di Liscia, en *Lulú*, n°4, Buenos Aires, Noviembre de 1992, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

8.4 De pájaros y caballos

Una lectura topológica del tiempo no debe sorprendernos. Ya que, obviamente, la noción de ritornelo no puede deslindarse de un movimiento territorial, y por lo tanto, espacial, cartográfico, una delimitación del plano. En el último texto que escriben conjuntamente, Deleuze y Guattari ofrecen una nueva versión del problema estético, de un modo que permite encadenar las artes unas con otras, a propósito de su relación con el territorio como efecto artístico por excelencia. Curiosamente, luego de abordar la cuestión del arte bajo el concepto de *percepto*, los autores señalan la necesidad de evitar que se confunda este concepto con el de mera *percepción*, y que los *sensibles* que la obra extrae o emite, se distingan de toda referencia a la sinestesia de la carne. Casi como si se diera un paso atrás en el que sentimos el retorno de un halo hegeliano en el abordaje del arte, se nos indica que el arte comienza con la casa, no con la carne, y que desde este punto de vista la arquitectura es la primera de las artes. El discurso más viejo sobre la caracterización de las artes parece darse cita aquí, en el final del recorrido. ¿Se trata de un retorno del problema de la interioridad de la morada? Los autores indican que lo que caracteriza a la arquitectura es la definición de un marco, trazado de planos, que sirven para sostener en su superficialidad los rasgos expresivos. Sólo aparentemente nos encontramos en un regreso al punto de partida que nos llevaría de la interioridad de la morada a la desmaterialización progresiva del material hasta llegar a la prosa del concepto. Porque lo que define la pared, el marco, es su planitud, pura superficie de inscripción. Pero esos planos son atravesados por líneas de fuga, fuerzas cristalinas que estructuran los planos: prismas, conos. No es que la arquitectura precede a la pintura, sino que la operación de la arquitectura es similar a la operación de la pintura. También en ella encontramos la delimitación de un marco, la caída de unos planos que se abrirán, como afirma Klee, a una ventana cósmica. Hasta la literatura podría leerse en esta clave, planos y contrapuntos. Y en la música el marco está dado por el ritornelo, más bien diremos que el ritornelo cumple la función de marco esencial, en todas

las artes. El marco musical no es la forma; es el estribillo, el *aire* o *motivo*. Pero la música debe abrir el marco y componer nuevos planos:

cada vez el gesto del músico consiste en desmarcar, encontrar la apertura, retomar el plano de composición, de acuerdo con la fórmula que obsesiona a Boulez: trazar una transversal irreductible tanto a la vertical armónica como a la horizontal melódica que arrastre unos bloques sonoras a la individuación variable, pero también abrirlos o hendirlos en un espacio-tiempo que determine su densidad y su recorrido en el plano. [QP, 181]

¿Cómo conciliar este espacio-tiempo con la fuerza espacializante del concepto de ritornelo? ¿En qué sentido la planitud del territorio puede proyectarse sobre la filosofía del tiempo deleuzeana? En *MP* la música tenía como objeto desterritorializar el ritornelo. Porque el ritornelo por sí mismo es una figura molar, con un valor regresivo y que, tal como indica Guattari, ha adquirido en las sociedades capitalistas contemporáneas una presencia ineludible en la música. La parametrización de la música, que en la música contemporánea parece abrir nuevas opciones compositivas, de una riqueza impensada, tiene como contraparte su falta de articulación respecto del consumo colectivo, abandonado a los clichés de la industria²⁷. Es por ello que el ritornelo, en sí mismo, no es más que estereotipo.²⁸ Una y otra vez se nos repite en *MP* que si bien la música tiene como tema el ritornelo, su tarea no consiste en crear y recrear ritornelos, sino que debe salir, tomar una línea de desterritorialización, abrir la ronda y correr. Es recién en los libros sobre cine, y más precisamente en los cursos previos a la publicación de *IT*, donde esta línea toma un nombre concreto: el *galope*. No es la primera vez que el caballo aparece como ejemplo privilegiado en Deleuze. Ya había cobrado un particular protagonismo a propósito de von Uexküll; el caballo de carrera y el caballo de carga, cuya diferencial afectiva los distanciaba

²⁷ M. Antonioli construye el puente entre el ritornelo guattariano, tal como es descrito en *L'inconscient machinique*, y el cliché deleuzeano, tal como es abordado en *IM*. Sin embargo, consideramos que Deleuze intenta salir de este escollo a través de la figura del galope, aún cuando sea abandonada en *QP*. Cfr. M. Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, pp.119-123.

²⁸ Cfr. F. Guattari, *L'inconscient machinique*, p. 120.

al punto de no compartir prácticamente un mundo sensible común. El caballo es también un ejemplo importante en la problematización del movimiento cinematográfico, ya que los primeros experimentos de descomposición del movimiento mostraban el andar del caballo. Ritornelo de pájaro; galope de caballo. El ejemplo retorna a propósito de la imagen-cristal y sus implicancias sonoras. Porque, como se indicó en la introducción a esta cuarta parte, en el cristal de tiempo resurgen las dos caras del tiempo que Deleuze ha trabajado desde los libros del 68: los presentes que pasan, los pasados que se conservan.

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como un “ritornelo” por excelencia. O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo una componente musical que se opone y se mezcla con otra componente rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. [IT, 122]

Se trata de una figura nueva, que se agrega y a la vez se distingue de la caracterización del ritornelo.²⁹ En sus cursos Deleuze explica esta necesidad de agregar al ritornelo guattariano una contrafigura de marcha. Pero esta necesidad surge del análisis del cristal de tiempo, y más específicamente, la proximidad entre el concepto de cristal, el de tiempo y el de las potencias de lo falso. El *régimen cristalino* aparece en *IT* como contraparte de la *forma orgánica*, y la diferencia más simple entre uno y otra se encuentra en la referencia a la narración falsificante y la narración verídica. En la formación cristalina vemos la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, entre lo real y lo imaginario. Pero la relación

²⁹ Pascale Criton presenta esta duplicidad ritornelo-galope en “À propos d’un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop” en E. Alliez [ed.], *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. cit. Lamentablemente, más allá de la referencia al curso, no encontramos en este artículo un desarrollo del sentido y las consecuencias de esta introducción.

con lo falso no equivalente a la relación que la narración orgánica tiene con lo verdadero, porque lo falso no es pensado bajo la lógica de un estado, sino de una serie de remisiones, o de potenciación. El cristal presenta una serie de modificaciones que parecen remitirse unas a otras, son potencias ficcionantes que no tienen ya referente estable en un estado de cosas actualizado, su potencia radica en el despliegue serial. Hay siempre un doble, un espejo, pero solo para ponerse frente a otro espejo que lo multiplica y deshace la posibilidad de referir un real último detrás de la serie. Parece que nos hubiéramos alejado del problema del tiempo. Y sin embargo este es el corazón del problema del tiempo, al menos por dos razones. En primer lugar, existe una vieja tensión filosófica entre el concepto de tiempo y la verdad. No sólo se trata de decir que la verdad *cambia con el tiempo*. Ese no es el problema fundamental porque, de acuerdo con Deleuze, ese cambio señala simplemente un problema de contenido: en un determinado punto espacio-temporal tal cosa era *a*, en tal otro punto espacio-temporal era *b*, etc. La tensión no afecta solo al contenido, sino que se dirige más bien a la forma de lo verdadero y a la forma pura del tiempo. La forma de lo verdadero –ya sea en su acepción como adecuación de la proposición al mundo, y por lo tanto, en tanto que regida por el principio de no contradicción; y sea como remisión última a un ente presente porque eterno– choca con la forma del tiempo como pasado, presente y futuro. Deleuze se detiene especialmente en el análisis de las paradojas que afectan proposiciones referidas a futuros contingentes. La veracidad de una proposición como “mañana puede desencadenarse una batalla naval” resulta problemática cuando se enfrenta al “hoy” en el que la batalla tuvo o no lugar pero no las dos cosas a la vez:

o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar [IT, 170])

Al formular esta tensión Deleuze convoca, en *IT* rápidamente a Leibniz. Su solución es simple, ante dos proposiciones posibles y cuya actualización sería contradictoria, diremos que ambas son posibles pero no en un mismo mundo; pertenecen a mundos

imposibles. Sin embargo, en los cursos de noviembre de 1983, Deleuze sale de la paradoja recurriendo a sus propias fuentes de la época de *LS*: los estoicos. Si la tensión entre verdad y tiempo aparece en primer lugar en el nivel de las proposiciones, como es el caso del principio de no contradicción, entonces es coherente volver brevemente sobre *LS*. Y allí encontramos la duplicidad que no puede componerse sólo en lo que se dice de los cuerpos. Los cuerpos actúan y reaccionan. Pero los efectos de las acciones de esos cuerpos son incorpóreas, pertenecen a un orden diferente, que afecta a los cuerpos, pero que no es equiparable a ellos, se dirá que los cuerpos padecen esos efectos incorpóreas. Es el acontecimiento que los cuerpos padecen, que es efecto de las acciones y reacciones de los cuerpos, pero que sin embargo es incorpóreo. Esta duplicidad permite abordar de otro modo la relación entre verdad y tiempo. La revisión de la distinción entre necesidad y fatalidad, una concerniente a los cuerpos, la otra a los acontecimientos, permite afirmar que el pasado no es necesariamente verdadero, solo son fatales los acontecimientos que se encadenan en él, pero no son necesarios. Discrepancia y coalescencia de Cronos y Aión, tiempo de los cuerpos, tiempo de los acontecimientos. Es aquí que comprendemos, en segundo lugar, cómo el cristal se conecta con la serie de las potencias de lo falso, ya que esas potencias no hacen sino mostrar distintos acentos o aspectos temporales, que no se excluyen mutuamente, como querría el principio de no contradicción o a la imposibilidad leibniziana, sino que se encuentran cristalizadas, *visibles*, como planos, aspectos, que remiten unos a otros, que se reflejan unos en otros, y que mantienen sin embargo su íntima proximidad, su indiscernibilidad.

Una primera formulación del carácter musical de esta doble valencia temporal se encuentra en los índices de descomposición de la imagen-movimiento. Allí se señalan cinco índices de disolución de la imagen-movimiento que, recordemos, no es sino la forma subjetiva que organiza las relaciones espacio-temporales en términos de acción y reacción. Esos índices son (1) el abandono de la situación englobante –que sintetiza desafíos y reacciones, aquella donde los personajes cumplen la lógica del héroe dramático, reaccionan a los desafíos que el medio plantea y transforman ese medio en consecuencia– a favor de *situaciones dispersivas* y de personajes que no actúan, no necesariamente reaccionan, y que

desarman la estructura del héroe-sujeto; (2) como consecuencia de lo anterior la ruptura de los encadenamientos causales y la intervención del *azar*; (3) el relevo de la acción por el *vagabundeo* [ballade], el deambular y la deriva reemplazan la reacción, al mismo tiempo que los espacios que ordenaban dichos encadenamientos causales se rompe a su vez y aparece desconectado; (4) el ascenso de los tópicos y los clichés como discursos desanclados que ocupan el lugar del contenido de consciencia o el relato subjetivo; (5) el asedio del *complot* que parece estar al acecho entre las imágenes, los micrófonos, las cámaras, todo un poder doble y oculto que pone en cuestión en permanente el estatuto verídico de la narración. De estos índices, me interesa detenerme en el tercero, la referencia al vagabundeo. La traducción española opaca el doble sentido de la *balade*, que no solo refiere al movimiento deambulador, sino que suena en ella su raíz en el baile [bal], y en su homofonía con la canción popular [ballade]: “Es la *balada*, es el film-balada, jugando con los dos sentidos de la palabra balada, la balada-paseo³⁰ y la balada, poema cantado y bailado” [CP8, 31/01/1984] El concepto de balada permite entonces el doble valor de ronda y fuga, valores que se recuperan para la música.³¹ Pero también el baile y la canción popular resultan referencias fundamentales en términos de pensar en la música la posibilidad de resistencia a cualquier renacimiento del absoluto musical, de la música como metafísica última y verdad inefable. En este sentido, y como se ha señalado ya en el capítulo 6, la concepción deleuzeana de la música tiene una profunda inspiración nietzscheana.

La noción de balada nos permite a su vez alcanzar lo que me gustaría llamar el problema del *Bolero*, obra a la que Deleuze se refiere esporádicamente y a la que habría estado dedicado un libro sobre música que no llegó a escribir pero que tendría a Ravel como eje de análisis³². En *IT* Deleuze se limita a afirmar que “La música de cine tiende más bien a desprender el ritornelo y el galope como dos elementos puros y suficientes, mientras

³⁰ En la oralidad del curso Deleuze hace referencia a la homofonía entre *balade* y *ballade*. La primera tiene el sentido de vagabundeo, y también de *flânerie*, el paseo sin rumbo. La segunda refiere a la canción popular, del mismo modo que la voz española *balada*.

³¹ Sobre el sentido musical de la concepción del tiempo deleuzeana en los últimos escritos ver Y. Laporte, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, esp. “Conclusion”.

³² Cfr. B. Heuzé, “La musique”, en S. Leclercq, *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze I*, p. 116.

que muchas otras componentes intervienen por fuerza en la música en general, salvo en casos excepcionales como el Bolero” [IT, 123] ¿En qué sentido esta obra de Ravel lograría desprender estos dos elementos puros? El propio Ravel decía que el *Bolero* estaba *vacío de música...* Si el Bolero está vacío de música es porque se hunde en la materialidad del color y de la intensidad.

La obra es esencialmente una danza, inspirada en una forma española, que fue compuesta por encargo de la bailarina Ida Rubinstein. Se trata de una obra cuya excepcionalidad radica en su sobriedad, compuesta por dos temas que se alternan y repiten sin variación tonal ni de tempo, acompañadas por un *ostinato* rítmico al que se van sumando lentamente los instrumentos de la orquesta. Deleuze y Guattari afirman que “el *Bolero*, empujado hasta la caricatura, un tipo de agenciamiento maquínico que conserva lo mínimo de la forma para llevarla al estallido” [MP, 331] La obra se mueve sobre dos parámetros: el parámetro tímbrico, los dos temas recorren uno a uno, luego en grupos (metales, maderas) los instrumentos de la orquesta; y en segundo lugar se trata de un continuo crescendo, que termina en una coda que modula el tema original en *do a mi* y que termina en una suerte de derrumbe.

El *Bolero* parece aunar la doble línea que, a propósito de una intervención de Richard Pinhas en un curso, Deleuze señala como la línea cristal y la línea cobre en música. La línea cristal es aquella que obsesionaba a Mozart, los pájaros ingresan en la música no solo como canto territorial desterritorializado, extraído de su medio, sino que a la vez existe un devenir-aéreo del pájaro. El pájaro-ritornelo es también el pájaro que alza vuelo [MP, 432]. La armónica de cristal, un curioso instrumento de la época de Mozart, extraía de la relación entre el agua y el cristal un sonido etéreo, que reencontramos quizás en la música electrónica del siglo XX. La línea cristalina sería continuada en el siglo XX por ejemplo por Varèse, y su interés por hacer del prisma un germen para la composición musical. Las ondas sonoras pasan por un prisma que las descompone: esta era de algún modo la vocación del espectralismo, donde el espectro sonoro, estirado, desarmado, descompuesto, se abre paso hacia la orquestación. Sin embargo, la línea orquestal es aquella que obedece más bien a la línea metal, iniciada por Wagner y Berlioz y una nueva importancia de los

cobres en la música. Esta *síntesis metálica* coincide con la nueva importancia que se da a la orquestación como elemento central de la composición [Cfr. DCE, 363-365]. El músico en la fragua, componer con la fuerza de los golpes para extraer una nueva relación con el material que asciende vibrante. Un nuevo campanario.³³ Varèse aparece en las clases de Deleuze como aquel que puede aunar estas dos líneas, metalurgia y cristal, a la vez que ambas estructuran la organización del sonido en la música electrónica, donde la composición abandona la preeminencia de la altura y la relación interválica. El *Bolero* parece no tener relación con esta deriva, y sin embargo... la pequeña frase es ejecutada en primer lugar por la flauta, cuya sonoridad podríamos pensar próxima a una primera desterritorialización del pájaro o de la voz, pero luego comienza a extrañarse. En primer lugar con la entrada de la trompeta y el saxofón, que liberan unas moléculas sonoras en vibración ausentes en las maderas, y luego definitivamente al rebotar y reflejarse en el resto de la orquesta, donde se abre el diferencial metálico.

Sin embargo, ¿no sería mejor analizar Varèse? ¿No sucede esto de un modo más claro en la música electrónica e incluso en la música concreta, dedicada en mayor medida al análisis de los ruidos? El derrumbe final del *Bolero*, que recuerda el ritornelo y el galope de *Ensayo de orquesta*, es también el derrumbe que anuncia el “¡otra vez!”, la concepción de la música deleuzeana reformula a través de un largo periplo por las oscuras profundidades filosóficas de la metafísica del tiempo y de las superficies desérticas de las máquinas artísticas, la apuesta del último Nietzsche: la danza española, la fatalidad del sur, la canción popular con su estribillo retornante y su línea variable.

³³ Tristan Murail ha utilizado compositivamente la forma del sonido de la campana en *Gondwana* (1980). La obra se inicia con la sintetización del sonido acampanado por parte de la orquesta.

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo he querido mostrar distintos modos de abordaje del problema musical en la obra de Gilles Deleuze atendiendo en primer lugar a la formulación general del problema del arte en su filosofía, para luego tensar lo musical con lo que considero los nudos de trabajo que una estética musical deleuzeana debería pensar: la relación con lo inhumano, el animal y lo inorgánico; la función liminar que la música parece ocupar – como apertura territorial que se enlazaría con el cosmos, como límite del lenguaje y el decir– y especialmente lo que ha sido el elemento que intuitivamente considero el centro del problema: la cuestión del cristal y su particular relación con cierta *imagen temporal*. Si bien el concepto de ritornelo resulta sin dudas fundamental, he querido hibridar el problema de la música con estos otros ejes por dos motivos. Por un lado, mi intención nunca fue realizar una tesis que se inscribiera en los *estudios deleuzeanos*, sino más bien realizar un aporte a los posibles usos de la teoría deleuzeana para el pensamiento del arte y la estética. Desde este punto de vista ha sido necesario explicar en primer lugar por qué un pensamiento del arte en Deleuze puede dialogar con distintas corrientes de la estética, más allá de la necesidad de explicitar el lugar y la función que el arte ocupa dentro de su propio sistema filosófico. En segundo lugar, la determinación de zonas problemáticas desde las cuales abordar el problema de la música, permite abrir el diálogo tanto con la teoría del arte como con las cuestiones abordadas por filósofos cercanos y contemporáneos a Deleuze (como Barthes, Foucault, Derrida, Nancy, Agamben, Rancière, entre otros), con los que, si bien no siempre existe un debate explícito, sí encontramos grandes áreas problemáticas comunes, a menudo invisibilizadas bajo el manto oscuro de cierta *jerga deleuzeana* que a mi entender obstruye antes que facilitar la comprensión de los puntos en los que la obra de Deleuze resulta fundamental para la filosofía continental del siglo XX.

Llegados a este punto, quisiera todavía indicar algunas líneas que este trabajo no puede saldar, y que quizás requieran ya de la construcción de un marco teórico diferente. Un bajo continuo atraviesa lo aquí desarrollado. Bajo continuo que es menos un gran dador de sentido global que una especie de murmullo o rumor que mina desde dentro este intento de construcción de algo así como las líneas fundamentales de una *estética deleuzeana*: a saber ¿hasta qué punto la noción de territorio no resulta un obstáculo antes que un verdadero encuentro potente entre música y filosofía? Con otras palabras, ¿no es el territorio lo que impide, como si fuera una soga que tira desde un fondo romántico, la salida por el vector *vertical, cósmico*, a menudo señalado, pero siempre reconducido a la lógica territorio-desterritorialización? E incluso, ¿no es el territorio el que impide pensar radicalmente la animalidad musical, como cuerpo vibrante y creador de variaciones espacio-temporales inéditas?

Por otro lado, ¿acaso no es el propio Deleuze el que señala las puntas que podrían llevarnos como surfeando una ola a una lógica invasiva que excede la lógica territorial? Esto se anuncia, una y otra vez, pero musicalmente queda planteado bajo una dupla que, quizás porque no logró desarrollarse en la obra, no hace sino retornar a las formas tradicionales del análisis de las obras clásicas y románticas: el motivo, sus variaciones, sus extrañezas, sus retornos. Ciertamente se evita el camino del absoluto sinfónico de finales del siglo XIX; pero aún así, la relevancia de la organología, las referencias que quizás solo en las clases ocurren respecto de la importancia de los materiales, pensados no como *timbre* sino como cuerpos vibrantes cuyas propiedades se vinculan con los devenires que los han hecho posibles, los metales, las maderas, los cristales, la voz, quedan allí planteadas como puntas de trabajo posible, que en *QP* parecen haberse abandonado definitivamente.

La música siempre supo habitar esta incomodidad del discurso filosófico que la refiere. Entre lo obvio y lo inefable, lo más alto y lo más bajo. Kant muestra la ambigüedad que esconde la música respecto del valor que deba tener en relación con el resto de las bellas artes. Por un lado está muy cerca de la más elevada, de la poesía, y es la que se deja *comunicar universalmente*. Pero a la vez, hay en la música “una cierta falta de urbanidad,

y es que, sobre todo según la naturaleza de sus instrumentos, extiende su influencia más allá de lo que se desea (sobre la vecindad); y de ese modo, por decirlo así, se impone, y, por tanto, perjudica la libertad de los que están fuera de la reunión musical, cosa que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues basta apartar la vista, si no se quieren recibir sus impresiones”.¹ La música, como los olores, se mete sin que la llamen, ocupa, irrumpe en el espacio sin detenerse ante las fronteras, sin verlas (imponiendo nuevas en realidad). Es que justamente no se trata de ver nada, sino de atravesar todo con sus ondas invasivas. Kant dice “falta de urbanidad”.

Una diferencia fundamental que Schaeffer –pionero de la música concreta– encuentra entre la experiencia visual y la experiencia sonora es que los objetos de la primera no son, generalmente, en sí mismos luminosos, sino que reflejan la luz, mientras que en el caso del sonidos, acordamos en hablar de “fuentes” sonoras, ya que los objetos no reflejan el sonido, sino que lo crean. La famosa metáfora de la lámpara parece ser un obstáculo eficiente a la hora de pensar los sonidos. Los objetos del mundo en tanto que *reflejantes* son índices de cierto modo de ver y pensar. Sin embargo, el objeto en tanto que *fuentes sonora*, nos invita a una ecuación distinta. El que recibe el ruido, el que es alcanzado por el ruido, es reubicado en el lugar del objeto de la luz, es decir en el lugar donde el ruido rebota. No hay ya sujeto depositario de la luz que ilumina los objetos y en cuyo reflejo la teoría se hace carne. La situación se ha invertido, y son ahora los objetos los que emiten las ondas, para alcanzar a un observador que no puede sino reflejar, repetir como en el eco, esos sonidos.

Si la obra de Deleuze parece señalar de un modo contundente esta relación originaria entre los cuerpos sonoros y su disposición territorial, quizás sea necesario, una vez tomado este punto de partida, avanzar más allá de la configuración territorial como campo de fuerzas espacio-temporales. Esos cuerpos sonoros deberían abrir un vector diferente que permita pensar la experiencia de posesión y transformación que también es originaria respecto de todo pensar musical, arrebatado y subjetivación en el punto donde el

¹I. Kant, *Crítica del juicio*, pp. 363-364.

cuerpo es puesto a vibrar por fuerzas extrañas. La metáfora de la cámara oscura, presente en el pensamiento sobre el cine y donde el sujeto es hueco superficial que revela la luz, debería encontrar todavía su espacio propiamente sonoro.

Los cuentos de Lugones que referimos a propósito de la introducción al capítulo 6 anticipaban lo que luego Virilio describiría con claridad: la connivencia entre los problemas de las artes y los problemas de la guerra. Los cuerpos estallan cuando se los hace vibrar más allá de lo que su composibilidad resiste, y no se trata de ninguna metáfora, sino del modo concreto de acción de algunas armas modernas. Desde los gritos de los ejércitos hasta los sonidos producidos por la maquinaria bélica, se generan verdaderos ambientes sonoros que marcan la distancia —o la cercanía— con los otros (la valentía y el coraje al interior de las propias fuerzas o la intimidación del enemigo, por ejemplo).

¿No era ésta la lección de Messiaen?: “Si un intruso quiere ocupar indebidamente un lugar que no le pertenece el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha (...) Si el intruso canta mejor, el propietario le cede el sitio” [MP, 389]. Doble movimiento musical, territorialidad del pájaro pero también espantapájaros. La voz *terrificatio* tenía originalmente este sentido, un muñeco para espantar pájaros, aterrador y guardián del territorio². Pero la cita de Messiaen apunta más bien a la opción por el duelo, pájaros-filósofos que polemizan una batalla sin tregua en una Grecia mítica. Terror de la palabra, palabra-espantapájaros, porque la palabra amenaza engañosa desde su fondo de sinsentido, polémica, no admite otra lógica que la del canto y la del que cante mejor.

A propósito de los cristales y su poder de contagio estructural, Simondon indicaba que el estado metaestable era aquel en el que la forma de un cristal podía verse afectada al entrar en contacto con su forma estable, teniendo como consecuencia un efecto de opacidad. La opacidad implica en realidad un estallido interno: el cristal en su forma metaestable se descompone en fragmentos que adquieren la forma estable, haciendo que su limpidez se vea. Esta inestabilidad estructural es la que parece asediar la ciudad de Virilio durante la guerra. “La ciudad se había vuelto *metaestable*”. Si la ciudad utópica de

² Cfr. P. Quignard, *El odio a la música*, p. 27 y ss.

principios de siglo XX era aquella del vidrio y el cristal, reflejante y transparente, en la guerra se revela el revés del cristal: su devenir opaco, el encuentro con una forma más estable de lo cristalino. Forma que corta y fragmenta con limpidez inmutable:

Provisorias tanto la realidad como la libertad, provisoria la ciudad que un instante trágico deroga. Lo importante, lo durable, viene de otra parte, por lo alto; el Cielo, el espacio, son doblemente el lugar de la trascendencia y de la superación.³

Virilio expresa en una sugerente construcción nominal, el *litoral vertical*, la radical novedad que después de la segunda guerra mundial adquiere la configuración del territorio. Al eje horizontal que encuadra el territorio se suma el eje vertical de una panvisión sideral. Y este escape por lo alto es lo que la música parece anhelar una y otra vez. La música que *eleva*. Pero no en el sentido que podría darle una lectura *empática*, para volver a la crítica de Worringer. No es el alma la que se eleva, sino lo inorgánico que puebla la música y la deshumaniza.

Esta parecía ser la vía de algunos compositores caros a Deleuze como Varèse y Stockhausen. Ambos parecen ser los ejemplos privilegiados de este recorrido. La metáfora científica y cósmica es recurrente en sus obras.⁴ La efectiva traducción de estas nociones a la composición propiamente dicha es materia de discusión musicológica, pero el propio Varèse afirmaba que los problemas científicos le resultaban más interesantes y sugerentes en términos de movimiento y ritmo que los problemas de las pasiones humanas.⁵ Bodas brujas entre la tecnología y la astrología⁶, las metáforas científicas y matemáticas, fuerzas terrestres, primarias y fuerzas cósmicas. No se trata de meras *poéticas*, en el sentido

³ P. Virilio, *La inseguridad del territorio*, p. 11.

⁴ Como es el caso de *Hiperprisma*, *Integrales* o *Ionización*, en Varèse.

⁵ Cfr. P. Lalitte, "La métaphore boréale chez Varèse" en M. Solomos [ed.], *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphorelumineuse*, p. 44.

⁶ Sobre el vínculo entre Stockhausen y la astrología, y su interés en general por el problema del cosmos y la música estelar véase I. Stoianova, "Karlheinz Stockhausen et la métaphore lumineuse" en M. Solomos [ed.], *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphorelumineuse*.

clásico que se le ha dado a la noción de *estilo*. Se trata más bien del corte y el encastre, máquina o agenciamiento, que une y cristaliza en el dispositivo de la obra mundos heterogéneos. La potencia inorgánica no revela únicamente su potencia de configuración *orgánica*. Una música gótica, inhumana, inorgánica, pura intensidad de los cuerpos vibrantes.

Pero en este caso ¿no se trata ya de un agujero en la lógica territorial? ¿Es acaso la vieja analogía Cosmos-Música la que debe venir en auxilio? ¿Qué es lo que asedia en el retorno fantasmático de este tema, en el momento en el que el espacio se hace límpido y se abre como horizonte que invierte finalmente las relaciones geocéntricas, terrestres demasiado terrestres?

La música y lo territorial, como dupla conceptual, parecen aquí un ancla pesada antes que el galope de Pegaso que abriría una ventana cósmica, al modo de Klee. Nos traen nuevamente al vínculo con la configuración del espacio habitable, casa o ciudad. La música se orienta a la apertura, la salida, pero no deja de referir a la casa esencial. Más aún, cuando la casa es la ciudad, la lógica musical se acerca a la de la guerra; el encierro y la invasión, silencio expectante y ruidos aterrorizadores. Se está más seguro al aire libre, pero allí el caballo no parece galopar lo suficiente como para abrir las murallas.

Queda por pensar entonces hasta qué punto la metáfora territorial no agota un particular modo de pensar el arte musical. ¿Hasta qué punto las figuras del ritornelo y el galope son efectivas en vistas de pensar la dupla territorio-desterritorialización? ¿En qué sentido estos dos movimientos *a la vez* permiten comprender la vocación cósmica, el peligro totalitario, la *elevación* trascendente que la música parece una y otra vez abrazar? El camino de la balada, leído junto con la alabanza de la canción popular en el *Abécédaire* parecían mostrar una vía que quise llamar propiamente nietzscheana: la canción popular, aquella del músico amateur, música de interiores que sin embargo invocaba la vieja figura de la despersonalización. Pero esa vía queda trunca en el trabajo de Deleuze. También queda trunca la necesidad de dar cuenta de ese vínculo íntimo, una y otra vez insinuado, entre la música y la movilización general, los tambores y la guerra, las bandas castrenses.

La oposición schmittiana entre tierra y mar, que en cierto modo se repetía en *MP* y en *IM*, parece aquí requerir un nuevo vector, la apertura al cosmos. Pero esta apertura ¿no era la que se le reclamaba al arte y especialmente a la música? Sin embargo, luego de cada anuncio de apertura encontramos la remisión a la estructura del ritornelo. Resulta paradigmático el modo que esta reconducción encuentra en *QP*. Allí se insinúa nuevamente esta salida por una línea tangencial. Pero innegablemente, la casa se arraiga con una fuerza necesaria, fuerza que parece *cerrar* en un marco quizás demasiado romántico la cuestión del arte y de la música en general:

Pero siempre, si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande. [QP,176]

El ejemplo musical que sigue en *QP* es aquel que toma como punto de partida la forma sonata. La afirmación territorial originaria y la salida romántica en la disolución de esa misma forma, implican un escollo para pensar la otra deriva apenas esbozada en *IT* respecto del valor de la canción, el deambuleo y el galope. Las figuras eran también territoriales, pero se enlazaban con la cuestión del cristal de un modo muy particular que permitía fracturar la deriva predominantemente territorial. Ese vector vertical podría implicar una exploración topocronológica, como en la conquista del espacio: la nave viajera no descubre lo que estaba oculto, sino que se abre paso abriendo el espacio, viaja sobre una línea que curva en torno a ella y que estira el espacio-tiempo como si fuera una membrana flexible.⁷

⁷Nancy aborda la utopía heterotópica de la conquista del espacio como una doble escanciación interna y externa: “El hombre no sólo va lejos de la tierra, penetrando lo que en un tiempo lejano fue otro mundo: separa también por medio de ese movimiento la tierra de sí misma, se separa de sí mismo volviendo a poner en juego desde el interior (si es un ‘interior’...) la dilatación del universo. El espacio se espacia a través del hombre y éste a su vez es espaciado por aquel”. J.-L. Nancy, “La declosión” en *La declosión*, p. 261.

Quizás sea aún a través del análisis del cristal que podamos extraer las fuerzas musicales, pero es necesario que ese cristal implique menos una casa de cristal que la roca opaca que nos ofrece una superficialidad plegada y replegada. Roca-caverna. Finalmente el arte-monumento, esbozado en la última obra con Guattari, podría admitir una salida distinta, más allá de la lógica del territorio. El arte monumento es lo que muestra extrayendo de la mera apariencia su carácter de vestigio, lo que queda, lo que sobrevive pero porque no pertenece al orden de lo viviente, lo que señala y muestra, abriendo el carácter monstruoso de todo arte, más allá de todo concepto, puro afecto, pero afecto sin sujeto. Pascal Quignard arriesga una hipótesis respecto de este arte de grutas:

Sostengo que las grutas paleolíticas son instrumentos de música cuyas paredes fueron decoradas.

Son resonadores nocturnos que fueron pintados de un modo nada panorámico: se los pintó en lo invisible. Son cámaras de eco, y eso determinó la elección de las paredes decoradas.⁸

La rose des Tudors Fernández termina con una referencia laudatoria al arte del canto en Montserrat, el monasterio catalán construido hacia el siglo XIII sobre una montaña de curiosa morfología rocosa, que recuerda a una roca que ha pasado mucho tiempo bajo el agua o también, a la formación rizomática del tubérculo. Allí, se atesoró el canto de los *castrati* a través del trabajo musical del coro de niños que aún continúa su actividad. Esta tradición española termina siendo alabada frente a la tradición inglesa que da nombre al texto. Frente a las voces de conculdan con la imagen del cuerpo que las porta, voces desancladas, aéreas, pero no sin un peso de montaña. Es que esta tradición española se emplaza en la montaña gutural, la voz de la montaña, la voz de los niños.⁹

⁸P. Quignard, *El odio a la música*, ed. cit. p. 94.

⁹ Cfr. D. Fernández, *La rose des Tudors*, ed. cit., pp. 111-113.

Se trata en última instancia de la vieja historia de Narciso y Eco. Deleuze y Guattari han analizado de un modo brillante la cuestión del rostro-paisaje, cómo la construcción del paisaje pictórico es correlativa a la construcción de un sujeto determinado por un rostro que sale de la cabeza y abandona el cuerpo. Naturaleza encuadrada y a la vez especular, naturaleza como reflejo del rostro humano. Sin embargo, Eco no ha terminado de desvelar sus implicancias. Narciso, condenado a quedar atrapado por el reflejo de su propia imagen, recorre el largo camino de la especulación y lo especular, de la mimesis y de la representación. Bello y pregnante, impide abordar finalmente su revés. Eco, condenado a no poder iniciar la conversación sino solo a repetir las últimas palabras del otro, sin embargo es cuerpo vibrante y sigue repitiendo, aún cuando es pura cristalización rocosa, devolviendo las ondas que lo tocan. Eco tiene un derrotero menos frondoso. Su lugar invisible es sin embargo la apertura a lo otro que debe alcanzarlo y así devenir cuerpo emisor. Convertido en roca, su vitalidad es siempre cristalina; desvía, difracta, hace rebotar y descompone las ondas sonoras. Quizás esta vía anunciada es la que podríamos pensar como elemento abierto en la estética musical deleuzeana, pero que debería resonar más allá de la letra de su obra.

Bibliografía

- AAVV. *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*. Editado por B. Massumi. London: Routledge, 2002.
- . *Artes Integradas y Educación Vol II*. Editado por S. Espinosa. Lanús: Universidad de Lanús, 2010.
- . *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*. Editado por S. Leclerq. Paris: Sils Maria - Vrin, 2005.
- . *Beckett and Philosophy*. Editado por R. Lane. New York: Palgrave, 2002.
- . *Deleuze and Space*. Editado por I. Buchanan y G. Lambert. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- . *Deleuze y su herencia filosófica*. Editado por A. Beaulieu. Traducido por A. Cherniavsky. Madrid: Campo de Ideas, 2007.
- . *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Machado Libros, 2005.
- . *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Editado por M. B. Cragnolini. Buenos Aires: La cebra, 2009.
- . *Gilles Deleuze, immanence et vie*. Editado por Rue Descartes. Collège international de philosophie. Paris: PUF, 2006.
- . *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Editado por E. Alliez. Paris: Syntelabo, 1998.
- . *Hacer audibles... Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Editado por S. Díaz y J. P. Sosa. Mar del Plata: Ediciones Suárez, 2013.
- . *Histoire de la musique (4 tomos)*. Editado por R. Manuel. Paris: Gallimard, 1963.
- . *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*. Editado por M. Solomos. Paris: L'Harmattan, 2003.
- . *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Editado por B. Nettl y M. Russell. Chigaco: University of Chicago Press, 1998.
- . *Le temps de l'écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Editado por D. Cohen-Lévinas. Paris: L'Harmattan, 2004.
- . *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Editado por B. Hulse y N. Nesbitt. Burlington: Ashgate, 2010.
- . *The Messiaen Companion*. Editado por P. Hill. Portland: Amadeus Press, 1994.
- . *Wilhem Worringers Kunstgeschichte*. Editado por H. Böhringer y B. Söntgen. München: Fink, 2002.

- Adorno, T. W. *Filosofía de la nueva música*. Traducido por A. L. Bixio. Buenos Aires: Sur, 1966.
- . *Monografías musicales. Obra completa 13*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- . *Teoría Estética. Obra Completa 7*. Traducido por J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- Agamben, G. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Borchieri, 2001.
- . *Lo abierto*. Traducido por E. Castro y F. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Alpers, S. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Antonioli, M. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Artaud, A. *El arte y la muerte y otros escrito*. Traducido por V. Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- Badiou, A. «Existe-t-il quelque chose comme une politique deleuzienne?» *Cités. Philosophie. Politique. Histoire* (PUF), n° 40 (2009): 15-20.
- . *Petit manuel d'inesthétique*. París: Seuil, 1998.
- Baillet, J. *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Baricco, A. *El alma de Hegel y las vacas de Winsconsin*. Traducido por R. Baena Bradaschia. Madrid: Siruela, 1999.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Traducido por C. Sánchez Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- Beaulieu, A. [Ed.]. *Deleuze y su herencia filosófica*. Traducido por A. Cherniavsky. Madrid: Campo de Ideas, 2007.
- Beckett, S. *L'innommable*. Paris: Minuit, 1992.
- . *Obra poética completa*. Traducido por J. Talens. Madrid: Hiperión, 2002.
- Benjamin, W. *El París de Baudelaire*. Traducido por M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- . *Estética y política*. Traducido por J. Fava y T. Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- . *Sobre la fotografía*. Traducido por J. Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Benveniste, É. *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1966.
- Berger, J. *Mirar*. Buenos Aires: de la Flor, 2005.
- Bergson, H. *La evolución creadora*. Traducido por M. L. Pérez Torres. Barcelona: Planeta, 1994.

- Bogue, R. *Deleuze on cinema*. New York-London: Routledge, 2003.
- . *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge, 2003.
- Boulez, P. *Hacia una estética musical*. Traducido por W. Guido. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- . *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 2011.
- . *Puntos de referencia*. Traducido por E. Prieto. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . *Regards sur autrui. Points de repère II*. Editado por J.-J. Nattiez y S. Galaise. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- Bourriaud, N. *Estética relacional*. Traducido por C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Radicante*. Traducido por M. Guillèmont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Bréhier, É. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris: Vrin, 1997.
- Bryden, M. *Gilles Deleuze. Travels in literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Buchanan, B. *Onto-ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*. Albany: State University of New York, 2008.
- Buci-Gluksmann, C. *Estética de lo efímero*. Traducido por S. Espinosa. Madrid: Arena, 2006.
- Buck-Morss, S. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Traducido por M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Buydens, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 2005.
- Cacciari, M. *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Traducido por M. B. Cragnolini. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- . *El dios que baila*. Traducido por V. Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Traducido por F. Jarauta. Barcelona: Península, 1989.
- . *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. Traducido por R. Medina. México: Siglo XXI, 1982.
- Cage, J. *Silence*. London: Marion Boyars Publishers, 1987.
- Colman, F. *Deleuze and cinema. The film concepts*. Oxford-New York: Berg, 2011.
- Cortot, A. *Curso de interpretación*. Traducido por R. Carman. Buenos Aires: Ricordi, 1998.

Cragnolini, M. «De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana.» En *Nietzsche actual e inactual. Vol. II*, de M. Cragnolini y G. Kaminsky. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

—. *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del "entre"*. Buenos Aires: La cebra, 2006.

Cragnolini, M. «Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música.» *Cuadernos de filosofía*, nº 41 (Marzo 1995).

Danto, A. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducido por E. Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2006.

—. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

de la Encina, J. *Worringer*. Madrid: Complutense, 2002.

De Santiago Guervós, L. E. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004.

Debussy, C. *El señor Croche, antidilettante*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.

Deleuze, F. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

Deleuze, G. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por T. Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.

—. *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2009.

—. *Cine 2. Los signos del movimiento y el tiempo*. Traducido por P. Ires y S. Puente. Buenos Aires: Cactus, 2011.

—. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

—. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1981.

—. *Conversaciones*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995.

—. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

—. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1992.

—. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.

—. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Editado por D. Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

—. *Diferencia y repetición*. Traducido por S. Delpy y H. Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

—. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1993.

- . *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2008.
- . *El Bergsonismo*. Traducido por L. Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducido por J. Vázquez y U. Larraceta. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *El saber: Curso sobre Foucault*. Traducido por P. Ires y S. Puente. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- . *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1973.
- . *Empirismo y subjetividad*. Traducido por H. Acevedo. Barcelona: Gedisa, 1992.
- . *En medio de Spinoza [2ª ed. aum.]*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- . *Exasperación de la filosofía: el Leibniz de Deleuze*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- . *Foucault*. Traducido por J. Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducido por I. Herrera. Madrid: Arena, 2002.
- . *Kant y el tiempo*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- . *La filosofía crítica de Kant*. Traducido por M. A. Galmarini. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducido por I. Agoff. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por I. Agoff. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005.
- . *La philosophie critique de Kant*. París: PUF, 2004.
- . *Le Bergsonisme*. París: PUF, 1966.
- . *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit, 1988.
- Deleuze, G. «L'Épousé.» En *Quad...*, de S. Beckett. Paris: Minuit, 1992.
- . *Lîle déserte et autres textes. Textes et entretiens (1953-1974)*. Editado por D. Lapoujade. Paris: Minuit, 2002.
- . *Lógica del sentido*. Traducido por M. Morey. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

- . *Nietzsche*. París: PUF, 1965.
- . *Nietzsche*. Traducido por I. Herrera y A. del Río. Madrid: Arena, 2000.
- . *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF, 1983 .
- . *Nietzsche y la filosofía*. Traducido por C. Artal. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*. Paris: Minuit, 1988.
- . *Pericles y Verdi. La filosofía de Fraçois Châtelet*. Traducido por J. Vázquez y U. Larraceta. Valencia: Pre-textos, 1989.
- . *Pintura: el concepto de diagrama*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- . *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Minuit, 1990.
- . *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1968.
- . *Proust et les signes [éd. augm.]*. París: PUF, 1970.
- . *Proust y los signos*. Traducido por F. Monge. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Sacher-Masoch y Sade*. Traducido por M. T. Poyrazán. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.
- . *Spinoza et le problème de l'expression*. París: Minuit, 1968.
- . *Spinoza y el problema de la expresión*. Traducido por H. Vogel. Barcelona: Muchnik, 1996.
- . *Spinoza. Filosofía práctica*. Traducido por A. Escotado. Barcelona: Tusquets, 1984.
- . *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.
- Deleuze, G., y C. Bene. *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- . *Superposiciones*. Traducido por J. Algasi. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.
- Deleuze, G., y C. Parnet. *Diálogos*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos, 1980.
- . *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- Deleuze, G., y C. Parnet. *L'abécédaire de Gilles Deleuze. 3 vidéos*. Montparnasse, 1997.
- Deleuze, G., y F. Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, t. II. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- . *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1973.
- . *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por F. Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por J. Aguilar. México: Ediciones Era, 1978.

- *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- Derrida, J. *La dissémination*. París: Seuil, 1972.
- Descartes, R. *Compendio de música*. Traducido por P. Flores y C. Gallardo. Madrid: Tecnos, 1992.
- Dosse, F. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Traducido por S. Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Dumoulié, C. «Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad.» *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas* (La cebra), nº 4-5 (2007).
- Eagleton, T. *La estética como ideología*. Traducido por J. Cano y G. Cano. Madrid: Trotta, 2006.
- Esposito, R. *Tercera Persona*. Traducido por C. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Fabre, F. *Nietzsche músico. La musique et son ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Fernández, D. *La rose des Tudors*. Arles: Actes du sud, 2008.
- Fleisner, P. «De sigfridos cornudos y hechiceras infieles. Una mirada sobre el rechazo nietzscheano del romanticismo y su alabanza de Carmen.» *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, nº 4-5 (Primavera 2007).
- Foster, H. *El retorno de lo real. la vanguardia a finales de siglo*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, M. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Traducido por U. Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por E. C. Frost. México: Siglo XXI, 2002.
- Fried, M. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Traducido por R. Guardiola. Madrid: Machado Libros, 2004.
- Fubini, E. *El siglo XX: entre música y filosofía*. Traducido por J. Cuenca Ordiñana. Valencia: Universitat de València, 2004.
- Goehr, L. *The imaginary Museum of musical Works. An Essay on Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

- Goléa, A. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Julliard, 1960.
- Gould, G. *The Glenn Gould Reader*. Editado por T. Page. New York: Vintage Books, 1990.
- Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducido por F. Fanés. Madrid: Siruela, 2006.
- Grisey, G. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Éditions MF, 2008.
- Guattari, F. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Éditions Recherches, 1979.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- Heidegger, M. *Caminos de bosque*. Traducido por H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1996.
- . *El ser y el tiempo*. Traducido por J. Gaos. México: FCE, 1997.
- . *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Traducido por A. Ciria. Madrid: Alianza, 2007.
- Jay, M. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducido por A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Kafka, F. *Relatos completos*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Traducido por P. Ribas. Madrid: Taurus, 2005.
- . *Crítica del juicio*. Traducido por M. García Morente. México: Porrúa, 2003.
- Kessler, M. *L'esthétique de Nietzsche*. París: PUF, 1998.
- Kirk, G. S., J. E. Raven, y M. Schofield. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1987.
- Klee, P. *Teoría del arte moderno*. Traducido por P. Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Kramer, L. «A new self: Schumann at 40.» *The Musical Times* 148, n° 1898 (Spring 2007).
- Laddaga, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Laplantine, F., y A. Nouss. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Traducido por V. Goldstein. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Laporte, Y. *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Lecerclé, J.-J. *Badiou and Deleuze read literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Lévi-Strauss, C. *Lo crudo y lo cocido (Mitológicas I)*. Traducido por J. Almela. México: FCE, 1968.

- Liébert, G. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
- Lippard, L. *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- Lippard, L., y J. Chandler. «The dematerialization of art.» *Art International* XII, n° 2 (Febrero 1968).
- Lucero, G. «Musique-pratique: du formalisme au partage du temps.» *Filigrane*, n° 13: Deleuze et la musique (Premier Semestre 2011).
- Lucero, G., y M. Santángelo. «El ruido y la invasión.» *El río sin orillas*, n° 3 (2009): 18-31.
- Ludueña Romandini, F. J. «Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual.» En *Pequeño manual de inestética*, de A. Badiou. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Lugones, L. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermanto Editores, 1906.
- Luminet, J.-P. «Musique avec pulsar obligé. À propos de Le Noir de L'Étoile de Gérard Grisey.» *Revue Les cahiers de l'Ircam*, n° 4 (4ème trimestre 1993).
- Lyotard, J.-F. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*. París: Éd, du Cerf, 2012.
- Marchán Fiz, S. *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.
- Martínez Estrada, E. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Masotta, O. *Revolución en el arte: pop-art, happening y arte de los medios*. Editado por A. Longoni. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- McDonough, T. *Guy Debord and the situationist international. Texts and documents*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Mengue, P. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Traducido por L. Tixi y J. Fava. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008.
- Morgan, D. «The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, n° 3 (Summer 1992): 231-242.
- Nancy, J.-L. *El sentido del mundo*. Traducido por J. M. Casas. Buenos Aires: La marca editora, 2003.
- . *La comunidad desobrada*. Traducido por I. Herrera. Madrid: Arena, 2001.
- . *La declosión. Deconstrucción del cristianismo I*. Traducido por G. Lucero. Buenos Aires: La cebra, 2008.
- . *Las musas*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

- Nancy, J.-L., y P. Lacoue-Labarthe. *El mito nazi*. Traducido por J. C. Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Nattiez, J.-J. *Le combat de chronos et d'orphée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.
- . *Proust músico*. Traducido por A. Sottile. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones, 2009.
- Neubauer, J. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Traducido por F. Giménez García. Madrid: Machado Libros, 1992.
- Nichols, R. *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1975.
- Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.
- . *Crepúsculo de los ídolos*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2001.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- . *Escritos sobre Wagner*. Traducido por J. B. Llinares. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- . *Humano, demasiado humano*. Traducido por A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- . *La ciencia jovial*. Traducido por J. Jara. Caracas: Monte Ávila, 1999.
- . *La genealogía de la moral*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- . *Más allá del bien y del mal*. Traducido por A. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1986.
- Niño Amieva, A. «Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas.» *AdVersus* VIII, nº 19-20 (2010-211).
- Pardo, J. L. «Y cantan en el llano.» *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17 (1994): 67-76.
- Paz, J. C. *Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- Perniola, M. *La estética del siglo XX*. Traducido por F. Campillo. Madrid: Machado Libros, 2001.
- Pessoa, F. *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Traducido por A. Crespo. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- Platón. *Diálogos 3. Fedón. Banquete. Fedro*. Traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos IV. República*. Traducido por C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos V. Parménides. Sofista. Teeteto. Político*. Traducido por M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.

- . *Las leyes*. Traducido por J. M. Pabón y M. Fernández Galiano. Madrid: Centro de estudios Políticos y Constitucionales., 1999.
- . *Timeo*. Traducido por C. Eggers Lan. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- Prange, R. *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunsttheorie der Moderne*. Olms: Hildesheim, 1991.
- Quignard, P. *El odio a la música*. Traducido por M. Martínez. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2012.
- Rae, G. «Violence, Territorialization and Signification: The Political from Carl Schmitt and Gilles Deleuze.» *Theoria and Praxis, International Journal of Interdisciplinary Thought* 1, nº 1 (2013).
- Rancière, J. «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?» En *Gilles Deleuze. Une vie philosophique. Rencontres Internationales Rio de Janeiro - Sao Paulo 10-14 juin 1996.*, de É. Alliez. Institut Syntelabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- . *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- . *The Flesh of Words. The Politics of Writing*. Traducido por C. Mandell. California: Stanford University Press, 2004.
- Reverdy, M. *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- Riegl, A. *El arte industrial tardorromano*. Traducido por A. Pérez López y J. Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992.
- Rose, F. «Introduction to the pitch organization of French spectral music.» *Perspectives of New Music* 34, nº 2 (Summer 1996).
- Saitta, C. *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 2002.
- Sauvagnargues, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.
- . *Deleuze. Del animal al arte*. Traducido por I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Traducido por A. Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.
- Schlegel, F. *The aesthetic and miscellaneous Works*. Bohn: Bohn's Standard Library, 1860.
- Schumann, R. *Lettres choisies (1827-1840)*. Traducido por M. Crémieux. Paris: Fischbacher, 1909.
- Simondon, G. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Traducido por P. Ires. Buenos Aires: La Cebra - Cactus, 2009.
- Stockhausen, K. «Estructura y tiempo vivencial.» *Lulú*, nº 4 (Noviembre 1992).
- «How time passes by?» *Die Reihe musical journal (English edition)* 3 (1959).

— «Huuuh! Das Pressegespräch am 16 September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg.» *MusikTexte*, n° 91 (2002).

Szendy, P. *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris: Minuit, 2002.

Uhlmann, A. *Samuel Beckett and the philosophical image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Univ. Paris8. *La voix de Gilles Deleuze en ligne. Cours Paris 8 (1980-1986)*. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> (último acceso: agosto de 2014).

Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducido por A. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2007.

Virilio, P. *La inseguridad del territorio*. Traducido por T. J.-E. Iplicjian y J. M. Casas. Buenos Aires: La marca editora, 1999.

Virno, P. *Gramática de la multitud*. Traducido por A. Gómez. Buenos Aires: Colihue, 2003.

von Uexküll, J. *Cartas biológicas a una dama*. Traducido por T. Bartoletti y C. Nicolás. Buenos Aires: Cactus, 2014.

— *Mondes animaux et monde humain. Suivi de Théorie de la signification*. Traducido por P. Muller. Paris: Denoël, 1965.

Williams, J. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducido por J. Moreno Villa. Madrid: Espasa Calpe, 1952.

Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*. Traducido por M. Frenk. México: FCE, 1966.

— *La esencia del estilo gótico*. Traducido por M. García Morente. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

Zourabichvili, F. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Traducido por I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

— *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.