

Desterritorializar el ritornelo o invertir el oído

Resonancia entre la música y la filosofía en el pensamiento de Gilles Deleuze

Juan Pablo Sosa

Resumen

El presente texto aborda la relación entre filosofía y música en el pensamiento de Gilles Deleuze. Ciertamente son los grandes músicos los que mejor pueden hablar sobre música, los que mejor hablan de aquello que hacen. Pero hablando devienen otra cosa que músicos, devienen filósofos. De esta manera, habitando ese afuera de la filosofía, Deleuze se sumerge en la música tomando de ella un recurso para crear el concepto de ritornelo. A través del ritornelo la filosofía se encuentra en una alianza activa e interior con ese afuera que la fuerza a pensar que es la música. Manteniendo una relación de intercambio y resonancia que no deja de interferirse mientras desarrollan su propio camino.

Palabras claves

Filosofía, música, ritornelo, sensibilidad, materia sonora, concepto, oído.

Abstract

The present text addresses the relationship between philosophy and music at the thought of Gilles Deleuze. They are certainly the great musicians who can best talk about music, better talk about what they do. But speaking become anything other than musicians, become philosophers. Thus, inhabiting this outside of philosophy, Deleuze is immersed in music making it a resource for creating the concept of ritornelo. Through ritornelo philosophy it is in an active and interior alliance with the force that outside think that is music. Maintaining a relationship of exchange and resonance that does not stop interfering while developing their own way.

Keywords

Philosophy, music, ritornelo, sensitivity, sound material.

Juan Pablo Sosa

**Universidad Nacional de
La Plata**

Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata y doctorando por la Universidad Nacional de La Plata. Perteneció al Grupo de Análisis Epistemológico y al grupo de Estética del departamento de Filosofía, de la Facultad de Humanidades de la U.N.M.d.P. Es becario de con funciones en docencia e investigación en las cátedras de Filosofía Contemporánea y Estética de la carrera de Filosofía perteneciente a la mencionada institución.

sosajuanp@gmail.com

¿Es la música aquello de lo que el filósofo es amigo? Me parece cierto que la filosofía es un auténtico cántico que no se lleva a cabo con la voz pero que tiene el mismo sentido del movimiento que la música. Esto podía decirse de Leibniz, quien, al mismo tiempo que la música barroca, convierte la armonía en un concepto fundamental. Hace de la filosofía una producción de acordes. ¿Esto es la amistad, el acorde que llega hasta la disonancia? No se trata de someter la filosofía a la música ni tampoco de lo contrario. Se trata, una vez más, de una operación de plegado (DELEUZE, 2014, p. 139).

La música es un misterio que el pensamiento filosófico no ha dejado de perseguir. Pues la relación que la música mantuvo con la filosofía resulto siempre huidiza. “Testimonio de esto es la larga tradición que nos precede en la llamada filosofía de la música que, ante la imposibilidad de desarrollar un discurso rico, consistente, denso y creativo, solo ha podido articular unos pocos gestos de incredulidad, perplejidad e irritación que la dejan impotente” (VILARD, 2000, p. 10)¹. Ciertamente, entre las diferentes expresiones artísticas la más difícil es la música, ésta se presenta a la filosofía como uno de las problemáticas más espinosas de abordar. En este caso, el pensamiento de Gilles Deleuze no es una excepción, “lo más difícil es, evidentemente, la música” (DELEUZE, 2014, p. 218) pues para el filósofo francés resulta más difícil hablar de música que de pintura, hablar de música es la cumbre. No obstante, no se propone hablar de música, pues, ni la filosofía tiene el derecho ni el poder de hablar sobre la música, ni ésta tiene la necesidad de ser conceptualizada, como tampoco tiene ningún deseo o disposición ni aptitud para con el discurso sobre ella. El filósofo no es quien posee una sabiduría sobre la música, quien habla por ella como un conocedor del dominio, ni quien se somete a ella como reveladora de una verdad que la filosofía no puede alcanzar.

La filosofía no es reflexión sobre algo diferente como en este caso la música. Ella se ocupa de algo muy concreto, la creación de conceptos. No reflexiona sobre la música aunque es normal que cree conceptos que resuenen en ella. Por lo que Gilles Deleuze entiende la filosofía como un constructivismo y las resonancias que sus creaciones efectúan son resonancias constructivas. En este sentido, ese finito que devuelve el infinito que es el concepto, es un centro de vibraciones que resuena en el pensamiento y lo compone según conexiones siempre crecientes siendo que, “si un concepto es mejor que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas” (DELEUZE, 2009, p. 33). Comprender un concepto no es más fácil ni menos difícil que oír un sonido. “Hay incluso puntos de indiscernibilidad en los cuales la misma cosa podría expresarse mediante sonidos o conceptos, y sin embargo, cada disciplina mantiene su propio movimiento, sus medios y sus problemas” (DELEUZE, 2007, p. 197). Esto quiere decir que pensar es desplegar un potencial ya inscripto en un dominio de expresión e inseparable de éste, una forma singular de sensibilidad. Para ello hace falta que haya una necesidad, debido a que no se piensa sino por una necesidad absoluta que se produce en el acto de resistencia ante el reparto de lo sagrado y lo profano, y la creación de nuevas formas de pensar y de sentir. “Para proponer un nuevo reparto de las cosas, un nuevo reparto de lo conceptual, de lo sensible, la forma de resolver de otra manera los problemas porque se los ha sabido plantear de otra manera, de una forma nueva” (DELEUZE, 2007, p. 200). Pues no se piensa por naturaleza sino por encuentro, “en el universo todo son encuentros” (DELEUZE, 2013, p. 69), resonancias del pensamiento que potencian la creación. Y que es indisoluble de los personajes conceptuales que expresan ese uso impersonal de la voz filosófica que habla a través de los dichos de un filósofo. Pensador nómada, el amigo, Deleuze emplea a través de su obra un reparto complejo de personajes conceptuales a fin de crear conceptos que le permitan desplegar las resonancias de un pensa-

1

Cf. “Si hay un objeto con el que la filosofía se ha dado de bruces en una humillante demostración de impotencia, ese es la música. Si hay un área de la filosofía cuyo balance hasta hoy se salda con el más estrepitoso y completo fracaso, es la filosofía de la música” (VILARD, 2000, p. 10).

miento sin imagen o en una imagen en devenir. Que ya no designa una persona sino una actitud en relación inmediata con el afuera en el cual el pensamiento deviene nómada, se reparte entre amigos, como un modo indiscernible de vivir y de pensar o de crear.

Así, un encuentro entre filosofía y música es una relación que nos fuerza, una necesidad que nos hace experimentar el afuera de la filosofía pero también de la música para arrojarnos en ese espacio intermezzo perteneciente al pensamiento, propio de la creación. Y de esta manera “alcanzar algo que fuera como un fondo común a las palabras, a las líneas y a los colores e incluso a los sonidos. [Pues] escribir sobre la pintura o sobre la música implica siempre esa aspiración” (DELEUZE, 2013, p. 172). Lograr el punto en que la escritura misma se vuelve música. Efectivamente, el filósofo no posee la música sino que se encuentra con ella en un trabajo de aprendizaje, como un pretendiente, como un amigo. La pretende en vista a problemas y cuestiones concretas. Como el pliegue de lo impensado en el pensamiento, donde la música es lo impensado del pensamiento filosófico. Un pliegue que le devuelve el movimiento mismo del pensamiento, el cual con el mismo sentido ambas hacen y producen pero por medios diferentes. Alcanzando ese sentido de movimiento en cual, cuando el pensamiento alcanza en la inmanencia velocidades infinitas, solo cabe hablar de música. Pues de lo que se trata es de lo que la música tiene que aportar a la filosofía en ese terreno en el cual se vuelven irreconocibles, el terreno de la creación.

El concepto, un movimiento.

La música no es el privilegio del hombre: el universo, cosmos esta hecho de ritornelos; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos no menos que al hombre (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 307).

La relación que la filosofía tiene, en el pensamiento de Gilles Deleuze, con la música es la de un afuera que la fuerza a pensar. Ciertamente son los grandes músicos los que mejor pueden hablar sobre música, los que mejor hablan de aquello que hacen. Pero hablando devienen otra cosa que músicos, devienen filósofos. De esta manera, habitando ese afuera de la filosofía, Deleuze se sumerge en la música tomando de ella un recurso para crear un concepto; “hemos forjado un concepto de ritornelo en filosofía” (DELEUZE, 2007, p. 343). Aunque ha adoptado diferentes significaciones a lo largo de la historia de la música, como su nombre lo indica, el ritornelo es un movimiento que consiste en un retorno. Pero al igual que en sus diferentes significaciones, este retorno no es un retorno de lo mismo, sino que en cada regreso captura algo diferente. Desde las moléculas al cosmos, atravesando las épocas, las especies, los reinos, la materia, las formas y las fuerzas, el ritornelo es un retorno pero no de lo mismo sino de lo diferente. Creado junto a Félix Guattari el ritornelo es un concepto complejo que toma en cuenta todo tipo de producción artística en general y musical en particular. El problema de las artes es alcanzar la sensación y el problema de la música es el ritornelo. A través del ritornelo la filosofía se encuentra en una alianza activa e interior con ese afuera que la fuerza a pensar que es la música. Manteniendo una relación de intercambio y resonancia que no deja de interferirse mientras desarrollan su propio camino.

Este concepto sumamente complejo implica tres aspectos o dimensiones que no son evolutivas, sino, tres aspectos simultáneos y coexistentes de una misma cosa, de un mismo movimiento así llamado ritornelo. En resumidas cuentas, dicho movimiento consta de un primer aspecto consistente en establecer un centro. En este caso, Deleuze y Guattari presentan el ejemplo del canturreo de un niño que preso del miedo en la

oscuridad compone como acto tranquilizador. El niño compone una cancioncilla que lo cobija de esa oscuridad que manifiesta el caos, “esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 318). La cancioncilla es un principio de orden ante aquello que colma por todos lados y amenaza con desintegrarla. Luego, el segundo aspecto consta en organizar un recorrido tranquilo y estable. Esto es, una vez establecido un centro, un principio de orden, de lo que se trata ahora es de organizar el espacio, delimitar un círculo que distinga un adentro de un afuera. “Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 318). Finalmente, el tercer aspecto reside en introducir una salida. En efecto, delimitado el círculo y establecido el adentro y el afuera, se entreabre el círculo para dejar pasar algo o alguien, o al contrario, para salir de él. “Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 318). Así entonces, el ritornelo es el movimiento sonoro, aunque no solamente sonoro, de las tres dimensiones simultáneas y coexistentes consistentes en alcanzar el territorio para resistir al caos, habitar el territorio para, filtrarlo y lanzarse fuera del territorio o desterritorializarse para dejar pasar algo o salir de él. Con el ritornelo consideramos las relaciones de movimiento de la territorialización y la desterritorialización. Esto se debe a que este concepto se compone al menos de tres elementos; territorio, tierra y reterritorialización. Ahora bien es importante resaltar que, el trazado de un territorio implica la delimitación de un espacio pero no objetivamente geográfico sino existencial, un espacio existencial que contiene lo familiar y vinculante a la vez que marca una distancia con el otro y resguarda del caos amenazante” (ZOURABICHVILI, 2007, p. 42). Asimismo, no hay un solo ritornelo sino que hay muchos, desde la melodía de la pequeña cancioncilla que un niño canta en la oscuridad hasta el canto de los pájaros, y desde los modos griegos a los ritmos hindúes hay muchas clases, pero con una misma función, marcar un territorio debido a que el ritornelo es esencialmente territorial. Es en este sentido, que para Deleuze y Guattari tal vez el arte empiece con el animal que delimita un territorio.

A este respecto, para Deleuze quien rechaza todo esencialismo, el arte no es un privilegio del hombre, e indudablemente no cabe en su pensamiento una división tajante por una diferencia de principios entre el hombre y los demás seres vivos, como tampoco cabe aislar lo viviente de lo material. Pues el arte lleva a cabo algo que todo ser vivo ya hace, contraer fuerzas y explotar su potencial expresivo. El arte es la expresión de una territorialización, una constitución del medio en territorio, debido a que el marcado del territorio implica la emergencia de la sensibilidad. En este sentido, del animal al hombre, el arte es la liberación de materias de expresión en el movimiento de la territorialidad, “el territorio sería el efecto del arte” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 322). Es la marca, la firma o la pancarta, con la cual la materia deviene expresiva, la que traza el territorio y constituye un dominio. Pero el territorio es un lugar de paso, la marca o la pancarta son un lugar de paso. Pues bien, si el arte comienza con la marca territorial, “la territorialización no es arte sino porque incluye un movimiento de desterritorialización” (MENGUE, 2008, p. 324) que disuelve la identidad del lugar. Así, el neologismo desterritorialización describe el movimiento o el proceso por el cual se abandona el territorio a la vez que expresa la tensión entre éste y la tierra. Teniendo en cuenta que en el trazado de un territorio se produce una reorganización de las funciones y un reagrupamiento de las fuerzas. Es decir, debido a que las marcas territoriales se desarrollan en motivos y contrapuntos que reorganizan funciones, en el cual determinadas actividades funcionales al ser territo-

rializadas adquieren un nuevo aspecto, y al mismo tiempo reagrupan fuerzas, en el que fuerzas de distintos medios se reagrupan en un punto, la tierra. “Este movimiento de reorganización y reagrupamiento desencadenará algo que va a rebasar el territorio mismo” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 326-327), y en este caso, la firma o la marca devienen estilo.

Así, en una línea que va de adentro hacia fuera y viceversa, la expresión adquiere su propia autonomía conformando una gran composición. “En este caso, los motivos territoriales forman personajes rítmicos en el cual el propio ritmo en su constancia, aumento y disminución o en su variación constante, constituye o es todo un personaje” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 324). Del mismo modo, mientras los motivos territoriales desencadenan personajes rítmicos, los contrapuntos territoriales forman paisajes melódicos, en la cual la propia melodía crea un paisaje sonoro. Ahora podemos comprender mejor el paso de la marca o la pancarta al estilo. Puesto que la materia de expresión considerada en sí misma es una pancarta o una marca, al entrar las unas con las otras en relaciones variables o constantes, constituyendo motivos y contrapuntos territoriales que expresan las relaciones del territorio con impulsos internos y circunstancias externas, salimos del estadio pancarta para devenir estilo. “Es la articulación del ritmo y la armonización de la melodía que alcanzan un autodesarrollo, aquello que constituye el estilo y diferencia un pájaro músico de uno no músico” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 324). Tener un estilo es salir de la pura marca para alcanzar la composición. Pues es bajo la condición de la desterritorialización que la materia deviene expresiva y se alcanza el plano de composición.

Teniendo en cuenta que la materia deviene expresiva y el arte se constituye como tal a condición de la desterritorialización. La música, como esa transversal que va del animal al hombre, sigue el mismo proceso. En la música humana una frase musical puede funcionar como una pancarta asociada a un personaje o a un rostro, a un oído, que corresponde a un modo de escucha, a un modo de sensibilidad. Como en la discusión en torno a los motivos Wagnerianos, en la cual “Debussy criticaba a Wagner comparando los leitmotifs a indicadores que señalarían las circunstancias ocultas de una situación, los impulsos secretos de un personaje. Y esto es lo que ocurre en un determinado nivel o en un cierto momento” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 325). Pues aquí para Debussy el leitmotiv está ligado a la aparición de un personaje, es asociado a un personaje. No obstante hay otra escucha, u otro modo de escucha, hay otra forma de comprender los leitmotifs Wagnerianos en los cuales ya no remiten o están asociados a personajes sino que constituyen ellos mismos verdaderos personajes rítmicos que componen verdaderos paisajes melódicos.

Cuando más se desarrolla la obra, más los motivos entran en conjunción, conquistan su propio plano, más autonomía adquieren con relación a la acción dramática, a los impulsos, a las situaciones, más independientes son de los personajes y de los paisajes, para devenir ellos mismos paisajes melódicos, personajes rítmicos que no cesan de enriquecer sus relaciones internas (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 325).

En este caso se ha liberado el ritmo. Pues esa distancia crítica que es el ritmo entra en un devenir que elimina la distinción entre personajes asociados. Así, desligado de toda referencia y asociación, el leitmotiv ya no representa un personaje ni está asociado a un paisaje, sino que logra una autonomía que lo constituye como un verdadero personaje rítmico y compone un auténtico paisaje melódico. La música pasa por el estadio pancarta o marca y se lanza hacia otras dimensiones.

Los carteles o pancartas son infra-agenciamientos y, los motivos y contrapuntos territoriales intra-agenciamientos. Éstos últimos implican una

organización muy rica y compleja en el que intervienen todo tipo de componentes heterogéneos cuya unión tiende a una cierta consistencia. De la misma manera que el infra-agenciamiento es inseparable del intra-agenciamiento, éste último lo es del inter-agenciamiento, puesto que “el agenciamiento territorial pasa constantemente a otros agenciamientos” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 330). “Pero lo primero que hace agenciamiento es el territorio, el territorio es un agenciamiento” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 328). “En efecto, el agenciamiento mantiene una relación muy particular con el territorio, sin territorio no hay agenciamiento, pero tampoco hay agenciamiento sin puntas de desterritorialización que lo arrastren hacia nuevas creaciones o hacia la muerte” (DELEUZE & PARNET, 2013, p. 82). Pues el agenciamiento territorial es inseparable de un cierto coeficiente de desterritorialización que lo tiende hacia otro agenciamiento. Todo territorio está potencialmente en vías de desterritorialización, un margen de desterritorialización inseparable de él y que siempre lo afecta. Este margen de desterritorialización que afecta potencialmente a todo territorio conforma una serie de rupturas que hacen variar las relaciones de las funciones territorializadas con el mismo territorio y las relaciones de este último con cada agenciamiento desterritorializado. El agenciamiento territorial territorializa funciones y fuerzas, y al territorializarlas las transforma. De esta manera, al transformarlas, esas funciones y fuerzas territorializadas pueden adquirir una cierta autonomía que las hace componer otros agenciamientos más o menos desterritorializados. El ritornelo es fundamentalmente territorial, va hacia el agenciamiento territorial, pero cuando una función territorializada adquiere una cierta independencia para formar un nuevo agenciamiento en vías de desterritorialización, el ritornelo cambia. La naturaleza del movimiento cambia, no es ya un movimiento que va hacia otro agenciamiento territorial o inter-agenciamiento, sino un movimiento de desterritorialización que rebaza toda capacidad de agenciamiento para entrar en otro plan. El agenciamiento territorial oscila entre dos polos, por un lado, una clausura que tiende a reestratificarlo, y por otro, una apertura desterritorializante que lo lanza al cosmos. “El agenciamiento está abierto sobre otros agenciamientos pero también sobre el cosmos, y no es sino gracias a una relación con las fuerzas de este último que existe el arte” (MENGUE, 2008, p. 324). El ritornelo cambia nuevamente, introduce una salida, arriesga una improvisación y se lanza al cosmos. Ya no se trata de fuerzas de la tierra sino de un movimiento más amplio, de fuerzas desterritorializadas y desterritorializantes del Cosmos. En el que los agenciamientos alcanzan su máximo de descodificación y de desterritorialización, y solo cabe hablar de máquina abstracta y de plan de consistencia o de variación continua.

Esto quiere decir que, mientras que los agenciamientos mantienen una relación con el territorio fundamentalmente a través de sus líneas de desterritorialización, estos son llevados a su máximo de desterritorialización y descodificación con las máquinas abstractas. Una máquina, o el concepto de máquina que Deleuze y Guattari describen, es algo que excede toda mecánica, todo artefacto, es “un conjunto de máximos que se insertan en el agenciamiento en vías de desterritorialización, para trazar en él las variaciones y mutaciones” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 338). Cada vez que un agenciamiento territorial entra en un movimiento que lo desterritorializa se desencadena una máquina. Por lo que todo efecto es efecto maquínico que depende de una máquina en conexión con un agenciamiento liberada por la desterritorialización. Una máquina siempre está conectada con un agenciamiento territorial el cual abre a otro agenciamiento, e incluso lo puede desbordar y abrir al cosmos. Aunque también puede producir un efecto de cierre que lo lanza a una especie de agujero negro que lo toma en unas líneas de empobrecimiento y de fijación. “Por lo que las máquinas pueden abrir o cerrar un agenciamiento. Por consiguiente, las máquinas intervienen en la emergencia de la materia de

expresión" (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 338-339). En resumidas cuentas, aquello que Deleuze y Guattari llaman maquínico es la síntesis o consistencia de heterogéneos como tal. Esta síntesis de heterogéneos que son materia de expresión forma un enunciado o enunciación maquínica. Pues los enunciados maquínicos son los efectos de máquinas que definen la consistencia en la que entran las materias de expresión. Estas máquinas son singulares e inmanentes, y están compuestas de materias no formadas y funciones no formales en un conjunto consolidado que presenta grados de intensidad. En este sentido, las máquinas son mesetas que se componen y componen un plan de consistencia o de variación continua.

Con las máquinas alcanzamos un aspecto más dentro de la problemática de la consistencia de la materia de expresión. Pues la materia tiene con la expresión una relación originaria. Dicho término, materia de expresión, indica que la materia tiene con la expresión una relación original. Pues "a medida que adquiere consistencia, las materias de expresión constituyen semióticas; pero las componentes semióticas son inseparables de componentes materiales, y están especialmente en conexión con niveles moleculares" (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 339). En este sentido, el arte en general y la música en particular son acciones semióticas, la música es una producción semiótica desterritorializante. No hay más que una sola materia, que desde lo atómico concierne a dos estados o tendencias, sistemas estatificados y conjuntos consistentes o auto-consistentes. Por lo que el problema de la consistencia concierne a la materia ya desde el átomo y las partículas elementales. Pero, mientras que los sistemas estratificados se organizan en una horizontal por causalidades lineales entre elementos y, en una vertical, de jerarquías de orden entre agrupamientos unificada por una sucesión de formas encuadrantes que dan forma a una sustancia constituyendo estratos (regulación forma-sustancia). "Los conjuntos de consistencia son consolidaciones de componentes heterogéneos, una transversalidad desestratificante o filum maquínico que atraviesa los elementos, los órdenes, las formas y las sustancias para liberar una materia y captar fuerzas" (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 340). Las transversales, desestratificantes y desterritorializantes, son aquellas que mantienen unidos elementos heterogéneos que sostienen un agenciamiento. Puesto que los agenciamientos no se sostienen por el juego de formas encuadrantes sino por su componente más desterritorializada. Los procesos de transformación o las transformaciones de una materia de expresión cada vez más elaborada, más consistente, no es sino el devenir de la música, el fluir de las transversales o líneas abstractas que la atraviesan.

El devenir de la música.

En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está "dominado" por el sonido. (DELEUZE; GUATTARI, 2006, 328-329)

La historia de la música es la historia de estos procesos, es la historia de un cierto trabajo sobre la materia sonora, de su consistencia, de sus transformaciones, de sus devenires. Pero la historia de la música no es su devenir, la historia es la estratificación del devenir de la música. Pues "los estratos son formaciones históricas" (DELEUZE, 2008, p. 75), aquello que detiene el proceso, que lo inmoviliza, que lo determina. Pero el devenir escapa a la historia. La historia no es sino el conjunto de condiciones de las que hay que huir o hacer huir para devenir, para crear aquello que la desborda. Para crear algo nuevo. En este caso, las máquinas abren el agenciamiento a lo molecular, al cosmos y lo arrastran a devenires de todo tipo. Hay una máquina abstracta musical que ocupa el plano de consistencia sonoro y se define abstractamente como la desterritorialización sonora, de

ahí su nombre. “La máquina abstracta musical es el conjunto de los procesos de desterritorialización sonora” (DELEUZE, 2006, p. 341). Esta máquina abstracta musical es máquina de máquinas, pero las máquinas, compuestas y componiendo un plan de consistencia, son singulares e inmanentes. Hay una máquina abstracta propiamente musical compuesta de máquina-Mozart, máquina-Boulez, máquina-Xenakis. Ellos abren el agenciamiento musical hacia otras posibilidades, hacia devenires. No es que las máquinas remitan a Beethoven, a Wagner o a Mozart, que remitan a personas o a compositores. Sino que ellos remiten a una máquina singular, a una maquinación particular, a las relaciones variadas en las que entra un sonido formando enunciaciones maquinicas producto de un agenciamiento colectivo propiamente musical. Esto quiere decir que Xenakis o Boulez no designan sujetos sino productos de agenciamientos que producen agenciamientos maquinicos, ellos son casos particulares de agenciamiento. La máquina abstracta música se actualiza en máquinas concretas, en ese sentido, hay una historia de la música cuando tomamos las máquinas concretas. El compositor “inventa agenciamientos a partir de agenciamientos que le han inventado, hace que una multiplicidad pase dentro de otra” (DELEUZE, 2013, p. 61). Componer o crear algo nuevo es agenciar o estar en el medio entre un interior y un exterior. Es trazar una línea de fuga que haga huir la historia, alcanzar la transversal que desborda las formas preidentificadas de los esquemas estereotipados de lo que se supone significa componer adquiriendo la consistencia de una obra. Componer es devenir pero no devenir compositor, componer es devenir otra cosa que compositor. La música varía con los agenciamientos maquinicos tratando de conseguir elaborar cada vez una materia más rica, que mantenga unidos los heterogéneos sin dejar de serlos. Busca alcanzar una materia más consistente o consolidada capaz de captar fuerzas cada vez más intensas. Siendo esto, la música no es la imposición de una forma a una materia, sino la liberación de una materia de expresión cada vez más rica, más compleja y consistente.

De esta manera, Deleuze distingue según la naturaleza del movimiento de desterritorialización tres épocas o edades de la música; Clásica, Romántica y Moderna. “Cuando se habla de clasicismo se está hablando de una relación materia-forma, o más bien forma-sustancia, siendo precisamente la sustancia una materia informada” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 342). Es decir una relación entre una materia informe y una sucesión de formas que pretenden organizar esa materia. Una materia caótica ordenada en las formas y por los códigos. Sustancias que corresponden a formas, medios que corresponden a códigos. Y cada forma es como el código de un medio, y el paso de una forma a otra es una transcodificación. Por lo que la operación llevada a cabo por el artista clásico consiste en una distribución de los medios. “El artista clásico afronta el caos, afronta las fuerzas de una materia informe e indómita, desbordante, a la que le impone una forma para crear medios, crear una organización del caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 342). En ese caso el ritornelo es la unidad binaria de la creación que se expresa en la pregunta/respuesta de la forma sonata. En el romanticismo, el compositor abandona su figura clásica. Con el romanticismo todo cambia, toma otra dirección y otros elementos. Ya no se trata de crear un medio, debido a que el artista ya no se enfrenta al caos sino al abismo que nos hunde en las profundidades de la tierra. El artista entra en un agenciamiento territorial, de lo que se trata ahora es de establecer un fundamento en ese desfasaje entre el territorio y la tierra. La melodía ya no es la misma, el ritornelo ha cambiado, traza en la tierra un agenciamiento territorial que crea una disonancia provocada por aquel desfasaje. Ya no se trata de una materia caótica que hay que organizar, sino de una variación continua de la materia y un desarrollo continuo de la forma. “A través de los agenciamientos, materia y forma entraban así en una nueva relación: la materia dejaba de ser una materia de contenido para

devenir materia de expresión. La forma ha cambiado, ya no es el código que domina las fuerzas del caos, sino que ella misma en su desarrollo continuo ha devenido fuerza” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 344).

“Hoy, el creador de música es comparable al astrofísico que investiga el misterio de las galaxias. Pero el astrofísico no crea las galaxias que explora, mientras que el músico es capaz de producir las suyas en el acto creador” (XENAKIS, 2009, p. 23).

De esta manera, como lo expresa Iannis Xenakis llegamos a la edad moderna. De los medios del clasicismo (materia-forma) y la tierra del romanticismo (desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia) llegamos al cosmos. “Si hay una edad moderna, esa sin dudas es la de lo cósmico” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 346). El agenciamiento musical ha cambiado nuevamente, ya no se trata de las fuerzas del caos ni de las fuerzas de la tierra sino de las fuerzas desterritorializadas que abren al cosmos. La relación que la edad moderna tiene con la materia es de materia-fuerza. “El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que solo pueden ser las fuerzas del cosmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 346). De lo que se trata ahora es de elaborar un material sonoro complejo capaz de captar fuerzas de otro orden, del orden de lo insensible, de lo inaudible. No se trata de hacer o reproducir lo sonoros sino de elaborar un material sonoro que debe captar fuerzas que no son sonoras, que no son audibles y hacerlas sensibles, hacerlas audibles. Aquello que Deleuze llama música -cosmos, es la forma de pensamiento musical que no reproduce lo pensable del pensamiento sino que vuelve pensable una materia que no lo es por sí misma. De esta manera, la tarea de la música consiste en hacer audibles las fuerzas inaudibles del cosmos. Ya no es posible hablar de materia de expresión debido a que el material molecularizado está sumamente desterritorializado. El compositor ha abandonado su figura romántica, el problema de la música no es ya buscar un comienzo, ni establecer una fundación-fundamento sino de consistencia o consolidación de la materia, hacer consistente una materia capaz de captar fuerzas no sonoras. “El material tiene, pues, tres características principales; es una materia molecularizada; está en relación con fuerzas; se define por las operaciones de consistencia que se basan en él” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 348). “La música moleculariza la materia sonora deviniendo capaz de captar fuerzas no sonoras” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 347). De la materia de expresión romántica pasamos a la materia- captura de un cosmos informal que se debe hacer sensible. Lo esencial son las fuerzas, pues a la vez que las fuerzas devienen cósmicas la materia deviene molecular, fuerzas inmensas del cosmos molecularización de la materia. Es necesario que el material esté lo suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y se abra al cosmos.

El agenciamiento musical alcanza su máximo de desterritorialización con las máquinas, la edad moderna es la edad de las máquinas. “Esa operación de consistencia es realizada por el sintetizador que lleva a cabo una síntesis entre la materia y la fuerza, entre lo molecular y lo cósmico” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 347). Pero esta síntesis de heterogéneos, esa consistencia de la materia tiene sus propios peligros que no pueden ser sorteados sin una cierta prudencia, con una cierta sobriedad. Siendo que las máquinas pueden abrir el agenciamiento o arrojarlo a un agujero negro que lo cierra, esa consistencia de heterogéneos no está exenta de una cierta ambigüedad que al pretender abrir la música a otros agenciamiento la puede hacer caer en una máquina de reproducción, “una caja de resonancia que hace agujero negro” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 347). Si la materia no está lo suficientemente desterritorializada para alcanzar la molecularización y se abra al cosmos solo se crea un máquina de reproducción que acaba produciendo una interferencia que borra todos los sonidos. Así, en lugar de una consistencia de heterogéneos se consigue un

conjunto difuso. Pues, es solo a fuerza de sobriedad que se logra la riqueza de las máquinas, la sobriedad en el acto de consistencia potencia las síntesis de heterogéneos.

Describiendo el complejo movimiento de desterritorialización del ritornelo atravesamos del caos al cosmos las distintas edades de la música. Pero estas tres edades de la música no son evolutivas, ni estancas, ni implican cortes en la historia de la música, sino que son cambios en el agenciamiento sonoro. El clasismo, el romanticismo y la época moderna “son agenciamientos, que encierran máquinas diferentes o relaciones diferentes con la máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 249). En este sentido, el problema de las fuerzas surca las épocas a través de relaciones diferentes, fuerzas del caos, fuerzas de la tierra y fuerzas del cosmos respectivamente. Como así también el problema de la liberación de lo molecular, que siendo propiamente moderno, actúa en el clasicismo por desestratificación de las materias de contenido, y en el romanticismo por descodificación de materias de expresión. Esos cambios en el agenciamiento producen una diferencia, un cambio que afecta a la sensibilidad. En cualquiera de los casos, de lo que se trataba no era de reproducir lo sensible, de reproducir lo sonoro, sino que siempre la música consistió en hacer sonoro. Desde siempre se trató de hacer audibles las fuerzas mudas del caos, de la tierra o del cosmos, en condiciones perceptivas diferentes. Se trata de modos diferentes de percepción o discenibilidad que son, según Deleuze, umbrales de percepción que varían según el agenciamiento. “Debido a que los agenciamientos son condiciones de percepción que al hacerlos variar provocando nuevas condiciones, hacen que aquello que estaba oculto emerja a la superficie” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 350). La historia de la música es la historia de sus devenires, de las diferentes formas de relación con la máquina abstracta musical, de producción de sensibilidades, de individuación.

El pequeño y el gran ritornelo.

Deleuze propone varias clasificaciones de ritornelos, ellos cambian, no dejan de cambiar. Y una nueva clasificación se pone en juego según las conexiones que éste pone en relación. Pues un ritornelo “es un prisma, un cristal de espacio-tiempo” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 351) que actúa sobre lo que lo rodea para extraer de ello algo.

“Lo propio del ritornelo es concentrarse por eliminación en un momento extremadamente breve, como extremos en un centro, o, al contrario, desarrollarse por adiciones que van de un centro a los extremos; pero también recorrer esos caminos en los dos sentidos” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 352).

Esa es la ambigüedad propia del ritornelo, la ambigüedad propia de la música, evocar en un estado de fórmula rítmica o melódicamente un personaje o paisajes, o crear ella misma un personaje rítmico y un paisaje melódico. La música tiene una fuerza de desterritorialización mucho más potente que otras expresiones artísticas, “la música tiene una fuerza de desterritorialización mucho mayor, mucho más intensa y colectiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 301), hay un filum maquínico que atraviesa el sonido impulsándolo a un máximo de desterritorialización. Pero la ambigüedad propia de la materia sonora y del ritornelo se debate en la música entre el éxtasis y la hipnosis. Este filum maquínico inherente a la materia sonora, que provoca los más potentes procesos de desterritorialización, puede a su vez provocar las reterritorializaciones más redundantes. Puesto que la música tiene una fuerza de desterritorialización mucho más potente, intensa y colectiva que otras expresiones artísticas, tiene como correlato a su vez un potencial de abolición que puede arrojarla a un agujero negro. Es el peligro correlativo a toda línea de fuga o de

desterritorialización que es devenir línea de abolición o de destrucción y de endurecimiento. En este sentido la música se juega en esta ambigüedad y el ritornelo que es sonoro por excelencia desarrolla su potencia en uno u otro sentido.

“Un músico tiene necesidad de un primer tipo de ritornelo, ritornelo territorial o de agenciamiento, para transformarlo interiormente, desterritorializarlo y producir finalmente un ritornelo de segundo tipo, como meta final de la música, ritornelo cósmico de una máquina de sonido” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 352).

Estos dos tipos de ritornelo no se excluyen, el trabajo sobre el primero crea el segundo. Ellos son el pequeño y el gran ritornelo. Uno está en el otro y en medio, entre uno y otro. Y una serie de peligros que amenaza conjurarlos. Ciertamente, el ritornelo no es solamente sonoro pero es eminentemente sonoro, y la eminencia de lo sonoro está dada por su potencial de desterritorialización. Es decir, por el potencial de desterritorialización de la música y de la componente sonora, debido a que “el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 351). El sonido alcanza su máximo de autonomía con el punto más alto de desterritorialización. Por lo que se produce una disonancia, el ritornelo es esencialmente territorial y el sonido deviene autónomo al desterritorializarse. “En efecto, el ritornelo es el bloque de contenido propiamente musical” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 298). Pero esto no quiere decir que el ritornelo sea la música, sino todo lo contrario, “el ritornelo sería más bien un medio de impedir, de conjurar la música o prescindir de ella” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 299). En este sentido, el ritornelo es aquello a pesar de lo cual la música existe. Es su contrariedad pero igualmente su posibilidad, puesto que pese a ello “la música existe porque también existe el ritornelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 299). De esta composición asimétrica emerge la música. El ritornelo es el bloque de contenido propiamente musical porque pese a que éste es un modo de impedir, de prescindir de la música, al contrario, ella se apodera del ritornelo para formar un bloque con él y llevarlo a otro lado. Esto quiere decir que, siendo que el ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música a través del tratamiento de la transversalidad, lo arranca de su territorialidad o lo desterritorializa. “La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 299). Que el problema de la música es el ritornelo quiere decir que su actividad consiste en crear líneas de fuga o de desterritorialización a través de procedimientos siempre diferentes para este. La actividad de la música se define a partir del trabajo del ritornelo. La música convierte al ritornelo en un contenido desterritorializado que provoca una mutación subjetiva del compositor creando una forma de expresión desterritorializante que transforma a todo aquel que se enfrenta con ella.

Desterritorializar el ritornelo o investir el oído.

La voz remite a la música, con sus correlatos auditivos (la propia oreja es un ritornelo, tiene la forma de un ritornelo) (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p.301)

“Puesto que la música es ante todo vocal” (DELEUZE, 2006, 321) el problema de la voz es el primer trabajo de la música. Dicho problema consiste en determinar cuándo la voz deviene musical. Si la voz del canto de un niño en la oscuridad es un ritornelo territorializado, la música comienza con la desterritorialización de la voz. Pues cuando la música toma el ritornelo para desterritorializarlo, cuando toma la voz para desterritorializarla, se reterritorializa en sí misma. De esta manera, una voz musical es

2

Deleuze, G. Óp. Cit. “O comme Opéra”

una voz desterritorializada. “La música es en primer lugar una desterritorialización de la voz, que deviene cada vez menos lenguaje” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 301). En este caso el trabajo de la música sobre la voz consiste en impulsarla a devenires, reside en un trabajo de maquinación. Maquinar la voz implica, en un primer momento, la abolición de la máquina dual que la distribuye en voz de hombre o de mujer y va más allá de la diferencia de sexos, va más allá del carácter comunicativo del lenguaje y alcanza la sensibilidad. “Maquinar la voz es la primera operación musical” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 302). Luego con Verdi y Wagner la voz deja de estar maquinada por sí misma con un acompañamiento musical y es reterritorializada en la diferencia de sexos, voz de hombre o mujer, en vías de nuevos umbrales de desterritorialización. Con la música instrumental sinfónica es el instrumento el que maquina la voz y ambos son llevados al mismo plan. La máquina musical ha cambiado nuevamente, una maquinación sonora generalizada que toma a la voz como un instrumento más. Un movimiento más de la mutación de la máquina musical, una apertura a otro tipo de devenires. Máquina musical que tiene una forma de expresión que consiste en una maquinación, que en este caso puede ser sobre la voz o sinfónica, y, sobre ese mismo plano, una forma de contenido que tiene siempre devenires propiamente musicales. “Así, tenemos en un plano de consistencia sonora una forma de contenido y una forma de expresión que son tomadas en un movimiento de desterritorialización” (DELEUZE, 2006, p. 319-344). La música afirma un espesor que no se deja reducir a ninguna forma que es el plano de composición. Siempre de lo que se trata es de alcanzar el plano de composición estética, el plano de composición sonora.

De la voz a la oreja, del sonido al oído, el ritornelo delimita las funciones orgánicas, forma la sensibilidad. La oreja tiene la forma de un ritornelo, el oído es un ritornelo. Si la voz era el primer trabajo de la música, el oído es el gran trabajo de la música. El correlato auditivo de la voz, del sonido, atraviesa la historia de la música, insiste en su devenir. La audición no es un elemento extrínseco a la composición, sino un problema inmanente a la música misma, es un problema transversal a la música toda. La pregunta por la audición, es una pregunta por la sensibilidad, es una pregunta por la música y su composición. Es preguntar por la música y por cómo nos afecta. Es entonces, la pregunta inmanente al acto creativo de la composición y es por lo tanto la pregunta implícita de la pregunta por lo nuevo. Sin duda alguna, aquello que le interesa a Deleuze para la música es la pregunta por lo nuevo, “para la filosofía, para la pintura, para todo... para el arte, entonces, ya sea la canción popular o lo demás...(…) y es exactamente lo mismo: ¿qué sucede de nuevo?”² (Lo nuevo es el criterio de toda obra musical o filosófica. Pues ¿para qué componer?, si no se tiene algo nuevo que componer, o ¿para qué escribir? sino se tiene conceptos nuevos que crear. El único riesgo es copiar, es repetir o caer en el cliché. Repetir lo que ya se ha dicho u oído tantas veces copiando lo antiguo. “O copiar la moda en la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo” (DELEUZE, 2006, p. 199). “Pero lo nuevo es invisible, vale decir es inaudible, aquello que para Mauricio Kagel no se puede predecir” (KAGEL, 2011, p. 185). Definitivamente no es algo que esté dado, no es nada a priori, sino aquello que no cesa de mutar, de variar. Es lo inesperado, eterno y necesario que se nos presenta como un enigma. Lo nuevo es “la forma de resolver de otra manera los problemas” (DELEUZE, 2006, p. 200), ante todo porque un compositor o un filósofo ha sabido plantearlos de una forma nueva. En este sentido, lo interesante de la música es que propone un nuevo reparto de lo audible, propone mediante el sonido un nuevo modo de usar el oído.

En efecto, Pierre Schaeffer denuncia una escucha artificial, *una escucha moderna a lo tonto* y que escuchamos la música como intelectuales. Ambas distan de una escucha primitiva, la del hombre primitivo que aún seguimos siendo, que es como siempre deberíamos escuchar. De esta manera, sugiere

que cuando percibimos la música debemos preguntarnos cómo está hecha, debido a que sea donde sea que la estemos escuchando, *cuando escuchamos música escuchamos siempre la manera en que ha sido elaborada*. Preguntar por cómo está hecha, es preguntar por una forma de trabajo que nos arrastra al terreno de la escucha, mientras que preguntar con qué está hecha, es mantenernos en el terreno de los aparatos. A Schaeffer no le interesa ni la partitura ni los aparatos, lo que le interesa es la escucha o la sensibilidad en la música, le interesa un proceso, un proceso de producción al cual somos tendidos en esa escucha. Es consciente que cuando oímos lo hacemos con toda la historia, con toda la educación que se tiene, pero también sabe, que solo hay música en la medida en que es oída. “Pero ese gran enigma que es la música, es aquello que mantiene la tensión entre lo que se da a oír y lo que es percibido, un ir y venir que produce una incógnita” (GRIVELLARO, 2013 p. 100). Pues para el compositor francés la música es una incógnita, es un enigma. En una conferencia dictada por Pierre Schaeffer en Estocolmo por el año 1970 comienza con la siguiente afirmación y aclaración:

Antes que nada quisiera decir aquí cuan extraña cosa es la música. Quisiera decir que, no solamente no tengo la intención de elucidar la cosa, sino que espero que nunca, nosotros lo hombres, sepamos elucidar la música; ¡sería una lástima verdaderamente! Espero que la música permanezca, mientras el hombre viva, como un enigma. Pienso que la música está ahí para eso: para recordarle al hombre un enigma principal. (GRIVELLARO, 2013, p.100)

El carácter enigmático que Schaeffer le concibe a esa cosa llamada música, su renuncia como también su denuncia a cualquier tipo de definición, la esperanza de que jamás llegue a ser esclarecida por el hombre, y la singular referencia al hombre y la trascendencia de ésta con respecto a él. Nos recuerda que lo propio de la música no es aquello que cierra ni en la que se la encierra, sino una cierta apertura, un cierto proceso, un cierto trabajo sobre la materia sonora que consiste en retomar siempre el plano de composición. Schaeffer no tiene la intención de elucidar, de esclarecer lo que es la música. Sino todo lo contrario, tiene la intención de crear, de plantear un enigma, de componer. Se componen sensaciones y toda sensación es una pregunta, es decir, es el planteamiento de un problema, de un enigma.

Sobre este problema, aquel oído de la historia y de nuestra formación que señala Schaeffer, se haya en ese oído de la tradición y la traición que hay que saber orientar en Boulez y desde la cual se juega la percepción musical. “Admiro a creadores como Beethoven, Wagner, Debussy, Berlioz, que lejos de obedecer a la tradición, han sabido formarla en su dirección. Hay que reintegrar la irreverencia al arte” (BOULEZ, 2008, p. 452). En esa búsqueda de irreverencia y reorientación de la tradición, Pierre Boulez distingue un ángulo de audición a priori y un ángulo de audición a posteriori en el que la percepción se orienta por un lado hacia la tradición y por otro a la actualidad. En la tradición de la música occidental clásica- en otro tiempo- la percepción de una forma musical se funda sobre la memoria directa, en la que se supone una fuerte jerarquía preestablecida para toda obra existente creada por puntos de referencia dados a una forma dada al comienzo. Bajo estos esquemas, el papel de la repetición, con ayuda de la memoria, cumplía una función primordial; afirmar la percepción tranquilizadora. Así, apoyado en estos puntos de referencia, el oído tiene un ángulo de audición que es posible volver a medir, debido a que es recordado en los puntos importantes de la obra. Pero la actualidad de la música reclama una sensibilidad alerta, no más esquemas formales preconcebidos que aletargan la sensibilidad, sino esquemas que se forjan progresivamente, en el que solo se tiene conciencia de la forma una vez descripta. “De esta manera, al no tener una conciencia a priori de la forma, el ángulo de audición se establece una vez

3

El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus “órganos verdaderos” que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos. (DELEUZE; GUATTARI, 2006 p. 163).

desarrollada enteramente la forma, un ángulo de audición a posteriori” (BOULEZ, 2008, p. 77-78). Lo que busca Boulez es un cortocircuito de la percepción en lo que él llama dialéctica de la seguridad y de la duda, que consiste en desplegar simultáneamente en dos planos, uno en el que nos sentimos seguros y otro en el que nos asalte la duda. Para el compositor francés la música cambia, cambia y nos cambia. Opuesta a lo mecánico, la música es algo (in)orgánico que en la singularidad de la composición, como en la dirección, el terreno de lo seguro es modificado, alterado, por el gesto del músico que pone en variación la música y el músico.

La música comporta varios niveles de audición. Puede ser sensual y nada más. En tal caso, su efecto sobre el cuerpo puede llegar a ser muy potente, incluso hipnótico. Sabe también expresar todas las facetas de la sensibilidad. Pero es probablemente única en suscitar, a veces, un sentimiento muy particular de espera y de anticipación del misterio, de asombro, que apunta a la creación absoluta, sin referencia a nada conocido, cual un fenómeno cósmico. Algunas músicas van todavía más lejos y os arrastran de modo íntimo y secreto hacia una especie de abismo en el que, felizmente, es absorbida el alma (XENAKIS, 2009, p. 24).

Esta problemática por la sensibilidad, por la audición, que desde la música concreta en Schaeffer al serialismo en Boulez se reactualiza en condiciones compositivas diferentes, la encontramos nuevamente en otras condiciones con la estocástica en Iannis Xenakis. Quien da cuenta de estos niveles de audición que se tienden entre la mera sensualidad y el abismo absorbente de lo sensible, de la sensación. Que no es sino la ambigüedad propia de la música, del ritornelo, que se debate entre el éxtasis y la hipnosis. No obstante, suena en el compositor griego el eco de lo que Deleuze expresa en términos de poder de desterritorialización y música cósmica. La música sabe expresar todas las fases de la sensibilidad pero es la única capaz de suscitar un estado que desborda los sentidos cual fenómeno cósmico. En estos repartos diferentes de lo audible a través de la música concreta, del serialismo y la estocástica, como enigma fundamental, como irreverencia o como fenómeno cósmico, la música inviste el oído en busca de nuevas formas sensibles. Pues la música no trata al oído como un órgano fijo en su correcto funcionamiento, el equilibrio y la audición. El propósito de la música es investir el oído, deshacerlo de sus funciones orgánicas hacia otras posibilidades, “la música no presenta ni representa nada, ni siquiera aparentemente: gracias a su artificio, tiene el privilegio de hacer sensible la superficie del cuerpo, incluidas las llamadas partes profundas de éste” (DELEUZE, 2010, p. 35). Así, liberada de todo carácter representativo, la música, libera al oído de su pertenencia orgánica, de su pertenencia al organismo, es decir, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado. “Convirtiéndose virtualmente en el órgano indeterminado polivalente de un cuerpo sin órganos” (DELEUZE; GUATTARI, ano, p. 163)³. De la materia sonora al oído, la tarea de la música consiste en desterritorializar el ritornelo para alcanzar la sensación. La música subjetivamente inviste nuestro oído, deshace el oído, que deja de ser orgánico y se convierte en órgano polivalente y transitorio, y objetivamente alza ante nosotros la realidad de un cuerpo liberado de la representación orgánica, y lo uno por lo otro. La música deshace el oído para alcanzar la sensación. Para proponer un nuevo reparto de lo sonoro y hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son. Si el problema de la audición insiste en compositores y movimientos tan disímiles es sin duda porque es un problema inherente a la composición misma, a su devenir, a su historia. Ciertamente, la música es un misterio que la filosofía no deja de perseguir, pero esa persecución no consiste en aclarar o esclarecer ese misterio. En rigor no es tampoco una persecución sino un estar al asecho de cómo ese misterio, ese enigma que lo nuevo plantea, se vuelve a plantear una vez más.

Sobre o artigo

Recebido: 12/10/2017

Aceito: 08/11/2017

Referências bibliográficas

- BOULEZ, P. **Puntos de referencia**. Gedisa. 2008.
- BOULEZ, P. **La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly**. Gedisa. 2003.
- DELEUZE, G. **Derramos**. Entre el capitalismo y la esquizofrenia. Cactus, 2006.
- DELEUZE, G. **Dos regímenes de locos**. Textos y entrevistas (1975-1995) Pre-textos. 2007.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Paidós. 2008.
- DELEUZE, G. **Pericles y verdi**. La filosofía de Francois Chatelet. Pre-textos. 2010.
- DELEUZE, G. **Conversaciones**. Pre-textos. 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**. Capitalismo esquizofrenia. Pre-textos. 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **¿Qué es la filosofía?** Anagrama. 2009.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Pre-textos. 2013.
- GRIVELLARO, C. **En busca de Pierre Schaeffer**. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. 2013.
- KAGEL, M. **Palimpsestos**. Caja Negra. 2011.
- MENGUE, P. **Deleuze o El sistema de lo múltiple**. Las Cuarenta. 2008.
- VILARD, G. **Introducción**. En Sobre la música. Adorno, T. Paidós. 2000.
- XENAKIS, I. **Música de la arquitectura**. Akal. 2009.
- ZOURABICHVILI, F. **El vocabulario de Deleuze**. Atuel-Anáfora. 2007.