

ASPECTOS MUSICALES EN LA CRÍTICA DELEUZIANA DE LA REPRESENTACIÓN

MUSICAL ISSUES IN DELEUZE'S CRITIQUE OF REPRESENTATION

Guadalupe LUCERO*

Universidad de Buenos Aires - CONICET

RESUMEN: En este artículo nos proponemos recorrer la crítica deleuziana del concepto de representación a partir del valor y de la utilidad del concepto estético de forma. Para ello analizaremos dicho concepto no sólo en el interior de la filosofía de Deleuze, sino también en términos estéticos, más concretamente en el marco de la teoría del arte. La hipótesis de este artículo es que a través de una lectura musical del concepto de forma es posible considerar su función en su vecindad y distancia con respecto al concepto de estructura.

PALABRAS CLAVE: música, forma, estructura, Deleuze.

ABSTRACT: In this paper we attempt to follow Deleuze's critique of representation, taking as a key concept the idea of form. We will analyze this concept within Deleuze's philosophy and also in art debates. We will try to show that the musical sense of the concept and the musical theories of the 60s may lead us to a new concept of form related to structure.

KEY WORDS: music, form, structure, Deleuze.

* Dra. en Filosofía (Universidad de Buenos Aires), Master en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona). Profesora de *Filosofía y Estética* en la Universidad Nacional de las Artes y auxiliar docente de *Estética* en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Arg). Correo electrónico: guadalupe.lucero@gmail.com Dirección postal: Ensenada 82, Domselaar (1984) Arg.

1. Introducción

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 se orienta hacia las zonas de cruce donde el arte y la filosofía pueden construir un problema común. Este cruce no presupone concebir a la filosofía como mera proveedora de conceptos para una industria del arte cada vez más ávida de discursos que suplementen el hecho artístico, tampoco se trata de utilizar la obra de arte como simple disparador de una cuestión solo atinente a la filosofía. La particularidad del enfoque deleuziano radica en que ese problema común –artístico y filosófico– mantiene en relación de exterioridad lo que a cada disciplina compete. Si Deleuze articula su pensamiento entramándolo con la producción artística y literaria, 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 deleuziana 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. Para que las artes puedan acoplarse a la máquina filosófica, y especialmente a la máquina filosófica deleuziana, es necesario trazar en primer lugar las variables de esa zona de encuentro. Para ello nos detendremos especialmente en la noción de forma, a fin de explicitar los límites de una lectura formalista de la estética deleuziana y avanzar algunas líneas aún generales respecto de la determinación de la obra de arte como ser de sensación tomando como caso privilegiado el análisis de la música.

2. El concepto de forma como operador estético

El primer texto que intenta realizar un estudio sistemático de la estética deleuziana 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 deleuziano que encuentra su importancia en la crítica de la representación. A través de una cita del prefacio de *Diferencia y repetición* 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. Deleuze, 2002), 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)” (Buydens, 2005, 12).

En el primer capítulo, dedicado al estatuto teórico y práctico 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 *Lógica del sentido*, Buydens indica que en esa superficie *existen* los cuerpos, pero *subsiste* lo incorporeal, que constituye los acontecimientos que resultan de la acción y la 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. Deleuze, 2008, 235) Lo virtual se compone de singularidades preindividuales, concepto que Deleuze toma de Simondon, 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 es congruente con la categoría de individuo, es aquello que traza un contorno que lo distingue de un mundo y lo especifica (Cfr. Buydens, 2005, 20). La idea de forma se vincula de este modo con 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 agenciamiento¹ intrínseco,

¹ Entendemos por *agenciamiento* [agencement] una estructura que conjuga elementos materiales –contenidos, acciones, pasiones, “estados de cosas y cuerpos”–, y elementos codificados –expresión, señalética, signos, códigos–. Estamos frente a un agenciamiento cada vez que podemos distinguir un dispositivo con al menos dos segmentos: agenciamiento maquínico de los cuerpos asociado a un agenciamiento de enunciación. Pero el agenciamiento no remite a un estado de cosas estable. Por un lado, comporta un movimiento territorial: la conjunción de una serie de códigos con una serie de acciones y posturas. Pero a la vez, mantiene variables de desterritorialización, que pueden desarmarlo y conjugarlo con otros agenciamientos en

móvil, y aformal. Así caracterizada, la forma es objeto de cierta hostilidad en el pensamiento de Deleuze. Sin embargo, previene 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 opuesta 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 reinscripción del concepto de *forma* en el sistema deleuziano (c *Ibid.*, 75 y ss.) que parece tener el estatuto de una ficción útil nietzscheana ya que debe aceptarse como provisoria y puede ser modificada en cualquier momento. Esta deducción exige una particular interpretación del sistema deleuziano que parece no comprender cabalmente la noción de *devenir* para asentarse en una serie de puntos fijos provisorios², 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

cualquier momento. Desde este punto de vista, el agenciamiento no es una forma, no es el *telos* de un proceso de individuación, sino el punto en el cual los segmentos heterogéneos se encuentran y funcionan en conjunto. Si este concepto reemplaza desde *Kafka. Por una literatura menor* al concepto de “máquina deseante” operante en *El Antiedipo*, es porque a través del *agenciamiento* se recupera una problemática tratada en *Lógica del sentido*, aquella de la mezcla entre estados corporales y acontecimientos incorporeales. El *agenciamiento* permite pensar el deseo como maquinado, agenciado, actuando en el encuentro con un régimen de signos.

² 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 los libros sobre cine se inicia con la reconstrucción que Bergson realiza en *La evolución creadora* de las concepciones antigua y moderna del movimiento, para mostrar como 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.

[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 abolición (2005, 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 *Mil mesetas* 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) (Deleuze & Guattari, 2002, 166). Pero entonces, ¿qué diferencia cabe entre organismo y diagrama? 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 *Mil mesetas*.

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 envuelve 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 incorpóreas que afectan a los cuerpos concretos. El ejemplo privilegiado para explicar esta efectividad de los enunciados es el de la sentencia jurídica.³ El juez

³ Otro ejemplo importante que se menciona aquí es el del discurso indirecto libre, que será retomado en los escritos sobre cine de Deleuze: la cámara deja de mostrar un punto de vista

genera por medio de su enunciado una transformación incorporeal: el acusado se convierte en condenado, y esa transformación 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 incorporeales, 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. 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:

Expresando el atributo no corporal y, al atribuyéndolo al mismo tiempo al cuerpo, no se representa, no se refiere, en cierto sentido se *interviene*, y es un acto de lenguaje. La independencia de las dos formas, de expresión y de contenido, no queda desmentida, sino, al contrario, confirmada por lo siguiente: las expresiones o los expresados van a insertarse en los contenidos, a intervenir en los contenidos, no para representarlos, sino para anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma (Deleuze & Guattari, 2002, 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 porque construye la noción de forma a partir de su acepción musical. 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, abren 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

subjetivo (como si fuera la mirada de un personaje) u omnisciente para vagar ella misma como punto de vista errante.

bouleziana del tiempo pulsado y el tiempo flotante, que el compositor siempre piensa como interdependientes. Sin embargo, la autora parece entender esta distinción bajo una lógica dualista y opositiva de la forma. Contra ella, lo informe o lo *aformal*, encarnarían las apuestas boulezianas y deleuzianas sobre la música. La pura oposición no solo deja sin explicar las mediaciones, sino que opera una ingenua 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 deleuziana parece alzarse. Efectivamente, en el segundo capítulo de *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Mengue indica que el meollo problemático de la filosofía deleuziana 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 *Diferencia y repetición* 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 *El Antiedipo* y *Mil Mesetas*.⁴ 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 *El Antiedipo* se dedica a desmontar este último, *Mil mesetas* debe abocarse al desmontaje del primero, especialmente en su carácter de signifiante. 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.

⁴ 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 Ides 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 deleuziano sobre la música.

3. Los límites del formalismo

El rechazo deleuziano 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 deleuziana en tanto que es un lugar común afirmar que la filosofía deleuziana tiene entre sus enemigos principales al concepto de representación. ¿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 deleuzianas?

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, aun 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 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, adquieren 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» (Greenberg, 2006), 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». Lo que sostiene y queda a su vez como resto en 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.

En el caso particular de la música, podemos al menos verificar el cumplimiento de la pretensión de pureza: su historia se escribe como la continuidad de un movimiento de emancipación de todo elemento extraño a lo propiamente musical.⁵ Evidentemente, la música también ha estado ligada a los paradigmas de la imitación y la representación, pero de un modo diferente a la pintura. Aunque el discurso de la imitación era muy común en la estética musical desde el siglo XVIII, muy raramente se refería a la imitación de un objeto. Incluso cuando encontremos contrajemplos (pájaros, campanas...) 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.

No obstante, es necesario señalar que la música ha tenido desde siempre un fundamento diferente, extraño, en principio, respecto de la dependencia mimética.⁶ Se trata de la tradición pitagórica y matemática.⁷ 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. Sin embargo, no vemos una distancia insalvable entre el intento de representar lo absoluto y representar estructuras matemáticas... Más aún ¿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

⁵ 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.

⁶ Habría que decir que la pintura también se hizo eco de este fundamento en la teoría renacentista de la pintura.

⁷ Respecto de la doble fuente en la fundamentación teórica de la música cfr. John Neugebauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, ed. cit.

mímesis pictórica, su dependencia de una lógica de la representación y del calco de relaciones y proporciones.

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 Webern (Boulez, 1990, 20). 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. Si consideramos que lo mimético equivale a lo analógico, podría parecer que nos movemos desde un paradigma analógico hacia otro digital. Sin embargo, ¿es este el camino ineludible? Veremos que lo analógico no equivale a lo mimético, si por esto entendemos una relación de *ilustración* (Deleuze, 2005a).

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 deleuziano de los lenguajes analógicos y digitales, querríamos plantear una vía diferente.

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, donde 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 (Deleuze, 2007, 144). 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 deleuziano 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 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 deleuziana. 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 musical? 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, 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 inicial (Cfr. Rose, 1996). Es por eso que la pretensión deleuziana 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.

Fig. 1: Primeros compases de Partiels (1976). El trombón ejecuta el *mi*, 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.

Cuando Deleuze se encuentre unos años después con la teoría musical bouleziana, encontrará allí un problema de su interés: 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 la des-territorialización de éste. Si el ritornelo es territorial, la música debe extraer del territorio una línea de fuga. Podemos releer desde aquí las categorías que señalamos más arriba tomadas de Boulez. La música no es lo que resiste a la forma, sino el devenir que tiene lugar entre el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado. Pero este entre dos no es la destrucción de uno a favor de otro. La música es la extracción de una nueva pulsación del tiempo no-pulsado.

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 bergsoniano⁸ 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 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.⁹ 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.¹⁰ 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

⁸ Hablamos de un “cariz” bergsoniano aun 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.

⁹ 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>.

¹⁰ 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*.

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. 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.¹¹ En este sentido el serialismo era una posibilidad, pero no la única.

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.¹² Se trata de un punto fundamental, que también Deleuze señala como característico del estructuralismo en el texto temprano “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”. Allí indica

Pero podemos decir, cuanto menos, que la estructura correspondiente no tiene relación alguna con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. No tiene nada que ver con una *forma*: pues la estructura no se define por la autonomía del todo, por el primado del todo con respecto a sus partes, por una *Gestalt* que se ejercería en lo real y en la percepción; la estructura, al contrario, se define por la naturaleza de ciertos elementos atómicos que pretenden dar cuenta al mismo tiempo de la formación de los todos y de la variación de sus partes (Deleuze, 2005b, 226).

Es esta noción —que excede quizás el análisis levistraussiano y que conviene a un *aire de época* 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

¹¹ Esta obra, que inspiró las *Estructures* de Boulez, sin embargo, no es en la propia obra de Messiaen el comienzo de la vía serial.

¹² Cfr. P. Boulez, “Forma” en *Puntos de referencia*, ed. cit., p. 74.

de reconocimiento del estructuralismo que Deleuze desarrolla en este artículo reencontramos los grandes temas de *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*: 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, los 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 como el *aire de época* del estructuralismo, de un modo positivo. 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 la de funcionar como elemento genético, bien podríamos asimilarlo a la caracterización que Deleuze hace de la Idea en *Diferencia y repetición*:

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. [...] 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 (Deleuze, 2002, 278-279).

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.

5. Conclusiones

En este trabajo nos propusimos abordar un aspecto germinal de la estética deleuziana, aquel que problematiza la noción de forma en su acepción filosófica y también artística, para plegarla sobre la Idea tal como es pensada en *Diferencia y repetición*. La crítica de la forma a favor de la estructura serial en la música de los 50 puede abrir un campo fértil de trabajo para dilucidar las primeras concepciones deleuzianas de la obra de arte y sus mutaciones en el transcurso de la obra.

Estas metamorfosis del concepto de forma hacia lo que será en *¿Qué es la filosofía?* la noción de obra como monumento afectivo resultan fundamentales para la cabal comprensión de la operación deleuziana. En este sentido la música tiene un rol fundamental desde el inicio, y no únicamente a partir de *Mil mesetas*. Boulez se convertirá en una referencia fundamental de los textos de los 80, del mismo modo que Messiaen y Stockhausen. Si bien el diálogo no se explicita en los 60, vemos que, como Deleuze nos dice respecto del cine, la música y la filosofía se encuentran en ese momento trabajando sobre un problema común. Intentamos aquí echar luz sobre ese posible (des)encuentro. Y, a la vez, abrir el vínculo con otras derivas de la composición musical del siglo XX más allá de las propias fuentes de Deleuze.

Bibliografía

- AA.VV. (2010). *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. (B. Hulse, & N. Nesbitt, Edits.) Burlington: Ashgate.
- BOULEZ, P. (1990). *Hacia una estética musical*. Trad. W. Guido. Caracas: Monte Ávila.
- (2001). *Puntos de referencia*. Trad. E. Prieto. Barcelona: Gedisa.
- BUYDENS, M. (2005). *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin.
- DELEUZE, G. (1994). *Lógica del sentido*. Trad. M. Morey. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Proust y los signos*. Trad. F. Monge. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Trad. S. Delpy, & H. Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2005a). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. I. Herrera. Madrid: Arena.
- (2005b). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos.

- (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- (2008). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vázquez. Valencia: Pre-textos.
- GOEHR, L. (1992). *The imaginary Museum of musical Works. An Essay on Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- GREENBERG, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Trad. F. Fanés. Madrid: Siruela.
- MENGUE, PH. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Trad. L. Tixi, & J. Fava. Buenos Aires: Las cuarenta.
- NEUGEBAUER J. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Trad. F. Giménez García. Madrid: Machado Libros.
- ROSE, F. (1996). "Introduction to the pitch organization of French spectral music". *Perspectives of New Music*, 34 (2).
- SIMONDON, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Trad. P. Ires. Buenos Aires: La Cebra - Cactus.

Recibido : 2/12/2016

Aceptado : 3/03/2017



ENDOXA está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional

