

MÚSICA Y MÁQUINA EN EL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y GUATTARI

Texto recibido: 10 de octubre de 2014
 Texto aprobado: 6 de enero de 2015

Por Jorge Torres Sáenz*
 Escuela Superior de Música, INBA

Resumen

Este artículo propone, a través de ciertos conceptos esgrimidos por Gilles Deleuze y Félix Guattari, una revisión crítica de la lectura que la vanguardia musical de los años sesenta hizo de sí misma. Analizando algunas ideas musicales que el compositor Pierre Boulez toma del pensamiento estructuralista para explicar sus procedimientos compositivos, intentaré mostrar que los vínculos entre el pensamiento de Deleuze y la estética de Boulez no son metodológicos, sino circunstanciales. Por otra parte, propongo activar conceptos como máquina, plano, percepto y afecto, en un ámbito específicamente musical, sugiriendo la viabilidad de confrontar las esferas de la música y la filosofía, ya no en términos estéticos, o llanamente musicales, sino partiendo de los compuestos dinámicos producidos por agenciamientos musicales maquínicos.

Palabras clave: música, máquina, plano, percepto, afecto.

Abstract

Using a few concepts conceived by Gilles Deleuze and Felix Guattari, this paper proposes a critical review of some judgments that the musical vanguard in the 70's expressed about itself. Analyzing some structural ideas operated by Pierre Boulez to explain his procedures in musical composition, I will show that the link between Deleuze's Philosophy and the aesthetic of Boulez are not methodological but just circumstantial. Furthermore, I activate some concepts like, machine, plane, percept, affect, in a specifically musical realm. In that way, I propose a confrontation between music and philosophy, not in terms of aesthetics or long-established musical expressions, but on the basis of such dynamical assemblies produced by musical machinic agencies.

Key words: music, machine, plane, percept, affect.

* Compositor, teórico del arte y filósofo. Es egresado del Conservatorio Superior de Música de París, de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y de la Universidad Iberoamericana. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2003. Su obra se interpreta regularmente en América, Asia y Europa. Es profesor de tiempo en la Escuela Superior de Música del INBA. Ha publicado artículos en libros y revistas como *Historia y Grafías*, *Colección Intersecciones* del Conaculta, etcétera. <jorgetorress@hotmail.com>



Fotografía: "Concert 3" de Caroo, Nov 30, 2007, www.freeimages.com

Deleuze escribió relativamente poco sobre música. Lo hizo, sí, pero sucintamente. Aunque las referencias resulten muchas veces indirectas o fragmentarias, podemos atisbar ciertos signos de indudable importancia. Éstos se observan, por una parte, en las poderosas implicaciones de los conceptos y las alusiones vinculadas con la música, y por otra, en los puntos estratégicos que ocupan ciertas nociones propiamente musicales en su pensamiento –como el ritornelo–. Un ejemplo indiscutible: la primera ilustración del *Mil Mesetas* que es, justamente, una partitura. En el borde del lenguaje, la grafía musical. Otros signos vendrán después. El pianista Glenn Gould o el compositor Silvano Bussoti aparecerán fugazmente, por entre el texto. Empero, no se trata de advenimientos anecdóticos, sino de líneas de fuerza que, a su manera, diagraman un espacio intensivo para los conceptos, mientras que ordenan un eje de tensión, exterior al argumento.¹ Sin duda, Gould y Bussoti están ahí: la

“no se trata de advenimientos anecdóticos, sino de líneas de fuerza que, a su manera, diagraman un espacio intensivo para los conceptos.”

escritura que deviene caos en el segundo, o la aceleración, que es, para Deleuze, la vía por la que Gould ha sido capaz de transformar la música en una ráfaga de verdaderas líneas.² Es en ese sentido que la partitura de Bussoti no ha de leerse como un epígrafe, más bien articula un acoplamiento de fuerzas que ensamblan un diagrama mayor. Conceptos provenientes de la música aparecen en otros escritos del filósofo galo de vez en vez; se relacionan con moléculas, líneas, fuerzas, ejes, ritornelos, tiempo pulsado –y no pulsado–. Quizá no sea del todo impertinente pensar en ellos no sólo como referencias sonoras, sino vislumbrarlos en el ámbito de un despliegue conceptual que sea capaz de denotar correspondencias específicas con una red que exceda el propio orden de lo musical. Éste es, por lo pronto, el trasfondo del breve texto que nos acomete: abordar ciertas interrogantes musicales no sólo desde la perspectiva que explícitamente ofreció el propio Deleuze, sino a través

del desplazamiento de otros conceptos que pueden activarse y operar a manera de una red. ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando relacionamos la idea de *máquina* o el concepto de *plano* con las problemáticas que ofrecen las propias de las efectuaciones musicales? Se trata, sin duda, de derivas que habría que explicitar. Pero más allá de eso, me interesa enfocar, en este momento, la primera cuestión hacia el problema de la música cuando ésta es pensada en términos de estructura.

¹ Para Deleuze, efectivamente, los conceptos pueden ser “inmensos y extensos”. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (tr. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 66. En adelante lo llamaré *¿QueF?*

² “Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de un fragmento no sólo actúa como un virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto.” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (tr. José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 14.

Música y estructura

Pierre Boulez –quien en algún punto, por razones no tanto estéticas sino sobre todo políticas, se convirtió en interlocutor de Deleuze– estableció una serie de nociones capitales relativas a la música a principios de la década de 1960. En el texto *Penser la musique aujourd'hui*, el compositor proponía no hablar más, en el ámbito de lo musical, de lo que él llamó “sustancia y accidente”, sino –en virtud de una lógica positiva– concebir la música desde el terreno concreto y objetivo de la estructura, entendida como un orden relacional de funciones.³ En pocas palabras, se trataba de salir de la nebulosa conceptual de la sustancia y del contexto en el que había tenido cabida y, en consecuencia, migrar a un ámbito axiomático y objetivo. En ese sentido, “la estructura es la clave que nos invita a una conclusión [...] aquello que podemos conocer del mundo es su estructura, no su esencia”⁴ En música, el orden relacional debería, para Boulez, construirse en términos de una serie de nociones sonoras primarias, puntualmente musicales, sustentadas en una lógica positiva. Se trataba, en resumen, de “fundar sistemas musicales en función de criterios exclusivamente musicales”⁵ Lo que importaba era “escoger un cierto número de *nociones primitivas*, en relación directa con el fenómeno sonoro –y sólo con él–”; enseguida, habrían de enunciarse postulados que apareciesen como “simples *relaciones lógicas* entre dichas nociones”, más allá de toda atribución significativa.⁶ Se intentaba, en algún sentido, liberar a la música del pesado fardo de una sobrecodificación heredada no sólo de la bajamar del romanticismo tardío, sino del fulgor representativo y, hasta cierto punto infausto, de las primeras vanguardias. Era no sólo posible, sino ineludible, pensar la música en otro sentido, es decir, como un ordenamiento fundado en la acción eficaz de operadores lógicos autónomos. De este modo, es posible señalar un momento de consolidación particular de la idea de estructura, al ser ésta emplazada en un orden estrictamente musical y, por tanto, eminentemente autorreferencial. Pero esto representó, en alguna medida, la cresta de un largo proceso por el que no sólo la música, sino las artes en general habrían procurado erigirse a la luz de una lógica diferenciante, instituida justamente como principio de la razón ilustrada. Sin embargo, este maridaje que mancomunó al arte y la razón desde una perspectiva moderna, como señalaron en su momento las voces de la Escuela de Frankfurt, culminó con el desencantamiento del mundo (*Entzauberung der Welt*), por un proceso de racionalización que suplantó al modelo metafísico

3 Véase Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, París, Gallimard, 2005, pág. 31.

4 Louis Rougier, cit. por P. Boulez, *idem*. La traducción es mía.

5 *Ibid.*, pág. 29.

6 *Idem*.

premoderno, imbricado en la unidad trascendental del mito y la religión, y que nos dejó, en su lugar, a la propia racionalización como eje y dispositivo de sentido. Esta racionalización, en un gesto tautológico, pretendió fundar su legitimidad en virtud de la propia razón, partiendo de las capacidades cognitivas de la subjetividad humana.⁷ Justamente, el proceso de selección que atañe a esas *nociones primitivas* o primarias que señalaba Boulez, revela, en el propio tiento de restituir relaciones naturales vinculantes, no sólo el desencantamiento implícito en la operación misma, sino un correlato que, al ritmo de la reificación en la obra musical, blandía su promesa: la reintegración de condiciones de valor, conformidad y verdad en ella.

A finales de esta década, la discusión en torno a la operatividad de la estructura se emplazó en los circuitos del pensamiento norteamericano. En 1967, Elliot Schwartz y Barney Childs, en su recopilación de ensayos *Contemporary Composers on Contemporary Music*, refieren, en relación con la obra del compositor Milton Babbitt, y más específicamente, al artículo que éste hubiere publicado nueve años antes, en 1958, "Who Cares if You Listen", lo siguiente:

Junto con esta ampliación de la significación de las notas en tanto material musical, el número de funciones asociadas con cada componente del evento musical, se multiplicó. En los términos más simples, cada evento "atomizado" se localiza en un espacio musical pentadimensional, determinado por el tipo de altura musical, el registro, la dinámica, la duración y el timbre. Estos cinco componentes, sin embargo, no son los únicos en definir en su conjunto al evento singular, sino que, en el transcurso de una obra, los sucesivos valores de cada componente crean una coherencia estructural individual, con frecuencia, en paralelo con las estructuras creadas por cada uno de los otros componentes.⁸

⁷ Véase Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pág. 16

⁸ Elliott Schwarz, Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1967, pág. 245. La traducción es mía.

Habría que subrayar en primer lugar que la jerga de la analítica musical académica resultaba enriquecida por la nueva terminología que comenzaba a activarse. Es así como los conceptos de función, evento musical, componente, espacio multidimensional y estructura, propulsarían un nuevo acercamiento al reto analítico que representaba en aquel momento la inédita complejidad característica del segundo momento de las vanguardias musicales.⁹ En ese sentido, la necesidad de pensar la música en otros términos –como lo menciona el propio Boulez– se encontró en franca sintonía con el entusiasmo avivado en muchas ramas del conocimiento por el movimiento estructuralista. A la par del incremento exponencial de la complejidad sonora en la música, algunos compositores abogaron por la idea de lograr una autonomía aún más radical para la obra musical, donde cada uno pudiera definir de manera singular las jerarquías internas de los sistemas para los casos particulares, en virtud de órdenes estructurales superiores; órdenes regentes de sentido. Así, como una alternativa positiva contra el ordenamiento tradicional de los parámetros musicales, se vislumbró la concomitancia de las estructuras a diferentes niveles –superiores y subordinadas– como un dispositivo lógico eficaz y específico en el emplazamiento de los eventos musicales.¹⁰ Es en ese sentido que el concepto de estructura resultaba particularmente atractivo, pues si la noción de forma se habría entendido hasta ese momento como un escenario de orden temático y desarrollativo –ambos conceptos, tema y desarrollo, provenientes de la tradición académica de la teoría musical–, la estructura respondía a las exigencias de un pensamiento sonoro que requería de un mayor dinamismo en el intercambio y la conformación paramétrica, así como en la construcción de condiciones de autonomía.¹¹ Es de esa forma

9 Es verdad que Arnold Schönberg, perteneciente a la generación anterior, había empleado algunos de esos términos en su obra teórica. Sin embargo, Schönberg emplazaba conceptos, como función y estructura, de una manera muy distinta. En todo momento, en sus escritos, subyace una lógica inherente a la praxis musical que no puede aislarse de un esquema conceptual, donde el devenir de la historia humana responde a una suerte de perfeccionamiento gradual. Éste no podría leerse fuera del ámbito de una filosofía de la historia capaz de reconocer en la música un momento privilegiado de autoconocimiento del sujeto en el movimiento hacia su gran transformación histórica. La obra de arte lograría, en ese sentido, propiciar la emancipación de los sujetos en la medida en que se realizara como momento crítico de autoconciencia.

10 Boulez llama a los distintos niveles de estructura, *estructura global* y *estructura local*. Véase Pierre Boulez, *op. cit.*, pág. 120.

11 Habría que matizar en este sentido, pues la propia idea de estructura se encontraba permeada por un cierto dinamismo, por lo que no fungía necesariamente como un esquema preexistente. Boulez afirma, para el caso de su obra *Répons*, que existe un esquema que él "inventa poco a poco [y que] es pensado en función del desarrollo". Esa suerte de arquitectura "que es muy poderosa, la revisto de toda suerte de elementos que la vuelven más compleja, más interesante". Philippe Albèra, "Entretien avec Pierre Boulez", en *Musiques en Création. Festival d'automne de Paris, 1989*, Paris, Contrechamps, 1989, pág. 76. La traducción es mía.

que se comprende el señalamiento de Boulez, cuando menciona que el desenvolvimiento de las estructuras locales habría suplantado al desarrollo temático.¹² Sin embargo, en ese nuevo contexto, el valor de la significación musical quedaba comprometido por una cierta ambigüedad, pues si la confluencia de líneas perfiladas en tanto componentes musicales concordantes o discordantes entre sí, procuraban una autonomía relativa a cada obra en particular, teóricos como Wallace Berry, intentaron establecer correlaciones entre estructura y significado al subrayar que de “la confluencia de elementos-acciones funcionales como fundamento de la estructura” resultaría un orden de crucial significación “en todos los estilos [musicales]”¹³. Habría entonces, en este punto, que subrayar la diferencia entre al menos dos niveles de significación. Por un lado, una significación musical, construida por la vía de la metáfora del lenguaje y sus referencias necesariamente indirectas, estrictamente exteriores a la

música en tanto fenómeno indecible y, por otro, una significación en el ordenamiento de los elementos constitutivos de un evento musical determinado. Este último ordenamiento, idea que resultaba en aquel momento particularmente atractiva. En ese sentido, la música o, más puntualmente, el sentido de lo puramente musical se habría visto desplazado desde el universo simbólico, representativo y significativo con el que el pensamiento tradicional lo habría revestido –entiéndase aquí por tradición, como el conjunto de las prácticas musicales oficializadas por las academias europeas–, hacia un campo donde los parámetros musicales se emplazarían en virtud de consideraciones materiales, objetivas, lógicas y funcionales. Ello explica en gran parte que la teoría musical experimentase un giro cientificista en un intento de confrontar los nuevos problemas que planteaban las estéticas musicales vanguardistas, aunque en algún punto estuvieron éstas más

preocupadas por la construcción de modelos de sistemas y estructuras eficaces, que por el sonido en tanto fenómeno sensible compartido en un orden eminentemente cultural. El auge de las nociones de sistema y estructura se entiende mejor en la medida en que éstas se hallaron vinculadas al conjunto de los cambios científicos experimentados por las diversas disciplinas del pensamiento y la creación, y a su creciente capacidad para explicar las formas de interdependencia de los elementos lógicos constitutivos de sus objetos de estudio.¹⁴ A pesar de ello, incluso los artistas más radicales de la segunda vanguardia no consideraban la objetivación positiva en su estado más abstracto como un principio viable

“supondría, en principio, un acercamiento a la música en términos ya no metafóricos ni poéticos, sino puramente musicales.”

12 Véase Pierre Boulez, *op. cit.*, pág. 120.

13 Véase Wallace Berry, *Structural Functions in Music*, Nueva York, Dover, 1987, pág. 9.

14 Véase François Dosse, *Historia del estructuralismo*, T.I. (tr. Ma. Del Mar Llinares), Madrid, Akal, 2004, pág. 29.

de creación. Era necesario, para Pierre Boulez, por ejemplo, convocar un cierto principio subjetivo:

Siempre he considerado que debemos ser subjetivos. Pero quería que existiera un pensamiento en relación al lenguaje (musical): el lenguaje no se inventa poco a poco, por atisbos de genialidad [...] Hay que dirigirse radicalmente hacia la búsqueda de un cierto tipo de leyes personales en relación al lenguaje, de manera que lo que se quiera decir, sea dicho de una manera adecuada.¹⁵

Sin embargo, el movimiento de la balanza hacia una postura positivista, más exacta y puntual en la determinación de los conceptos lógicos y sus aplicaciones, colocaba a la creación artística en un lugar problemático en términos de la propia naturaleza histórica de la música. Por una parte, su función social había sido hasta ese momento inseparable de la cualidad sensible del fenómeno sonoro; la música había alcanzado una significación determinada en el ámbito social en virtud de su capacidad de generar una emoción sensorial, estética, manifiesta, patente, reconocible, y hasta cierto punto, comunicable, intersubjetiva, es decir, compartida. No obstante, bajo la salvaguardia del estructuralismo, se retienen ciertas enseñanzas marxistas, en el sentido de que las realidades manifiestas no son las más significativas, por lo que “corresponde al investigador –o en este caso, al artista que realiza una investigación previa a su trabajo creativo– construir modelos con el fin de acceder a los fundamentos de lo real y superar la apariencia sensible”.¹⁶ El modelo, en términos musicales, correspondería a la convergencia entre los axiomas de un sistema autosuficiente, garante de una operatividad lógica consistente, y la caracterología de las estructuras correlativas al sistema. En una palabra, los compositores debían reinventar las reglas para la lógica de los nuevos sistemas con la finalidad de abrir paso a lo que Boulez llamó “la más poderosa invención”, como espacio crucial para la imaginación, donde ésta desempeñaría “un rol capital, determinante”.¹⁷

Habría sin embargo que señalar aquí una paradoja importante. Es verdad que la emancipación de los componentes musicales y sus dimensiones habrían debido conformarse, al menos en teoría, partiendo de un principio elemental: la condición material del sonido; pero, contrariamente, el giro materialista de la teoría musical –que no necesariamente proviene

“Hay que dirigirse radicalmente hacia la búsqueda de un cierto tipo de leyes personales en relación al lenguaje, de manera que lo que se quiera decir, sea dicho de una manera adecuada.”

15 Philippe Albèra, *op. cit.*, pág. 74. La traducción es mía.

16 François Dosse, *op. cit.*, pág. 31

17 Pierre Boulez, *op. cit.*, pág. 166.

de los propios compositores—, en su punto más extremo, buscó dar cuenta más de modelos estructurales y lógicas operacionales paramétricas que de la materia sonora en cuanto tal, es decir, constituir una analítica de estructuras y no de los estados o propiedades físicas de la materia en movimiento.¹⁸ De ahí la aguda crítica del compositor Toru Takemitsu a la omnipresencia de la técnica serial y el estructuralismo musical:

Creo que la música contemporánea observa una tendencia a devenir demasiado intelectual [...] La técnica serial, en el ámbito del pensamiento de la estructura musical es una invención importante, pero al mismo tiempo, tiende a no realizarse más que como acontecimiento en la superficie plana y representativa del papel. El sonido es ahí tomado como una simple función, y corre el riesgo de verse apresado por una estética estéril. Podemos emplear la técnica serial o cualquier otro sistema análogo, pero lo importante es conservar siempre en el espíritu las leyes naturales y la física del sonido.¹⁹

Hubo que esperar algunos años para que ciertos conceptos de Deleuze y Guattari, permearan el

18 En este sentido, la floreciente electroacústica de la segunda mitad del siglo XX fungió como un elemento de contrapeso considerable, en la medida en que centraba sus intereses investigativos en la naturaleza de la música como fenómeno material.

19 Phillippe Albèra, *op. cit.*, pág. 63

pensamiento y la teoría musicales. En 1978, después de la presentación de algunas obras de Ligeti, Messiaen, Shtockhausen, Carter y Boulez, se realizó una sesión en el IRCAM, en la que se distribuyó al público un texto que Gilles Deleuze escribió exprofeso: “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. El tema fundamental es el tiempo: tiempo pulsado y tiempo no pulsado. Los términos ausentes, desde luego, son sistema y estructura. Deleuze propone algo enteramente distinto: la noción de un pensamiento musical molecular, por una parte, y por otra, la idea de cómo la pareja materia-forma debería dar paso a la dupla materia-fuerzas.²⁰

El pensamiento molecular en este momento específico, es traído a cuenta por la vía de un ritmo entendido en su condición puramente vital. Si la estructura es un concepto de unificación y coherencia por antonomasia, los ritmos heterogéneos de la vida no pueden ser, para Deleuze, sometidos al dominio de ninguna forma unificadora, incluida, desde luego, cualquier clase de estructura:

Las articulaciones entre ritmos vitales, por ejemplo de los ritmos de 24 horas, no encuentran

20 Véase Gilles Deleuze, conferencia en el IRCAM, febrero de 1978. Documento en Internet: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=108&groupe=Conf%E9rences&langue=1>> La traducción es mía. Fecha de consulta: 11 de Julio de 2013. Vale la pena cotejar las distintas versiones de la transcripción de esta conferencia, tanto en francés como en castellano, dadas las diferencias importantes que se advierten en el texto.

explicación en relación a una forma superior que las unificaría, ni de una secuencia regular o irregular de procesos elementales. Ellos [los biólogos] buscan esa unidad en otro lugar, en un nivel subvital, infravital, en lo que ellos llaman una población de osciladores moleculares capaces de atravesar sistemas heterogéneos, en moléculas oscilantes acopladas que, desde ese momento, atravesarán conjuntos y duraciones dispares. La articulación no depende de una forma unificante o unificadora, ni de la métrica, ni de una cadencia, ni de cualquier medida regular o irregular, sino de la acción de ciertos pares moleculares sueltos a través de diferentes estratos y diferentes configuraciones rítmicas. Si podemos hablar de un descubrimiento semejante en música, no es en virtud solamente de una metáfora: moléculas sonoras, más que notas o tonos puros. Moléculas sonoras acopladas capaces de atravesar estratos rítmicos, franjas de duraciones absolutamente heterogéneas. He aquí la primera determinación de un tiempo no pulsado.²¹

Tres ideas habría que subrayar aquí. La primera tiene que ver con una postura vitalista, de genealogía palpablemente nietzscheana, que emplaza la problemática del ritmo en la vida misma. En segundo término, la articulación del pensamiento musical no es planteada desde la lógica unificadora de la estructura, sino a partir de una clase peculiar de ensamblaje: el acoplamiento molecular –pares de moléculas, moléculas oscilantes que se enlazan en un nivel infravital–. Por último, ese acoplamiento genera una fuerza, en este caso propulsora, capaz de atravesar estratos y configuraciones preexistentes. Éste es el recorrido por el que Deleuze puede desplazar la idea de una materia estratificada y formal. En su lugar, el movimiento es recuperado como propiedad originaria de la materia, y su pluralidad infinita se explica en virtud de una infinidad de acoplamientos virtuales cuya propensión ineluctable se dirige justamente hacia el movimiento.



Fotografía: "Concert" be theButcher , Nov 20, 2006, www.freeimages.com

21 *Idem.*

Acoplamiento y máquinas musicales

Es precisamente la idea de acoplamiento sobre la que descansa el concepto general de máquina, como lo entienden Guattari y Deleuze. Cuando, en 1969, Guattari escribe su artículo “Máquina y estructura”, coloca en el centro de la argumentación el problema de la subjetividad, entendida como singularidad. Al interior de la estructura la idea de singularidad enfrenta un problema capital que tiene que ver con el *sentido*. Si, como afirma Guattari: “La estructura [...] posiciona sus elementos por un sistema de reenvíos de los unos en *relación* a los otros”, el problema estriba en que justamente esa estructura cumple con su propio sentido lógico, en la medida en que puede convertirse en un componente también relacionable “a título de elemento” vinculado con otra estructura.²² Estructuras que se reenvían unas a otras, siguiendo una lógica de articulaciones, coyunturas y concomitancias. Se diría que, al posicionar los elementos que la constituyen, la estructura aseguraría el cumplimiento cabal del sentido generado por ella misma. De esto se deduce que habría algo preexistente y anterior a cualquier engarce: una lógica antepuesta, estable, exterior a toda efectuación, y aun así, capaz de agenciarse desde fuera un sentido formalizante para la realidad. No importa que aquello que contiene la estructura sea considerado de manera serial: una serie de componentes heterogéneos, por ejemplo. La heterogeneidad es siempre sobrepasada por el principio lógico superior, garantizado por la estructura²³. Este principio es, además, concéntrico. Un ordenamiento subyacente y totalizador captaría todas las efectuaciones posibles, por lo que cualquier parte del mundo podría ser confinada, y cualquier anomalía terminaría siempre por ser recuperada para reestablecerse “en el seno de otra determinación estructural”.²⁴ Esa misma lógica constriñe, desde luego, a la singularidad y su vertiente subjetiva. En este régimen superior de reenvíos, lo singular queda sistemáticamente atrapado, vaciado de la posibilidad de hallar un sentido autónomo, entendido desde la radicalidad de lo singular. La singularidad deviene función predeterminada; de ahí que Guattari considere al sujeto de la Historia justamente en virtud de su condición de sujeción a la estructura, lo que representa una forma pura de alienación. En ese sentido:

22 Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, París, La Découverte, 2003, pág. 241. La traducción es mía.

23 Deleuze diría en este punto que, aunque el sentido no se confunda con la significación “es lo que se atribuye para determinar el significante como tal y el significado como tal. Se concluye de ahí que no hay estructuras sin series, sin relaciones entre términos de cada serie, sin puntos singulares correspondientes a estas relaciones; pero, sobre todo, que no hay estructura sin casilla vacía, que hace que todo funcione”. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (tr. Miguel Morey), Barcelona, Paidós, 2001, pág. 71.

24 *Idem*.

El sujeto de la estructura, discurrido en su relación de alienación a un sistema de totalización [...] se vinculará más bien a un fenómeno de yoidad (moité), considerando a ese yo como opuesto al sujeto del inconsciente por cuanto éste recupera el principio enunciado por Lacan: un significante lo representa mediante otro significante.²⁵

Precisamente, una de las virtudes que en el pensamiento de Guattari puede ya atribuirse a la máquina, es su capacidad para desvincularse del significante y su estatuto representativo. Sin embargo, y más allá de la orientación que Guattari prefiere dar en este texto a los procesos maquínicos llevándolos al orden de la vida social humana, el concepto de máquina sería retrabajado en textos posteriores en colaboración con Deleuze, quien afinaría este concepto desplazándolo hacia sus propias inquietudes filosóficas. El maquinismo no abroga la condición de un sentido posible, sino que “el sentido no es nunca principio ni origen, es producto”.²⁶ Es, por tanto, el resultado de una maquinación. El sentido “no está por descubrir, ni restaurar, ni reemplazar”, está por producirse. Es justamente en la posibilidad de autoproducción de sentido que se sustenta la condición de la máquina. Por ello, de la misma manera que Deleuze invoca un espacio subvital o infravital en términos de una lógica molecular musical –es decir, un momento previo a cualquier efectuación–, en el caso de la máquina, el sentido deriva hacia lo singular, es siempre preindividual, no personal. Un nuevo emplazamiento conceptual halla aquí su verdadera significación. Desde esta perspectiva, sería posible pensar en singularidades que “no pertenecen ni a lo general ni a lo individual”, que no son “ni personales ni universales”; todo ello “atravesando por circulaciones, ecos, acontecimientos que producen más sentido y más libertad, efectividades que el hombre nunca habría soñado, ni Dios concebido”.²⁷

Si el sentido puede leerse aún en este momento en un orden más bien epistemológico, Deleuze, al emplazarlo en virtud del principio de inmanencia, lo llevará a un ámbito ontológico. Si la estructura era una abstracción trascendental, la máquina, por el contrario, respondía al acontecimiento material. La máquina es acoplamiento por cuanto ordena, es decir, máquina en el plano de las consistencias. Un plano funciona para el pensamiento como una herramienta. No es un concepto, es una zona de posicionamiento, una manera de problematizar, es decir, de plegar, de efectuar agenciamientos.²⁸ Su interés se advierte al momento

25 *Ibid.* La traducción de este pasaje en la versión castellana adolece de imprecisiones importantes. Véase Félix Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones* (tr. Fernando Hugo Azgurra), México, Siglo XXI Editores, 1976, pág. 275.

26 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, pág. 90.

27 *Ibid.*, pág. 91.

28 Un agenciamiento organiza fuerzas materiales, las conforma de cierta manera, pero lo hace espontáneamente, maquinándolas; los agenciamientos permiten pensar lógicamente la producción de consistencias por sobre el plano de inmanencia.

de pensar *radicalmente* la inmanencia. En ello estriba la pertinencia del posicionamiento del *plano de inmanencia*. Pensar la inmanencia apunta hacia la posibilidad de que los problemas sean planteados en función de ellos mismos, como autosuficiencias, y no en relación a estructuras externas o trascendentales que amparen y antepongan un *sentido* para ellos.²⁹ El plano construye la emergencia de una topografía posible, que mientras cubre, sustenta, sostiene, viabiliza, acoge. “El plano es como un desierto”, apto para ser ocupado, poblado: “el plano es un medio invisible”.³⁰ Esto equivale a decir que el plano en sí mismo no es tangible, como tampoco medible: no es dado o dable en su totalidad ni en su complejidad. En realidad sería más correcto hablar no de un plano en singular, sino de muchos planos posibles: plano de inmanencia, de consistencia; plano de expresión, de contenido; plano de acoplamiento sonoro. Los planos producen, sin duda, un pliegue radical del pensamiento. Es radical porque derroca toda condición trascendental; porque renuncia a un afuera, a una *metaphisís*, a un más allá, independiente de un más acá: “En el sistema de la filosofía deleuziana, el afuera no está más allá de una vida, es decir que no es trascendental”; por el contrario, “el afuera está implicado en una vida; es inmanente”.³¹

La máquina actúa entre planos; los maquina en la acción espontánea de las fuerzas que acopla. El acoplamiento es, a la vez, un modo de sustracción: aquello que ha sido maquinado, es sustraído desde la infor-midad de lo caótico. La máquina es, ante todo, un lugar de producción; de una producción que es en principio espontánea.³² Puede pensarse esa premisa, por ejemplo, en el orden del inconsciente. En ese ámbito, el maquinismo de Deleuze y Guattari permite problematizar el deseo en términos de su posible descentramiento, así como el advenimiento efectivo de la diferencia por la vía de una constante ruptura, de cortes, fragmentaciones, incisiones y tajaduras; una diferencia pensada en sí misma y nunca como telón de fondo de una identidad a alcanzar. La máquina estropea las identidades. Pero el sentido de la máquina estriba en una paradoja: aquella que procura la fuga sistemática de su propio funcionamiento. Lo que aparece es una suerte de *maquinamiento* atravesado, purgado por el deseo, que produce infinidad de maquinaciones: célibes, abstractas, de guerra, de timbres, de ritmo. En el maquinismo, lo

29 Disertando un poco en torno a las implicaciones musicales de esto, se diría que las estructuras musicales, como sistemas exteriores al sonido, responden a ordenamientos disciplinarios, y por ende, tangencialmente políticos. Las estructuras tanto como las formas musicales se imponen como entelequias que en realidad viabilizan el retorno de un esquematismo trascendental.

30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿QeF?*, pág. 164.

31 Takashi Shirani, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris, L'Harmattan, 2006, pág. 59. La traducción es mía.

32 “La producción pertenece al orden de la máquina: el acento está puesto aquí en su carácter de tajaduras subjetivas como trazo distintivo de todo orden de producción.” F. Guattari, *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, pág. 244. La traducción es mía.

continuo es la discontinuidad; los funcionamientos son siempre efímeros, inconsistentes, heterogéneos, complejos, inexplicables e impredecibles. Lo que hay son conexiones que sólo son viables en tanto productos de movimientos de desterritorialización: “Las conexiones sólo son posibles”, dirá Guattari, “en los puntos donde las cosas de la ‘naturaleza’ y las cosas del lenguaje son desterritorializadas y vuelven posible una conexión de su desterritorialización”.³³ Pero es esencial subrayar que “los agenciamientos no están librados al azar o a una axiomática de los universales”; más bien dependen de lo que Guattari llama una *ley general de desterritorialización*, donde “es el agenciamiento más desterritorializado el que, potencialmente, resolverá el *impasse* de los sistemas anteriores de enunciación y las estratificaciones de los agenciamientos maquínicos que les corresponden”.³⁴ Pero habría que matizar y preguntar qué es aquello que corresponde a cada agenciamiento, o cómo vislumbrar la precisión de un ensamblaje. Guattari dirá que esa *ley*

...no implica en nada un orden preestablecido, una armonía necesaria. Sólo una diacronía maquínica sin garantía dialéctica. Si creemos necesario insistir sobre esta segunda perspectiva –la de las máquinas abstractas y no de las formas trascendentes–, es porque nos parece ser la única vía posible de despegue del dualismo impenitente e impotenciante en el cual se encierran los lingüistas y, a continuación, los semióticos y los estructuralistas.³⁵

En este punto podemos intuir por qué es posible hablar de máquinas musicales. La música, considerada como efectucción material de agenciamientos maquínicos, produce coyunturas, conexiones de máquinas complejas en procesos de producción y acoplamiento; máquinas enlazadas unas con otras, dentro de otras, por sobre otras, en segmentos donde la diferencia entre lo interior y exterior ya no dice nada por sí misma. De esta manera, las máquinas musicales efectúan la actualidad material del deseo, al coligar fuerzas materiales y producir acoplamientos sonoros –es decir, signos musicales– que encuentran en el orden del deseo su lógica de producción. Podríamos pensar las obras musicales como máquinas deseantes; productoras de regímenes asociativos del *y*, del *y además*, del *inclusive*, del *también*, del *y/o*: todo, por entre planos de consistencia sonoros, de donde cada agenciamiento produce un objeto sonoro singular, y con él, un sentido musical propio y autárquico, que reclama un índice diferencial –es decir,

“Lo que hay son conexiones que sólo son viables en tanto productos de movimientos de desterritorialización”

33 Félix Guattari, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles* (tr. Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus, 2013, pág. 166.

34 *Idem*

35 *Idem*

la actualidad de la diferencia en sí misma– y eficaz no sólo en lo que toca a la continuidad como principio del objeto sonoro maquinado en el tiempo, sino en la fragmentación de los cortes de flujo –es decir, energía en tanto fuerza:

Todo “objeto” supone la continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación del objeto. Sin duda, cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo interpreta todo en términos de ver –el hablar, el oír, el cagar, el besar... Pero siempre establece conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo

por otra.³⁶

Una maquinación aparece cuando una máquina cualquiera comienza a auto-organizar sus flujos heterogéneos. Aparece –y esto es fundamental, lo hemos dicho ya– de manera espontánea, por sobre el plano de inmanencia, gracias a agenciamientos que se realizan efectivamente como consistencias materiales. Las máquinas funcionan, forman, andan espontáneamente: todo forma máquinas, según la *ley de la desterritorialización*. Máquinas que organizan energías siempre como flujos –y como cortes de flujo–. Para Deleuze, todo forma máquinas porque lo que subyace al mundo es una máquina abstracta. Ésta produce maquinaciones, que no son sino disposiciones, agencias extirpadas por entre el caos. El agenciamiento actualiza el poder diferenciante de la máquina abstracta; sustrae líneas de tensión del mundo, que son fuerzas activadas por el conjunto de relaciones diferenciales que en su virtualidad, detentan la potencia en tanto posibilidad múltiple de las consistencias y de la imbricación de sus planos de efectucción. La relación entre las máquinas abstractas y las máquinas deseantes es de reciprocidad, por cuanto las máquinas abstractas liberan a estas máquinas deseantes de entre el caos, mientras que éstas envuelven a las máquinas abstractas en un proceso maquinico



Fotografía: "Rusted Gears" be foxbit, Sep 26, 2011, www.freeimages.com

de la otra o “ve” su flujo cortado

36 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (tr. Francisco Monge), Buenos Aires, Paidós, 2005, pág. 15.

general que, como hemos dicho, es puramente material en tanto actualiza un sistema de producción de producciones.

Éstas funcionan también como acoplamientos. Una máquina musical coliga fuerzas por sobre el plano de inmanencia, generando consistencias en otro tipo de planos: aquellos que hemos construido culturalmente como planos musicales. No son entonces, desde esta perspectiva, propiamente dimensiones, sino planos de consistencia sonora, rítmica, de timbre, de alturas, de fuerzas dinámicas, de textura, etcétera. Las concomitancias producen sus propios planos de efectuación como consistencias fugaces. Ésta es quizá la característica principal de las máquinas musicales: su adhesión inquebrantable a la duración y a su devenir dinámico; al percepto, en tanto percepción en devenir. En ese sentido, y pensado desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, todo agenciamiento musical se integra por procesos maquínicos que lo sitúan en un cruce de conexiones intermaquínicas extremadamente complejas, que desde luego imbrican a la percepción, actualizando su devenir. Ahí, quien percibe no lo hace pasivamente. La percepción reordena el mundo y nos devuelve una respuesta –como movimiento ejecutado– por una excitación, es decir, un movimiento receptivo que, inseparable de la duración vivida, es ya percepto. El cerebro no es una fábrica mecánica de imágenes; las recibe –él mismo siendo una entre muchas posibles– para luego transformarlas, fragmentarlas, dislocarlas, y rearmarlas parcialmente, como se ha dicho ya, por medio de agenciamientos maquínicos que a través del deseo produce máquinas que no funcionan más que estropeadas y “estropeándose sin cesar”.³⁷ En un mundo de indeterminación, de imágenes fragmentadas, ininteresantes, la percepción no es pasiva, produce un *arche*, indagando y maquinando ella misma el sentido; tiene que construirlo, o mejor dicho, tiene que ensamblar relaciones maquínicas que, en su devenir produzcan una sensación efectivamente real, detonando la potencia infinita de relaciones y conexiones por las que el cuerpo se afirma radicalmente en el mundo. Se trata de un asunto de producción, de imbricaciones de fuerzas en lo que Deleuze llama “bloques”. La obra de arte es ella misma un bloque: “*un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos*”.³⁸ La música, quizá como ningún otro arte, escala

37 *Op. cit.*, pág. 17.

38 Gilles Deleuze, *¿QeF?*, pág. 164.

la percepción hacia un puro devenir, y el percepto es justamente eso, percepción en devenir.³⁹ Sólo en el compromiso del percepto con el devenir, tal como ocurre en la música, por cuanto es sólo duración vivida –o circuito de duraciones vividas–, puede entenderse la sensación; las sensaciones son compuestos dinamizados en y por las fuerzas del mundo; seres en pasaje permanente –pasaje de un estado a otro–.⁴⁰ Todo en la música es movimiento y transformación continua; sus compuestos tímbricos, rítmicos, texturales, dimensionales obedecen a un movimiento incesante e inagotable. En virtud de ese devenir radical, Deleuze pensará en “vibrar la sensación, acoplar la sensación, abrir o hendir, vaciar la sensación”.⁴¹ Es así como la sensación se maquina. La dinámica afirmativa del agenciamiento extrae líneas de fuerza de lo informe, del caos, componiendo así bloques en movimiento dinámico absoluto. Este momento de agenciamiento, antepuesto a toda interpretación posterior, permite pensar, antes que en música como un constructo cultural, en compuestos dinámicos, es decir, en movimientos moleculares como líneas de fuerza maquinadas, ensambladas; compuestos válidos por sí mismos que, más que reiterar los límites de los constructos musicales, producen variaciones, líneas de fuga. La obra del compositor, desde el pensamiento deleuziano, se dirige hacia la eclosión de la sensación, en tanto potencia de lo que un cuerpo puede experimentar como afirmación radical de la vida, a través de las fuerzas que se conforman en el encuentro de ese cuerpo con los compuestos dinámicos musicales. El compositor trabaja agenciando algo; agencia fuerzas que no eran audibles hasta que maquinicamente son extraídas del caos. Por último, el otro componente del bloque maquinado, es decir, el afecto, es aquí algo más que el paso de un estado vivido a otro, dirá Deleuze, se trata de “devenir no humano del hombre”.⁴² Y es, en este momento, cuando Deleuze lleva hasta sus últimas consecuencias la lectura y el proyecto nietzscheano de la Voluntad de Poder. Es el devenir posible más allá de los límites imaginables, lo que detenta todo hombre como potencia autoafirmativa: la superación de sus lindes por la conciencia de una transformación portentosa que se efectúa en la eclosión suprema de la vida como *transmutación*. Por ello, “sólo Dioniso, el artista creador, alcanza la potencia de las metamorfosis gracias a lo cual deviene, dando

39 Véase Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, París, Éditions de Minuit, 2006, pág. 112.

40 Este pasaje permanente puede comprenderse únicamente a partir de la diferencia de naturaleza entre la percepción, relacionada con la instantaneidad de un corte, y el percepto que implica un devenir entre un estado y otro de cosas, él mismo en incesante transformación. Es desde esta perspectiva que Deleuze plantea la finalidad del arte. A partir de la materia y sus medios, esa finalidad “consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación”. Gilles Deleuze, *¿QeF?*, pág. 168.

41 *Ibid.*, pág. 169

42 *Ibid.*, pág. 174.

testimonio del brote a raudales de una vida".⁴³

Conclusiones

He intentado, en este breve ensayo, mostrar sucintamente las diferencias más importantes entre la idea de estructura y el concepto de máquina, aunque orientando esta cuestión específicamente hacia el problema de lo musical. Una vez explicados conceptos como máquina, plano y agenciamiento, señalamos la viabilidad de pensar el arte de la composición musical en términos de agenciamientos musicales maquínicos. Quisiera únicamente esbozar algunas consideraciones finales. Existen muy pocos indicios que comprueben la existencia de relaciones tangibles entre la praxis musical de las segundas vanguardias con el pensamiento de Deleuze.⁴⁴ Por el contrario, como mencionamos aquí, Pierre Boulez –uno de los compositores más representativos en Europa desde la década de 1960 y activo hasta el día de hoy– manifiesta claramente empatía y un enfoque en su obra relacionado directamente con el estructuralismo. Es en ese sentido que la relación entre Boulez y Deleuze debe leerse, no en virtud de un intercambio real de procedimientos o principios estéticos, sino más bien a la luz de las circunstancias políticas del momento, por las que Boulez parecía un interlocutor natural, en tanto se trataba del compositor más visible en la escena musical francesa de los años sesenta y setenta. Por otra parte, si los postulados estructuralistas pudieron resultar útiles y significativos en el ámbito de ciertas estéticas, es verdad que muchas otras desbordaron sus paradigmas. Sin embargo, esto debe aún ser demostrado. Movimientos posteriores como el espectralismo, la música gestual, el saturismo, entre muchísimos otros, esperan aún ser confrontados por el pensamiento filosófico. Finalmente, frente a las preguntas actuales del arte, resulta imprescindible esgrimir, en algún punto, las herramientas que Deleuze y Guattari avizoraron para pensar la obra de arte no sólo musical, sino pictórica, literaria, dramática y poética. Las ideas de ambos –máquina, plano, inmanencia, sentido, signo, percepto, afecto– esperan ser articuladas, esgrimidas, reposicionadas, reactivadas, revisadas críticamente y, desde luego, escaladas. Una exploración del problema de los objetos sonoros emplazados por la música contemporánea es hoy cada vez más apremiante. La filosofía no puede permanecer indiferente frente al acontecimiento musical y su complejidad, en la medida en que es ahí donde juega el problema de la

43 Véase Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (tr. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 168. La traducción ha sido revisada por mí. Kauf traduce "vie jaillissante" como "vida pictórica", lo cual me parece inapropiado.

44 Habría empero que mencionar que existen trabajos en los que se intenta vincular estéticamente a compositores con Deleuze. El más importante y valioso, quizá, sea el de Alain Beaulieu, quien intenta relacionar el trabajo escritural de Bryan Ferneyhough con el pensamiento del filósofo francés. Beaulieu afirma que "En Ferneyhough, la deuda con Deleuze es evidente, quien importa del lado musical las nociones deleuzianas utilizadas para explicar el trabajo pictórico de Bacon". Véase Alain Beaulieu, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, París, L'Harmattan, 2011, pág. 203. La traducción es mía.

vida, el cuerpo, la sensación y sus derivas políticas.

Bibliografía

- Albèra, Philippe, *Musiques en Création. Festival d'automne de Paris, 1989*, París, Contrechamps, 1989.
- Beaulieu, Alain, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, París, L'Harmattan, 2011.
- Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*, Nueva York, Dover, 1987.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, París, Gallimard, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, París, Les Éditions de Minuit, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica* (tr. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido* (tr. Miguel Morey), Barcelona, Paidós, 2001.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (tr. Francisco Monge), Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (tr. José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?* (tr. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 2005.
- Dosse, François, *Historia del estructuralismo*, T.I. (tr. Ma. Del Mar Llinares), Madrid, Akal, 2004.
- Guattari, Félix, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles* (tr. Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus, 2013.
- Guattari, Félix, *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones* (tr. Fernando Hugo Azgurra), México, 1976.
- Guattari, Félix, *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, París, La Découverte, 2003.
- Schwarz, Elliott; Childs, Barney, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1967.
- Shirani, Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, París, L'Harmattan, 2006.
- Thibodeau, Martin, *La théorie esthétique d'Adorno*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Documentos en línea:

- Deleuze, Gilles, conferencia en el IRCAM, febrero de 1978. Documento en Internet: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=108&groupe=Conf%E9rences&langue=1>> Fecha de consulta: 11 de julio de 2014.