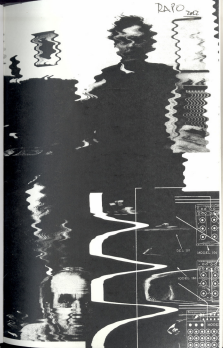


Roberto Paci Dalò y Emanuele Quinz (eds.)

Mil sonidos

Deleuze, Guattari y la música electrónica



Mil sonidos

1. El sonido de la lluvia

2. El sonido de la música

3. El sonido de la risa

4. El sonido de la voz

5. El sonido de la naturaleza

6. El sonido de la vida



Memoria incluida



Edici3n original: Emanuele Quinz, Roberto Paci Dal3 (eds.),
Milsonos, Deleuze, Guattari e la musica elettronica, Edizioni Cronopio,
N3pols, 2006

© 2006, Edizioni Cronopio
© 2022, de la presente edici3n: Torrens Incluido, Barcelona

edici3n@torrensincluido.net
www.torrensincluido.net

Diagonal Josep Fajardo, 11, baixos
08040 Cardener, Barcelona

Traducci3n: El texto de Szeprenyi: Caterina Peruch
Intro y texto de Quinz: Ra3l Olivera
El resto de textos: Marc Luchetti

Correcci3n: Daniela Quinzio

Diseño de portada y maquetaci3n: www.edivogancia.com

Impresi3n: Rotagraf S.L.
ISBN: 978-84-121894-0-3
Dep3sito legal: B 30470-2022

Roberto Paci Dal3 y Emanuele Quinz (eds.)

Mil sonidos

Deleuze, Guattari y la m3sica electr3nica

torrens incluido

Índice original

Introducción	11
Christoph Cox, <i>¿Cómo hacer de la música un Cuerpo sin Órgano?</i> <i>Gilles Deleuze y la música electrónica experimental</i>	19
Guy-Marc Hinant, <i>39 disposiciones como potencia perforadora</i>	55
Emmanuel Quira, <i>Estrategias de la vibración.</i> <i>Sobre la estética musical de Deleuze y Guattari</i>	69
Timothy S. Murphy, <i>Lo que escucha también es pensamiento.</i> <i>El tributo discográfico a Deleuze</i>	89
Carlo Simola, <i>Entrevista a DJ Spooky</i>	115
Philippe Franck, <i>Deleuze Wyssouli 35-65</i>	123
Achim Szepanski, <i>Música electrónica, medios de comunicación y Deleuze</i>	139
Bibliografía	149
Biografías	153

Nota editorial

Las obras de Deleuze y Guattari citadas en los textos aparecen abreviadas de la siguiente manera:

DR: Deleuze, G. (1968), *Différence et Répétition*, PUF, París; trad. cast. de María Sileia Dolpy y Hugo Escudérou, *Diferencia y repetición*, Anarcortea, Buenos Aires, 2012.

LR: Deleuze, G. (1969), *Logique du sens*, Minuit, París; trad. cast. de Miguel Marcy y Víctor Molina, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2004.

A-E: Deleuze, G. y Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Minuit, París; trad. cast. de Francisco Murga, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1985.

K: Deleuze, G. y Guattari, F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, París; trad. cast. de Jorge Aguilar Mora, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México D. F., 1978.

D: Deleuze, G. y Parnet, C. (1977), *Dialogues*, Flammarion, París; trad. cast. de José Vázquez Pérez, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980.

MP: Deleuze, G. y Guattari, F. (1980), *Mille Plateaux*, Minuit, París; trad. cast. de José Vázquez Pérez, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1994.

FR: Deleuze, G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Édition de la différence, París; trad. cast. de Isidro Herrera, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002.

P: Deleuze, G. (1890), *Phreopostero*, Mincuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1996.

CP: Deleuze, G. y Guattari, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Mincuit, París; trad. cast. de Thomas Kauf, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

ED: Deleuze, G. (1902), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, edición de D. Lapoujade, Mincuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

DMP: Deleuze, G. (2003), *Deux régimes de fécès. Textes et entretiens 1975-1985*, edición de D. Lapoujade, Mincuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *Dos regímenes de fécès. Textos y entrevistas (1975-1985)*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

AC: Deleuze, G. (1987), *¿Qué es el acto de creación?*, en <https://obsoletosito.com/que-es-el-acto-de-creacion-gilles-deleuze/>

Introducción

[Hagan líneas y no raíces, no plantas nuevas! ¡No sean ni uno ni múltiple, sean multiplicidades! ¡Hagan la línea y nazca el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea! (MP, 30)

Cada vez que un músico escribe los *Memoires*, no se trata de un motivo de inspiración ni de un recuerdo, sino, por el contrario, de un devenir (MP, 383).

Gilles Deleuze murió el 4 de noviembre de 1995.

Al año siguiente sale el disco doble *In Memoriam Gilles Deleuze* del sello alemán Milla Plateaux, fundado por Achim Sempinski, y que incluye, entre otros, a Jim O'Rourke, Ed Spooky, Oval, Mouse On Mars, Scanner, Beesqueen, Alec Empire, C. Vogel, Atan Heart y Chris & Casey.

El mismo año, el sello belga Sub Rosa, fundado por Guy-Marc Hinant, publica el disco *Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze* (que incluye temas originales de Mouse On Mars, Scanner, Oval, Main, David Shea + Tobias Hazen). Un año después, Sub Rosa produce un segundo disco: *Double Articulation: Folds and Rhizomes Berlin Project*, en el que se remezcla el material del disco anterior (Oval se remezcla a sí mismo, David Shea remezcla a Scanner, Scanner a Mouse On Mars, Tobias Hazen a Main, Main a Oval y Mouse On Mars el disco completo). Según Hinant, se trataba de añadir otra moneda (plateau) a las mil monedas (trills plateaux).

La salida de los dos discos marca el inicio de una historia, la de la influencia de la filosofía de Deleuze y Guattari en una generación de músicos electrónicos. Como dicen Hinant y Szepanski, en realidad, la historia comienza antes (quizá en el lejano 1972, cuando Deleuze participa en la grabación del disco *Electronique Guerilla*, del grupo de rock experimental Heldon —liderado por su discípulo y amigo Richard Pinhas—, recitando un fragmento de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche en la canción «Le Voyageur»).

En cualquier caso, se trata de una historia no lineal, fragmentaria, compleja y rica. El objetivo de este libro es el de recorrer, de forma no lineal y fragmentaria, esta historia.

Evidentemente, este recorrido ya ha sido probado. Por ejemplo, del 20 de abril al 3 de mayo de 2002 Radio France organizó una serie de transmisiones dedicadas a Deleuze, tres de las cuales versaban sobre la influencia de Deleuze en la música electrónica. En octubre de 2003, el Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe organizó el festival «Deleuze y las artes», incluyendo en la programación conciertos de Achim Szepanski y Richard Pinhas —por nombrar los más institucionales— y dando pie a una miríada de iniciativas: conciertos, reflexiones, artículos, fanzines y webs.

En los últimos años, diferentes publicaciones han intentado explorar no tanto la influencia de la música sobre la filosofía de Deleuze y Guattari, cuanto la influencia de la filosofía de Deleuze y Guattari (en particular, los conceptos desplegados en *Mil mesetas*) sobre la música.

Les Lectures de Nietzsche. Deleuze et la musique de Richard Pinhas¹ contiene una serie de textos filosófico-literarios de tono lírico, pero no tanto un análisis de la relación entre el filósofo y la música.

¹ Pinhas, R. (2005), *Les Lectures de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Flammarion, París. Pinhas puede ser considerado un «paseador» fundamental del pensamiento del filósofo en el ámbito de la música experimental e iniciada, junto a Maurice Dantec, del proyecto Schizostraps: un álbum que recoge una serie de conciertos/lecturas de textos de Deleuze.

En inglés aparecen *Deleuze on Music, Painting and Arts* (Routledge, London-New York, 2003) de Ronald Bogue y el volumen colectivo *Deleuze and Music* (Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003), compilado por Ian Buchanan y Marcel Swoboda.

En el registro del manifiesto está el brillante *Rhythmic Science* (MIT Press, Cambridge MA, 2004) de Paul D. Miller (aka DJ Spooky that Subliminal Kid), un collage de «statements» que compone una estética (y una política) del sampling y que recorre muchas referencias, entre tantas otras, a la teoría de Deleuze.

En alemán, *Sowakultures* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003), compilado por Marcus S. Kleinert y Achim Szepanski, parte de las influencias deleuzianas para abrir un extenso debate sobre la especificidad de la composición electrónica y digital.

Este libro hace acopio de todas las referencias procedentes para publicar por primera vez en castellano la historia del encuentro entre la filosofía de Deleuze y Guattari y la música electrónica.

2

La asociación entre el universo conceptual de Deleuze y Guattari —compleja y difícil de abordar— y la experimentación electrónica no es obvia.

Surge la pregunta de por qué esta filosofía ha tenido un impacto tan grande en una generación de DJ y músicos electrónicos. Esta pregunta merece otra más insistida: ¿por qué la filosofía de Deleuze y Guattari ha tenido tan poco impacto en la música llamada «contemporánea»? No obstante, los ejemplos citados por los dos filósofos en sus libros han sido extraídos en su mayoría de la tradición clásica occidental (Mozart, Schumann, Varèse, Cage, Boulez, Glass, Berio, etc.)

Del mismo modo, la musicología «clásica» no hace referencia —salvo en alguna excepción— a los conceptos de Deleuze y Gua-

tiari, mientras que en los *Cultural Studies* anglosajones son de los más citados, sobre todo para las investigaciones de los fenómenos de la cultura y de la música «Pop».³

Antes de lanzar una acusación fácil de ignorancia y oscurantismo, sería preciso preguntarse por qué hay categorías que se han convertido en lugares comunes; por ejemplo, la distinción entre música «cultura» y música «comercial».

A menudo se ha objetado que, en las nuevas generaciones, muchas estudiantes de conservatorio no han sido nombres a Frank Zappa o Brian Eno, mientras que los jóvenes que manipulan los samplers y los ordenadores —devoradores omnívoros de sonidos—, exploran con exigencia extrema todos los horizontes musicales, del techno a la world music, del pop al jazz, de Miles Davis a Autechre, de Kraftwerk a Stockhausen y Xenakis. Actualmente, la música electrónica de investigación, como la que editan los sellos Force Inc., Mille Plateaux, Sub Rosa, Warp o Ninja Tune, es extremadamente «cultura». No solo por la riqueza de referencias y la complejidad de los proyectos de producción, sino, también, por la profunda convivencia con los universos cultural, artístico y filosófico. Incluso la relación con el mercado y los circuitos de distribución se vive de forma compleja. Estos sellos, que podríamos considerar «arasas temporalmente autónomas», no rechazan lo comercial, sino que lo cuestionan al diferenciar

3. Respecto a la suerte de la filosofía contemporánea francesa en el mundo anglosajón y, en particular, el estadounidense, véase: P. Connor, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co in the construction of the self (de Nietzsche a la Etna-Diva, La Découverte, París, 2003)*. Sobre la influencia en el ámbito musical, *ibid.*, pp. 288-333. Sobre la relación de Deleuze y la cultura «pop»: Buchanan, I. (2000) *Deleuze and a Postmodernist*, Edinburgh University Press, Edinburgh; Carlett, J. (1994), *Extended Play. Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Duke University Press, London; S. Frith y A. Goodwin (1994), *On Records. Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon Books, New York; G. Hainig, «Is Pop Music?», en I. Buchanan y M. Swoboda (2004), *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh; y T. S. Murphy y D. W. Smith (2002), «What I Hear Is Thinking too, Deleuze and Guattari Go Pop», en *Mixes: a Music-Culture Journal*, disponible en <http://papers.org/archives/SMI01111.pdf>, parcialmente publicado en este libro.

las fronteras entre «subcultura» y «supercultura» y promover estrategias de nomadismo, guerrilla y resistencia («máquinas de guerra») contra los monopolios, la masificación consumista y la globalización mediática.

Pero las causas de la afinidad entre el pensamiento de Deleuze y Guattari y la electrónica experimental no se limitan a las consideraciones de la sociología cultural.

Las afinidades ostentadas son evidentes. Las tecnologías electrónicas y digitales han contribuido a una mutación profunda de las modalidades productivas de la música y de su difusión. Dentro de la «Macrosfera» —por usar el concepto de Deleuze y Guattari— aparecen nuevos procesos compositivos y nuevos modos de organizar los sonidos. El muestreo, el sequencing, el editing, el cut, el loop, el copy & paste, el mix y el remix no son solo técnicas, sino que fardan una auténtica estética de la multiplicidad, en el límite de lo concreto y lo abstracto.⁴ Como escribe Christoph Cox, las prácticas experimentales electrónicas «decenterarían la forma musical y la sustancia».⁵

La materia sonora ya no se coagula en estructuras o frases, sino que vibra en un flujo molecular de singularidades e intensidades. Las trayectorias múltiples de las celdas sonoras producen una multiplicidad de plenos⁶ y si los procesos se vuelven modulares gracias a los nuevos sistemas de difusión (medios audiovisuales, walkman, mp3, etc.), también permiten un acceso siempre más amplio a cualquier tipo de música. La escuela se convierte en una práctica de migración y nomadismo.

4. Connor, R. (2000), «The Aesthetics of Failure: Post-Digital Technologies in Contemporary Computer Music», en *Computer Music Journal*, 24, 4, pp. 12 y ss.

5. Cox, C. (2000), «Wie wird Musik in einem organisierten Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik», en M. S. Klein y A. Szeganski (comp.), *Sonderwissen. Über elektronische und digitale Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 162 y ss.; traducido en este volumen.

6. Guzman, R., «Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Medialisierung der Clicks & Cuts», en *Sonderwissen*, op. cit., pp. 52-67; en particular, el análisis de los dos primeros álbumes *Clicks & Cuts* (Mille Plateaux, 2001) desde la perspectiva de la convergencia entre los conceptos deleuzianos y las nuevas técnicas de producción musical digital.

A diferencia de la música electrónica de matriz «clásica», orientada, en un primer momento, a la producción analógica y, posteriormente, a la electrónica y la digital, de nuevas sonoridades, la cultura del *glitch* y del *acroping* tienden a transformar los materiales sonoros existentes: estética de la manipulación y la apropiación; estética de la desterritorialización. En este sentido, como subraya Dietrich Diederichsen,⁴ la influencia viene más de las vanguardias históricas —desde El arte de los ruidos de Russolo hasta Cage o la música concreta de Pierre Schaeffer— que la de la música pop, basada en una estructuración armónica canónica. La composición no es una cuestión de técnica o pericia con una sintaxis y una serie de códigos, sino de escucha.

El músico electrónico escucha músicas heteropéneas, manipula los sonidos derivados de universos lejanos, mezcla fragmentos de textos musicales, crea superposiciones inéditas y estratificaciones «cinemáticas»⁵ inauditas; la composición se vuelve una especie de escucha activa y práctica.

3

Este volumen explora algunos conceptos-clave a partir de los cuales Deleuze y Guattari, juntos y por separado, han elaborado sus reflexiones sobre la música (Guattari). Le acompañan una serie de análisis procedentes de ámbitos geográficos y teóricos distintos que diseñan, en cada ocasión y partiendo de una perspectiva distinta, la historia de la influencia de la filosofía de Deleuze y Guattari en la música electrónica experimental (Cox, Murphy y Franck).

Los textos de Hinari, Suspanaki y la entrevista a DJ Spooky introducen el registro del testimonio directo de quien, en la práctica de la producción musical, ha integrado el pensamiento de Deleuze y Guattari.

4. Diederichsen, D. (2003). «La musique électronique manégeoise entre pop et pure médiation. Stratégie paradoxale du rite de la simulation», en *Scène Process*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, pp. 14 y ss.

5. Shea, D. (1999). «Un Sonamento», en E. Ghersi (comp.), *Punto México*, Bompiani, Milán, pp. 229 y ss.

4

«El sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra y nos atrae. Abandona la tierra para hacernos caer en un agujero negro o para abrirnos a un cosmos. Nos da ganas de morir. Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también provoca las reterritorializaciones más pesadas, aterradoras y volcánicas. Estasis e hipnosis. Ya se movilizó a un pueblo con colores» (MF, 484).

Christoph Cox

¿Cómo hacer de la música un cuerpo
sin órganos? Gilles Deleuze y la música
electrónica experimental¹

Solo de pasada escribió Gilles Deleuze sobre música. En su cuerpo filosófico, encontramos algún que otro ejemplo musical o referencia a los modernos clásicos (Berg, Messiaen, Varèse, Stockhausen, etc.), que eran sin duda sus héroes culturales. Sin embargo, Deleuze jamás escribió sobre música con la misma profundidad y empeño que dedicó a la literatura, al cine o a la pintura. De modo que puede parecer extraño que, en los nueve años transcurridos desde su suicidio, la filosofía de Deleuze haya llegado a vincularse estrechamente a la música y, en concreto, a un medio musical muy distinto del que él consideraba el suyo. Porque Deleuze se ha convertido en el héroe intelectual de la «electrónica» experimental —la música electrónica con raíces en el hip-hop, el house y el techno más que en la tradición de la modernidad clásica. En su inicio, esta relación viene marcada por la publicación, un año tras la muerte de Deleuze, de dos compilaciones de electrónica experimental presentadas en su honor: *Je Me souviens Gilles Deleuze*, de Mille Plateaux, y *Felds and*

1. Este artículo apareció en su traducción alemana con el título «Wie wird Musik zu einem organischen Körper? Gilles Deleuze und experimentale Elektronik» en *Soundstruktoren: Über digitale und elektronische Musik*, ed. Marcus S. Kleiser y Achim Stapsinski, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, pp. 182-193. En otoño de 2004 apareció en inglés acompañando el álbum *Chills + Cuts 4* (Mille Plateaux).

Ritornos for Gilles Deleuze, de Sub Rosa. Desde entonces, el discurso sobre la electrónica ha quedado ligado a Deleuze.

¿Qué explica la curiosa conexión entre este filósofo y un panorama musical sobre el que poco sabía y nada escribió? Es el hecho de que Deleuze nos ayuda a pensar cómo puede la música llegar a ser un cuerpo sin órganos. Es este, de hecho, el logro de la electrónica contemporánea en sus varias formas (house y techno minimalista, composiciones ambientales y ruidistas, etc.). Pero este logro es posible gracias a una serie genealógica que conecta momentos heterogéneos de la historia de la experimentación sónica del siglo XX, momentos marcados por un único y potente rasgo: el impulso de desterritorializar la forma y la sustancia musical.

El plano de consistencia y el cuerpo sin órganos. ¿Qué es un cuerpo sin órganos?

Reactiv. Toda la filosofía de Deleuze es un esfuerzo por construir una ontología naturalista postcológica que concibe los seres en términos de devenires y eventos, los existentes presentes en términos de potencialidades virtuales, las forma fijas en términos de partículas móviles y flujos, las estructuras homogéneas en términos de agregados heterogéneos y conexiones, y las organizaciones jerárquicas en términos de una superficie horizontal lisa poblada únicamente por singularidades, afectos, intensidades, velocidades y haccibilidades dinámicas.² Seres, formas, estructuras y organiza-

ciones, nos dice Deleuze, son simplemente maneras en que una naturaleza esencialmente fluida y heterogénea resulta temporalmente contruida, capturada, contenida o referenciada hasta el punto de que su movimiento se hace imperceptible.

El teólogo o filósofo del ser (el platónico, el cristiano, el kantiano) afirmará siempre la existencia y primacía de un plano trascendente (un «plano de trascendencia» o «plano de organización», lo denomina Deleuze) que dirige, organiza y forma la naturaleza y el devenir desde fuera. (El filósofo del ser dice: los seres son lo que devienen, el sujeto organiza la experiencia, la providencia o progreso dirige al movimiento de la historia, la partitura gobierna las interpretaciones musicales, etc.). Sin embargo, fiel al naturalismo de sus héroes filosóficos —Spinoza, Nietzsche y Bergson—, Deleuze afirma que solo hay un plano, «el plano de immanencia» o «el plano de consistencia», y que la existencia de todos los seres y organizaciones puede y debe explicarse en referencia a los materiales y procesos que operan en este único plano.³

«Plano de consistencia» es un nombre para la concepción básica de Deleuze de la naturaleza y el mundo. Otro es el cuerpo

los elementos que las componen, sus «afectos» (sus relaciones dinámicas con otras entidades), y los grados de intensidad (acumulaciones de energía, fueros o poder) de dichos afectos. Deleuze o nosotros llama a estos individuos o entidades fluidos, singulares o acumulativos, «haccibilidades» o «singularidades», que opone a las seres, sujetos o cosas estables. Podemos pensar en la música también de este modo. En lugar de concebirla como un conjunto de entidades dadas (tonos, pitches) que se articulan en melodías, armonías y narrativas, podemos pensar en la música de una manera más física o material como una sustancia fluida heterogénea (el filo sónico) que se articula momentáneamente en varias velocidades, intensidades y afectos. Toda la música puede concebirse de este modo. Pero, como argumenta Deleuze —y como yo argumento aquí—, ciertas formas de música la hacen más evidente y palpable que otras.

3. Sobre el «plano de immanencia» y «plano de trascendencia», véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil crecientes*, op. cit., pp. 265-272 y Gilles Deleuze y Claire Parnet, op. cit., pp. 93 y su *Manual de Landia* desarrollado seriamente el concepto de la autoorganización del «plano de immanencia» en *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York, 1991) e *Interactive Science and Virtual Philosophy*, Continuum Books, London, 2002.

2. Estos términos interrelacionados se muestran simplemente como abaje. Una definición rigurosa nos llevaría demasiado lejos. Por ahora, basta decir que todas estas técnicas son maneras de describir o individualizar entidades desde el punto de vista de la naturaleza concebida como una serie de flujos heterogéneos en lugar que desde el punto de vista de las objetos y sujetos estables y delimitados que conforman nuestra ontología habitual. Para Deleuze, lo que viene dado en esta naturaleza caótica y fluida; y las sociedades cristianas se consideran como acumulaciones o construcciones temporales de los flujos y las interpartículas que constituyen la Naturaleza. Así, las entidades (o «cuerpos») se individualizan con referencia a sus velocidades y límites relativos (las relaciones dinámicas internas entre

sin órganos (CaO): «El cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y todo lo que circula por ese cuerpo; -la realidad glacial en la que se van a formar esos alveolos, sedimentaciones, conglutaciones, pliegamientos y proyecciones que componen un organismo —y una significación y un sujeto—. En resumen, el CaO es el terreno virtual del cuerpo, el dominio de las partículas y las fuerzas básicas («singularidades», «efectos», «intensidades», «ideas», «percepciones», etc.) del cual se compone un organismo real. «Para extraer de él un trabajo útil», escribe Deleuze con Guattari, el organismo «de impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas». Pero Deleuze y Guattari insisten en que el CaO siempre subsiste y se reafirma: «El cuerpo sufre por ser organizado de esta modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización» (A-E, 4-8); así, «un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificadas, intensidades parasitarias (MP). Mediante prácticas experimentales, nos dicen Deleuze y Guattari, podemos convertirnos en CaO (MP, 43,169).

En la medida en que pensamos el cuerpo como una forma funcional dada, dice Deleuze aludiendo a Spinoza, no sabemos lo que un cuerpo puede hacer, de lo que es capaz.⁴ Devenir un CaO es desestratificar el cuerpo, reconectarlo con la materia transhumana intensiva e impersonal que lo compone y lo rodea, abrirlo a nuevas conexiones y agenciamientos, explorar las inmensurables cosas que puede hacer más allá del conjunto restringido de acciones habituales que caracterizan al cuerpo organizado.⁵ Al hacerla, transformamos el cuerpo de una entidad dada con

4. El texto de Spinoza dice: «Nadie ha determinado todavía lo que el cuerpo puede hacer». Y más adelante: «No saben lo que el cuerpo puede hacer». Véase, II, Deleuze se refiere a menudo a este texto, parafraseándolo: «Ni siquiera sabemos lo que un cuerpo puede hacer».

5. Evidentemente: «El cuerpo sin órganos no hace quien le coniga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite, un ideal regulador para prácticas experimentales». Deleuze y Guattari, *Mil series*, op. cit., p. 150.

una funcionalidad y una dirección de actividad específicas en un espacio de construcción de exploración y conexión. No actualizamos solo el conjunto específico de afectos que constituyen, por ejemplo, la Persona como ser humano normal, racional, heterosexual, productivo, sino todo el abanico (o por lo menos, un abanico más amplio) de afectos de los que este cuerpo es capaz.⁶

Fast Forward. Una ontología del ser —o decir, una ontología taxonómica y «arboroscópica» de las cosas, las formas y las especies— insistirá en hacer distinciones entre la naturaleza, el cuerpo humano y la música. (La música, dice, es un producto particular de las cosas humanas que son partes particulares de la naturaleza.) Pero la ontología de Deleuze de las acontecimientos, las devenires y las heterociedades no hace tal distinción. Para Deleuze, un cuerpo es simplemente una construcción de fuerzas y flujos. «Un cuerpo puede ser cualquier cosa», escribe, «un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un cuerpo lingüístico, un cuerpo social, una colectividad».⁷ Si la música puede ser un cuerpo o un organismo, entonces también puede devenir un CaO, un plano de consistencia o plano de immanencia. En referencia a John Cage y los minimalistas clásicos Steve Reich y Philip Glass, Deleuze y Guattari apuntan a esta posibilidad:

Algunos músicos modernos operan al plano transcendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plano sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya solo contiene velocidades y longitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular de obra de arte debe actuar las señales, las divisiones, las retenciones de agudeza. O más bien se trata de una liberación del tiempo, *Ahí*, tiempo no pasado para una música fluyente, como

6. Brian Massumi ofrece una buena descripción de este proceso en su *Univ's Guide to Capitalism and Schizophrenia* (Zone Books, New York, 1992), pp. 68 y ss.

7. Deleuze, D., *Spinoza. Filosofía práctica*, p. 127 (trad. cast. de Antonio Escobedo, Tusquets, Barcelona, 1984).

div Bousla, música electrónica en la que las formas son sustituidas por puros modificaciones de velocidad. John Cage es sin duda el primero que ha desplegado la más perfectamente posible que planea: fijo acotó que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pasado o el tiempo, una experimentación frente a toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el reposo sonreían soñando el estado absoluto del movimiento.⁸

Es esta idea musical que sugiere el pasaje de Deleuze y Guattari la que quiero desarrollar aquí. En el proceso veremos que Cage y los minimalistas clásicos, a quienes Deleuze y Guattari atribuyen esta práctica, suponen solo algunos de los muchos caminos por hacer de la música un CaO. De hecho, a lo largo del siglo XX, a través de un desarrollo desigual y por medio de conexiones clandestinas, cada uno de los principales ámbitos de la música occidental (clásica, jazz y rock) se ha entregado a este proceso, un proceso que la música electrónica experimental eleva a la máxima potencia.

La obra de música clásica y su desterritorialización

En Europa, en los siglos XVIII y XIX, se produjo el desarrollo y la perfección de la obra de música clásica. Emergiendo de una práctica musical fluida y no alfabetizada, la tradición clásica instituyó gradualmente obras de arte fijas encarnadas en partituras musicales trascendentes (D, 91-93). Hablando sólo algo totalmente temporal y de final abierta, que existía sólo como in-

8. Deleuze y Guattari, *Mil sonidos*, op. cit., p. 287. Deleuze y Guattari se refieren a Reich y Glass en una nota al pie de este pasaje. Un párrafo similar en *Diálogos* (p. 94 y cit. p. 13) dice: «Ciertos músicos contemporáneos han desarrollado al máximo la idea práctica de un plano inmanente cuyo principio de organización ya no está enunciado, sino que el proceso debe ser sólo el mismo tiempo que el resultado; en el que si se conservan las formas es para liberar variaciones de velocidad entre partículas a moléculas sonoras, en el que si se conservan los temas, las matrices y los sujetos, es para liberar efectos flotantes. En efecto, al describir el plano de inmanencia, Deleuze a menudo plantea el ejemplo de la música. Además de los pasajes citados, véase *Spinoza, Filosofía práctica*, pp. 133, 138 y 138.

terpretación evanescente e iteraciones no idénticas, la música se convirtió en una cosa, un ser, una especie de modelo platónico que gobernaba la interpretación desde fuera y esta era jugada según su fidelidad respecto a esta. Esta obra musical (la partitura o ideal platónico de la obra) era (y es) no sólo atemporal, sino también silenciosa. Manifestado en las interpretaciones musicales, quedaba sin embargo fuera de su flujo temporal y físico.

La obra de música clásica está gobernada por otra forma de organización trascendente: la tonalidad. El sistema tonal asegura que el desarrollo musical esté siempre ligado a la nota tónica, de la cual emerge, a la cual regresa, y que gobierna su selección de tonos todo el tiempo. De este modo el devenir musical está vinculado al ser en la forma de origen y telos; y así, la música, arte plenamente temporal, se transforma en un mero pasaje entre esos dos puntos fijos. Las formas de la sonata, la canción, el romántico, que se desarrollaron paralelamente al sistema tonal ofrecen concepciones de desarrollo más global, ligando el devenir musical a expectativas formales y narrativas (ausencia-presencia, conflicto-resolución, etc. KP, 189-185). Finalmente, la obra clásica encontró su agotamiento en la sinfonía, interpretada por una orquesta, que es una vasta jerarquía de partes, niveles y estructuras comparable a una organización militar, gobernada por el director autoritario, al servicio, a su vez, del genio asistente (trascendente), el compositor musical.⁹

Tal era la elaborada organización de la música a principios del siglo XX. Y es lo que poco a poco desmanteló la música de vanguardia del siglo XX. Se puede defender que Arnold Schoenberg logró la primera desterritorialización de la obra clásica. Entre 1907 y 1909, Schoenberg abandonó por completo la tonalidad y permitió que su música fluyera por todo el rango de la escala

9. Podrían encontrarse una breve caracterización de la obra clásica en Margas, R. P. (1991), *Twentieth-Century Music*, Norton, New York, pp. 1 y ss. Un análisis crítico similar lo encontramos en Small, C. (1995), *Music, Society, Education* (University Press of New England, Hanover, NH), y en Cutler, C. (1993), «Necessity and Choice in Musical Form», en *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, Autonomedia, New York.

cromática. Así, sus piezas atonales son fluidas y sin ninguna inclinación a resolverse. Ya no se desarrollan según unos principios externos determinados y obligan al oyente a seguir su ritmo errante desde dentro. Pero Schoenberg pronto reterritorializaría su música a través del sistema dodecafónico, que limitaba nuevamente la variación tonal y dirigía el desarrollo musical según un esquema predeterminado. De hecho, en las décadas siguientes esta reterritorialización se hizo más y más severa, y el Serialismo Integral sometió todos los elementos musicales (ritmo, dinámica, textura, etc.) a la organización serial.

Otras personalidades de la música contribuyeron a des-territorializar la obra clásica. Entre ellas destaca Édgard Varèse, que abandonó libremente el término «música» a favor de la descripción «sonido organizado», y se consideraba a sí mismo «no un músico, sino un "trabajador de los ritmos, las frecuencias y las intensidades"». ¹⁰ Varèse abandonó también cualquier interés real por la forma, el tono o la melodía. Se volcó en la sustancia misma del sonido, en la exploración del timbre, el color y la sonoridad. ¹¹ En lugar de descripciones prolija de elementos musicales, caracterizó sus composiciones en términos muy físicos, tomando recursos conceptuales de la química, la geometría y la geografía. «Pensar la forma como un punto de partida, un patrón a seguir, un molde a rellenar», escribió Varèse, es un error. «La forma es un resultado, el resultado de un proceso», un proceso impersonal que, en su opinión, refleja la formación de cristales:

10. Édgard Varèse, «The Liberation of Sound», en *Contemporary Composers in Contemporary Music*, edición ampliada, ed. Elliott Schwartz y Harvey Childs, Da Capo, New York, 1968, p. 207.

11. *Ibid.*, p. 197.

Hay una idea, la base de una estructura interna, que se expande y se divide en distintas formas o grupos de sonido que cambian constantemente su forma, dirección y velocidad, atraídos y repelidos por varias fuerzas. La forma de la obra es la consecuencia de dicha interacción. Las formas musicales posibles son tan limitadas como las formas externas de los cristales. ¹²

En 1936, en una anticipación profética de la llegada de la música electrónica y de la composición ruidista, Varèse escribió:

Cuando nuevos instrumentos me permitan escribir música del modo como la concebí, en mi trabajo se percibirá claramente el movimiento de masas sonoras, de planes cambiantes, que constituirán al contrapunto lírico. Cuando estas masas sonoras colisionen, parecerá darse el fenómeno de la penetración y la repulsión. Claras transmutaciones que se darán en ciertos planos parecerá que se proyectan sobre otros planos, moviéndose a distintas velocidades y en distintas ángulos. Ya no será la vieja concepción de melodía o interrelación de melodías. La obra entera será una totalidad melódica. La obra entera fluirá como fluye un río. ¹³

Los sucesores estadounidenses de Varèse, John Cage y Morton Feldman, llevaron más allá la des-territorialización de la obra musical. La mayor contribución de Cage fue liberar la música de la subjetividad humana, abriendo así el campo «transaccidental» o «virtual» de la música. ¹⁴ Cage insistió en que la música precede y

12. *Ibid.*, p. 203. Así se precisamente como Bevilgard Günter describe su propio proceso de composición. Véase «Interview for The Wire».

13. *Ibid.*, 197. Esta es una descripción sorprendentemente acertada del modo en que funciona gran parte de la composición ruidista (por ejemplo, Messiaen, Panofsky, Fuxman, Pina O Berg).

14. Un compositor, dice Cage, debería «abandonar el deseo de controlar el sonido, limitar su acceso a música y disponerse a descubrir maneras de permitir que los sonidos sean ellos mismos y en vehículos para teorías o expresiones de sentimientos humanos artificiales» («Experimental Music», en *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover, NH, 1973, p. 18). Nótese que, siguiendo a Kant, Deleuze distingue «lo transaccidental» de «lo transcendental». El primero se refiere a las condiciones de posibilidad de la experiencia sen-

excede a los seres humanos. «La música es permanente, solo la escritura es interrumpida». ¹⁵ El «son» y el «silencio» crean sus transposiciones hacia este terreno trascendental. Los procedimientos «sonoros» permiten al compositor evitar sus preferencias subjetivas y sus costumbres para dejar espacio a conjunciones y agenciamientos sónicos que no eran los suyos, o de hecho, de nadie (una música «impersonal» y «preindividual», como lo llamaría Deleuze). Y «silencio», para Cage, significaba una especie de plano de imanencia musical: no la ausencia de sonido (un imposible, señalaba), sino la ausencia de sonido intencional que abre nuestros oídos a moléculas de sonido liberadas. ¹⁶

También Feldman se dedicó a explorar este campo sónico «trascendental». Proclamando su falta de interés por los sistemas, las estructuras o las formas musicales, Feldman intentó simplemente ofrecer un espacio para experimentar los sonidos en sí mismos: sus nacimientos, sus vidas y sus muertes. «No tengo ningún secreto, pero sí tengo una opinión, es que los sonidos se parecen mucho a las personas. Y si los empujas, ellos te empujan a ti. Así pues, si tengo un secreto, sería: no empujes los sonidos.» ¹⁷ Como

sorral real, mientras que el segundo hace referencia a lo que transcurre por completo a la experiencia sensorial. La descripción de un campo «trascendental» o «ritual» que procede al sujeto ocupó a Deleuze a lo largo de toda su carrera, desde *Lógica del sentido* hasta «La imanencia o una vida-pilosa-deleuziana.html». En este último texto, Deleuze elabora la distinción entre «lo trascendental» y «lo trascendente».

15. Cage, J. (1962), «Themes & Variations», en *Postmodern American Music: A Norton Anthology*, ed. Paul Hoover, W.W. Norton, New York, 1994, p. 822. Compárese con Deleuze y Guattari «La música en su el privilegio del hombre: el universo, el cosmos está hecho de ritmos», *DMT* número, op. cit., p. 399.

16. «No existe el espacio vacío en el tiempo vacío. Siempre hay algo que ver, algo que oír. De hecho, por mucho que nos esforzamos por crear un silencio, no podemos». Hays, *Silence*, op. cit., p. 8. «Para mí, el significado esencial del silencio es la falta de intencionalidad». Cage, *Concerning Cage*, ed. Richard Kostelny, Lincoln Edition, New York, 1988, p. 188.

17. Feldman, M., «The Future of Local Music», en Friedman, B. H. (ed.) (2004) *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, East Chicago Press, Cambridge, MA, pp. 181 y 184.

resultado, las composiciones de Feldman lo «agenciamientos», como prefería llamarlas ¹⁸ van a la deriva, desprovistas de sintaxis o tejido conectivo, preocupadas solo por la expansión y el declive de los sonidos, que se deslizan a distintos ritmos y velocidades. ¹⁹

Musique Concrète y Elektronische Musik: Esquiza/Flujo y la univocidad del sonido

Un shock aún mayor para la obra de música clásica se produjo con la llegada de la música electrónica en sus dos formas básicas: la *musique concrète* (la composición para cinta magnética que surgió del estudio de Pierre Schaeffer en París a finales de la década de 1940) y la *elektronische Musik* (la música electrónica clásica de los estudios europeos y norteamericanos establecidos en Colonia, Milán y Princeton en los años cincuenta).

Ambas prácticas ignoraban la notación musical y la cadena de mandos estándar que iba del compositor, pasando por el director, hasta el intérprete y el oyente. Las composiciones concretas y electrónicas, por el contrario, eran creadas en el estudio de modo experimental por un compositor, que era también su único intérprete. Al mismo tiempo, la *musique concrète* y la *elektronische Musik* situaban en primer plano la univocidad del plano áureo. La cinta magnética efectivamente disolvía la distinción entre «música», «sonido» y «ruido», y ofrecía una superficie que podía registrar cualquier sonido y convertirlo en materia prima para la composición. Así, la *musique concrète* podía prescindir de todo el aparato tonal e instrumental, ignorando las sonoridades trascendentes tradicionales y los distintos instrumentos y familias instrumentales que las producen. Del mismo modo, la señal electrónica afirmaba la univocidad del sonido, replegando todo el aparato musical en un flujo de electrones generados por un oscilador. Emergiendo de esta file sónico unívoco, los sonidos electrí-

18. *Ibid.*, p. 196.

19. Debo esta acertada caracterización a Kyle Gann, en un escrito sobre Feldman en *The New York Times* (17 de febrero de 2002).

nicos se distinguen solo por las velocidades y las lentitudes, por la contracción o la expansión de los flujos mediante filtros y moduladores, algo que ilustra bellamente *Kosmóte* de Stockhausen, donde, a mitad de la pieza, un hurrido borbotante se ralentiza hasta el punto en que se oye como un pulso amoderado.

Aunque se distinguen por el origen de su materia (la música concreta trabaja con sonidos encontrados, mientras que la *électroacoustique Musique* usa sonidos creados, o «sintetizados», a partir del *scratch*), ambas prácticas compositivas operan esencialmente mediante el collage o el montaje: la división o el empalme de fragmentos sónicos para crear agregamientos musicales. En este sentido, modelan literalmente el «espacio» y el «tiempo» que caracterizan las «máquinas desearantes» de Deleuze y Guattari, esas conexiones básicas entre singularidades e intensidades que surgen de y vuelven a disolverse en el CaO. De hecho, en relación al fuertemente regulado y controlado cuerpo de la música clásica, la *música concrète* y la *électroacoustique Musique* son palmaríamente perversas, celebrando la capacidad de conectar cualquier parte (o sonido) con cualquier otra. Esto resulta particularmente evidente en la *música concrète*, que (como su sucesor, el *taxotón*) se deleitaba en conectar, por ejemplo, tonos de piano y golpes percusivos con los sonidos de silbidos de tren, pesonzas, tacerolas, arbetes y barros fluviales.²³ Así, una composición de *música concrète* es lo que Deleuze denomina un devenir o un rizoma, «una pura multiplicidad dispersa y anárquica, sin unidad ni totalidad, y cuyos elementos están soldados, pegados por la distinción real o la ausencia misma de lazo» (A-E, 324).

Igual que Cage y Feldman, la *música concrète* y la *électroacoustique Musique* también desvelaban la dimensión trascendente de la música. Si bien empezaron con material documental, los compositores de *música concrète* como Schaeffer celebraban el hecho de que la música para cinta magnética podía dar acceso al sonido

mismo, liberado de una fuente o referencia.²⁴ Mediante diversas técnicas (eliminar el ataque o el final de un sonido, ralentizarlo o acelerarlo, hacerlo sonar hacia atrás, etc.), Schaeffer y otros consiguieron abstraer los sonidos de sus fuentes, eliminando así cualquier referencialidad y cortocircuitando los hábitos de escucha de los oyentes. Su capacidad para hacerlo se valía del hecho de que la música para cinta magnética se «interpreta» sin ningún elemento visual como tal: ni intérpretes ni instrumentos, solo materia sónica pura emitida por los altavoces.

En este sentido, a menudo se critica la música electrónica por ser «fría», «impersonal», «deshumanizada», «abstracta». Dichos adjetivos son, de hecho, aptos. La música electrónica es música antihumanista y debe afirmarse como tal. Abre la música a algo que está más allá de lo humano, del sujeto y de la persona: la verdadero vida no orgánica del sonido que precede a cualquier composición o compositor, el reino virtual de las singularidades y los afectos sónicos preindividuales y prepersonales. Más que una música del dasein humano (el cantante, el intérprete), es una música del dasein maquínico: las máquinas desearantes de la música y del cuerpo musical sin órganos.

Minimalism: el tiempo no pulsado y el plano de inmanencia

La *électroacoustique Musique* y la *música concrète* liberaban singularidades y afectos sónicos. Pero fue el minimalismo clásico el que las hizo totalmente audibles. El minimalismo fue más allá en su desafío a la obra de música clásica al abrirla hacia el exterior y construir un plano musical inmanente.

Formados en la tradición serial, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Pauline Oliveros, Tony Conrad y otros establecieron vínculos con músicas no clásicas, especialmente de rock, jazz y tradiciones no occidentales como la percu-

23. Tales son los sonidos que componen *Études de bruits* («Estudios de ruidos») de Pierre Schaeffer. Pierre Schaeffer, *L'Œuvre musicale* (EMF).

24. Yvan Schaeffer, P. (1966), *Tratado des objets musicaux*, Éditions de Seuil, París, cap. IV.

sión de Ghana, el gamelán de Indonesia o el raga de la India. En lugar de escribir para bandas clásicas, se inspiraban en grupos de rock para formar sus propias grupos, para los cuales componían y con los cuales interpretaban.

Y lo que es aún más importante, los minimalistas seguían una concepción immanente del proceso musical y una nueva concepción del tiempo musical. Rechazaban la idea de que la música debía ser gobernada por un «plano de trascendencia», un principio oculto que guía y construye la música desde el exterior. Por el contrario, los interesados en los procesos musicales «inmanentes» que podían habitar tanto el compositor como el oyente y que podían transportar a ambos. Como escribió Philip Glass: «La música ya no tiene una función de mediación que la refiere a algo exterior a ella, sino que se encuentra a sí misma sin mediación alguna. El oyente necesitará pues otra aproximación a la escucha, sin los conceptos tradicionales de recuerdo y anticipación. La música debe ser escuchada como un evento único puro, un acto sin ninguna estructura dramática».²² En la misma línea, Reich escribió en un ensayo metodológico «Nunca me atrajo el uso de recursos estructurales ocultos en la música. Me interesan los procesos perceptibles. Quiero poder oír el proceso que acontece a lo largo de la música que suena. [...] Mientras se interpretan y se escuchan procesos musicales graduales, uno puede participar en una especie particular de ritual liberador e impersonal. Centrarse en el proceso musical posibilita este devoto de la atención del *é* y al *ella* y del *tú* y el *yo* hacia afuera, hacia el *otro*».²³

Esto es precisamente lo que Deleuze denomina el «tiempo no pulsado», en oposición al «tiempo pulsado» de la composición clásica. El «tiempo pulsado» no tiene nada que ver con pulsos regulares, repetitivos (un raga clave del minimalismo musical del

22. Citado en Mortens, W. (1982). *American Minimal Music*, Kahn and Averill, London, p. 90.

23. Reich, S. (1974), «Music as a Gradual Process», en *Writings About Music*, New York University Press, New York. En sus comentarios sobre el minimalismo musical y el plano de inmanencia, Deleuze trata claramente este texto en su texto.

cuál nos ocuparemos enseguida). Es el tiempo del desarrollo narrativo. Organiza la pieza musical en secciones identificables e *íctos*, lo que permite al oyente saber dónde está y hacia dónde se dirige; y plantea conflictos a resolver que requieren activamente del oyente el sentido del tiempo narrativo. Así, nos dice Deleuze, el tiempo pulsado es el tiempo del *Béibéngaromom*, la navesca de formación, que «mide, o examina, la formación de un sujeto».²⁴

El «tiempo no pulsado» de los minimalistas es algo completamente diferente. Como señala Reich, es totalmente impersonal y procesual, no le interesa en absoluto el *otro* y el *yo* ni el *tú* y el *yo* ni los «recursos estructurales ocultos». Las composiciones minimalistas no están organizadas por el compositor («Mi música no tiene una estructura global, sino que se genera a cada momento», dijo Glass; «en cuanto se establece y se carga el proceso, funciona solo», apunta Reich);²⁵ tampoco trazan el progreso de un héroe, sea el compositor, el instrumento solista o el sujeto oyente. Por el contrario, como señala el minimalista belga Wim Mertens, «la música existe por sí misma y no tiene nada que ver con la subjetividad del oyente [...] el sujeto ya no determina la música, como hacía en el pasado, sino que la música determina ahora al sujeto».²⁶ Es decir, el tiempo no pulsado de la composición minimalista sitúa al compositor, al intérprete y al oyente en una red de devenir que fluye, se mueve y cambia, pero de un modo extremadamente gradual, de manera que uno pierde cualquier sentido claro del tiempo cronológico (lo que Deleuze denomina «Cronos») y se ve inmerso en un tiempo indefinido, *eterno*, un proceso estacionario puro (el «Aión» de Deleuze).²⁷ De ahí la

24. Deleuze presenta estas características del tiempo pulsado en la «Semana de Vincennes, 3 de mayo de 1977: Sobre la música», disponible en <http://www.vohdeleuze.com>

25. Glass, P., citado en Mortens, *American Minimal Music*, p. 89; Reich, S., «Music as a Gradual Process».

26. Mortens, W., *American Minimal Music*, op. cit., p. 90.

27. Deleuze introduce por primera vez la distinción entre Cronos y Aión en *La Génesis del sentido*, op. cit. Deleuze y Guattari plantean la diferencia entre el *Béibéngaromom* de Geshe y el «proceso estacionario» de Kikat en *Mil noventa*, op. cit. pp. 288 y 289.

duración extraordinaria de muchas composiciones minimalistas (por ejemplo, *Music in Twelve Parts* de Glass dura más de cuatro horas, *Peggy Nagreen's All Night Flight* de Terry Riley duraba el doble, y las interpretaciones del *Theater of Eternal Music* de La Monte Young duraban indefinidamente). Inmerso en esas piezas tan largas, uno pierde la noción de la forma y del tiempo que marcan el reloj y, en cambio, toma conciencia de otra cosa: la duración intensiva («el tiempo en su existencia no estructurada», como lo describió Morton Feldman).³⁰ También nos damos cuenta de lo que Deleuze describe como «velocidades y lentitudes entre elementos no formados, y afectos entre potencias no subjetivadas, en función de un plano»³¹ que está necesariamente dado al mismo tiempo que lo que da (plano de consistencia o de composición).³² Reich lo expresa en términos más musicales: tales procesos musicales graduales, extensos, nos abren los oídos a «una zona de todo proceso musical gradual [...], donde otros los detalles del sonido alejándose de intenciones, ocurriendo por sus propios razones acústicas [...] los subproductos psicoacústicos impersonales, no intencionados, del proceso intencionado [...] las melodías oídas como de patrones melódicos repetidos,

afectos estereofónicos debidos a la ubicación del oyente, ligeros irregularidades en la interpretación, la armonía, tonos diferenciados, etc.»³³ El pionero minimalista Tony Conrad ofrece una descripción similar: «Pulsos afinados, que palpitan más allá del ritmo y caen en cascada en la órbita con una galaxia de tonos parciales sincronizándose, reabren la conciencia del tono sinmoldal—el elemento de la escucha combinatoria. Juntos y de dos en dos en todas las combinaciones, los tonos parciales se combinan. El oído responde de un modo único.»³⁴ En resumen, la práctica minimalista remonta no solo a la forma musical sino también a las notas y los tonos fijados y deliberados, produciendo en cambio lo que Deleuze denominó «moléculas sonoras».

Para generar y centrar la atención en estas partículas e intensidades sónicas, los minimalistas desarrollaron una serie de estrategias musicales. La larga duración de las interpretaciones es uno de ellas (una que, quizás, deben a Feldman). Pero hay otro elemento propiciador, incluso más fundamental: la fabricación de un plano de consistencia en que podían distribuirse esas partículas e intensidades y desde el cual se las podía hacer aparecer. A principios de la década de 1970, el crítico y compositor Tom Johnson (responsable de la etiqueta «minimalismo») lo describió así:

La forma de sus piezas es siempre lisa. No están interesados en alcanzar climas ni en manipular la tensión y la relajación, ni en trabajar con grandes contrastes de ningún tipo. Mantienen su música lisa y no permiten que se eleve por encima ni caiga por debajo de cierto plano. De algún modo, esa lissura tiene que ver con la idea de la pintura «all over». En ambas cosas, hay un intento de que todas las áreas de la forma tengan la misma importancia. A menudo se usa el término «estático» para referirse a su música, ya que nunca abandona ese único nivel y nunca parece avanzar hacia ninguna parte. Tradicionalmente este término se ha considerado peyorativo

30. Feldman, *Give My Regards to Eighth Street*, p. 87. En referencia a sus últimas piezas, algunas de las cuales duran más de cinco horas, Morton Feldman dijo: «Hasta una hora, piezas en la forma, pero tras una hora y media es escala. La forma es fiscal—la división de las cosas en partes. Pero la escala es otro tema [...] requiere un tipo de concentración elevada. Antes, mis piezas eran como objetos; ahora, son como algo en circulación». Citado por John Backwell en el texto de la carátula del álbum *Cryalid Symmetry* de Feldman (Reigel Records, B001411).

31. Nota de la Traducción: En francés «plano» y «plan» se dicen igual: «plan», con lo que la traducción al castellano pierde, como se hace evidente en esta nota. Hemos preferido traducir «plan» por «plano» porque creemos que la referencia espacial es más fiel al pensamiento de Deleuze que la referencia proyectiva; para traducir «plan» por «plano» sería perfectamente correcta y, de hecho, otras traducciones han optado por ese término.

32. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., pp. 287-288. Los «elementos no formados» corresponden a los «cuerpos más simples» de Spinoza, las entidades atómicas de que está formada cualquier entidad compuesta (ensamblaje o multiplicidad). Véase Spinoza, *Filosofía práctica*, op. cit., p. 127, nota 3.

33. Reich, 8., op. cit.

34. Conrad, T., «L'Yasophobie On Four Voices», texto de la carátula de Tony Conrad, *Early MusicNotes, Volume 1* (Table of the Elements).

aplicada a la música, y en muchos círculos sigue siendo así. Pero al escuchar la música de estos compositores, uno descubre enseguida que estético no necesariamente significa aburrido, en el sentido que solíamos pensar. En un único plano pueden pasar muchas cosas interesantes. Un ritmo cambia ligeramente, un ritmo se altera, algo se intensifica o se atenúa. No son grandes cambios, pero son cambios, y los hay más que suficientes para mantener nuestro interés, siempre y cuando podamos sincronizar con este nivel minimal.³³

La música minimalista construye este plano por dos medios distintos: el bordón (La Monte Young, Tony Conrad, Pauline Oliveros, Charlemagne Palestine) y el pulso (Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Arnold Dreyblatt). Ambos ofrecen un tipo de superficie uniforme sobre la que se distribuyen micropartículas síncricas. Continuas e repetitivas, ambas destacan la duración, el proceso y la diferencia. Instruyen al oyente: «No escuches buscando el movimiento armónico, el desarrollo formal o la progresión narrativa. No encontrarás nada de eso. Por el contrario, escucha el proceso, el movimiento momento a momento, pequeñas variaciones y cambios en el timbre, las texturas, el volumen, la velocidad». En lugar del arco medurado de la narrativa musical, contrasta la atención en el plano liso y los elementos rítmicas distribuidos en él.

El Free Jazz como antiproducción

La historia del jazz revela un movimiento de desterritorialización similar a ese al que estuvo sujeta la música clásica. Establecido en la tensión productiva entre composición e improvisación, la melodía y su desdramatamiento, el territorio y la desterritorialización, el jazz siempre ha celebrado el flujo errante de una materia musical jamás supeditada totalmente a la estructura y la

forma. Sin embargo, del swing al bebop, el jazz mantuvo la organización funcional estándar de la música en fondo/primer plano y melodía/armónica/rítmica, asignando roles instrumentales según este. Así, dejando de lado los solos periódicos, el papel del batería era mantener el ritmo junto al bajo y el pianista, quienes debían seguir la estructura armónica subyacente a la tonada debajo de la melodía o las improvisaciones del trompetista sobre ella.

La aparición del Free Jazz en los años sesenta desafiaba precisamente estos rasgos. En relación al cuerpo organizado y jerarquizado del jazz, servía como una fuerza de «antiproducción» (A-E, 8), desarticulando conexiones comunes y desmantelando jerarquías establecidas. El Free Jazz decía: «Olvida la melodía, olvida el fondo y el primer plano, ignora los roles instrumentales establecidos. Por el contrario, trata cada instrumento como un aparato productor de sonido a la par con todos los demás. Interpretad como un conjunto colectivo y emanad una energía colectiva». Así, piezas como *Ascension* de John Coltrane desatan torrentes de sonido, distribuciones salvajes e intosamente vibrantes de partículas y bloques síncricos.³⁴

La tradición afín de la música improvisada llevó estas tendencias todavía más lejos.³⁵ La improvisación se convirtió en la posibilidad de un devenir sinfónico: un músico se encuentra con otro, quiseo por primera vez, y entre los dos hacen música, arrastrando a cada músico hacia una zona de indeterminación con el otro (MP, 209). El objetivo es tocar con el otro y contra las propias tendencias establecidas: la música como línea de fuga, una desarticulación de hábitos mentales y manuales. Del mismo

33. Johnson, T., «La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass», publicado originalmente en *The Village Voice* (1 de noviembre de 1972), aparecido de nuevo en *The Voice of New Music: New York City 1972-1982*, Apollo Art Abcat, Esslbeeren, 1986, pp. 44-45.

34. John Coltrane, *Ascension* (Polygram).

35. El «Free Jazz» describe generalmente una tradición sobre todo afroamericana que surgió del bebop y se asocia a los nombres de Ornette Coleman, Cecil Taylor, (el último John Coltrane, Son Ra y el Art Ensemble de Chicago. La «Música improvisada» suele describir una tradición trilingüe y europea asociada a los nombres de Derek Bailey, Evan Parker, Han Bennink, Misha Mengelberg y otros. Muestra que el Free Jazz convergía a menudo cierta conexión con el blues, la música improvisada combinaba los impulsos liberadores del Free Jazz con los modelos síncricos de la música clásica vanguardista (Webster, Cage, etc.).

moda, la música improvisada desterritorializaba el instrumento musical y lo privaba interpretativa estándar. En lugar de tratar los instrumentos como entidades fijas que deben ser dominadas por una técnica virtuosa, los músicos de la improvisación empezaron a explorar la inmensa variedad de maneras de hacer que sus instrumentos musicales generasen sonidos: floteando el cuerpo del violín o del bajo vertical, tocando solo la boquilla o la campana de una trompa, cantando dentro de la cabeza de un tambor, etc.³⁴ Parafraseando a Spinoza, el improvisador dice: «Yo/leva no sabemos lo que puede un instrumento». Distanciado de este modo, los instrumentos, los músicos y la propia música están disponibles para nuevas conexiones y ensamblajes.

El rock dos-sedimentado

A pesar de su reputación de liberación sónica y crítica, pocos géneros musicales están tan rigidamente estratificados como el rock. Igual que el jazz clásico, el rock se construye a partir de una instrumentación estándar organizada según una jerarquía espacial y auditiva básica: (de delante hacia atrás) voz, guitarra solista, guitarra rítmica, bajo y batería. El rock es una música profundamente humana que inviste el deseo de una manera convencional. Aborda el cuerpo y la sexualidad, pero, en general, la sexualidad del rock es genital y orgásmica. La estructura estróbo-estróbo-estróbo de los temas de rock organiza el deseo en ciclos cortos de tensión y relajación. Obsesionado con la presencia y la autenticidad, el rock cotectiza el deseo en la voz y la historia de amor, pérdida y rebelión que grita. El rock está igualmente ligado al gusto visible de la mano humana. Por lo tanto, fetichista el directo y devoción las grabaciones, los efectos de estudio, las sintetizadores y las cajas de ritmos, cualquier cosa que no sea inmediatamente visible, amable o presente.

34. Para un catálogo y un debate más exhaustivos de estas «técnicas extendidas», véase Derek Bailey, *Improvisation: The Nature and Practice in Music*, Da Capo, New York, 1992, pp. 89-102; John Coltrane, «Writing Around Free Improvisations», en Coltrane, E. (ed.) (1996), *John Coltrane: The Discography*, Duke University Press, Durham NC, pp. 229-230.

Desde luego, el rock siempre ha tenido una contradicción: los bardos minimalistas de The Velvet Underground, los ritmos neopunk de Kraftwerk, Can o Neu, los sonidos ambientales de Brian Eno, etc. Pero no fue hasta la década de los noventa cuando esas fuerzas se unieron con otras para desafiar plenamente la ideología central del rock. Como siempre, la provocación llegó de fuera: en primer lugar, la música disco. Surgida de un entorno básicamente negro, latino y gay, la música disco desestabilizó la sexualidad macho del rock. Maquiavélica y repetitiva, desafió también la apuesta del rock por la presencia, la autenticidad, el humanismo y la sexualidad genital. Contrada en la pista de baile (un ensamblaje móvil de cuerpos) y la figura ambigua del DJ (creador y simple intermediario al mismo tiempo), la música disco desafió el individualismo del rock y su culto a la personalidad.

Como respuesta, el rock atacó con una campaña abiertamente racista y homofóbica, al grito de «la música disco es un sexo» organizando actos de destrucción masiva de discos de música bailable (el más espectacular de los cuales tuvo lugar la noche del 12 de julio de 1979, cuando el DJ de rock Steve Dahl presidió una hoguera de violines entre dos encuentros consecutivos de beisebol en el Comiskey Park de Chicago). Pero tales demostraciones no hacen más que confirmar el estancamiento profundamente disruptivo que la música disco había provocado en el cuerpo del rock. El rock dominante avanzaba con dificultad. Pero la rama experimental del rock empezó lentamente a forjar alianzas con la cultura DJ emergente que se unió en torno a una serie imprecisa de formas musicales: house y techno (herederos del disco), hip-hop y dub reggae. Lentas pero seguras, estas alianzas empezaron a dos-sedimentar las estrías del rock de tal modo que, a mediados de los años noventa, los críticos más perspicaces declararon el nacimiento del «post-rock», un movimiento internacional que representaba la auto-supersesión del rock.³⁵

35. Véase Simon Reynolds, «Shaking the Rock Narrative», en *The Wire*, 123 (mayo de 1994), y «To Go Where No Band Has Gone Before: Rock Travels Past Its Own Borders», en *Village Voice* (19 de agosto de 1996), pp. 25-32.

El rock y el pop operan esencialmente según la lógica del ritmo, produciendo tonos, canciones, melodías pegadizas y estribillos que se nos meten en la cabeza y cantamos, tarareamos o silbamos mientras nos movemos por el mundo. Como dicen Deleuze y Guattari: «El ritmo es esencialmente territorial, territorializante y reterritorializante». No solo marca el territorio musical, sino también el territorio psíquico y geográfico, que requiere de la memoria y traza zonas de confort y control. En este sentido, «el ritmo es [...] un medio de impedir la música, de capturar y restringir el flujo de materia sonora. En cambio, en este sentido especial, la música es una operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritmo». Y puesto que la voz es el vehículo privilegiado del ritmo, «la música es una desterritorialización de la voz» (MP, 300-302).

El post rock prescindió esencialmente del cantante solista y, por tanto, del héroe y centro focal de la canción rock. La estructura narrativa del rock también colapsó pronto, fundiéndose en un fondo ambiental o extendiéndose en un bordón o ritmo infinito. Si bien a menudo mantuvo la instrumentación del rock, el post rock sometió esos instrumentos a un profundo *détournement*. Grupos como *Massive* y *Flying Saucer Attack* suprimieron acordes y progresiones, y trataron en cambio la guitarra como una herramienta electrónica para generar timbres y texturas. Asumiendo las lecciones del hip-hop y el techno, los grupos post rock *Techno Animal*, *Stereolab* y otros complementaron la instrumentación del rock con *samplers*, cajas de ritmos, sintetizadores analógicos y ordenadores. *Gastr del Sol* y *Tortoise* adoptaron manipulaciones y efectos asociados a la música concreta y el *dub reggae*, contravirtiendo eficazmente la obsesión del rock por la presencia y el humanismo.

La música electrónica: el devenir-sonido de la música

La música electrónica experimental está marcada en infinidad de sentidos por estos ancestros heterogéneos. En las diferencias genéricas y tradicionales entre la música clásica, el jazz, el rock,

la música hablada, etc., selecciona e intensifica un único rasgo: el impulso de hacer de la música un *CeD*. En el *hearse* y el *terro* nihilista y en la composición ambiental y ruidista, encontramos todas las formas y todos los medios de hacerlo. Veamos cuáles son estos procedimientos y de qué manera los utiliza la música electrónica:

1. *Desarticulación y desestratificación*. Hemos visto que la composición clásica, la melodía del jazz y la canción rock son cuerpos compuestos de estratos u órganos fijos (por ejemplo, cuerda/viento/metal/percusión; voz/guitarra/baja/batería) que capturan el sonido y lo vinculan a unas funciones particulares (por ejemplo, melodía/armónica/ritmo, el *ritornelo*, el desarrollo narrativo, etc.). Organizado desde fuera por un esquema trascendente predeterminado (la partitura, los acordes, la canción), se mueven de acuerdo a un tiempo pulsado (el tiempo del desarrollo, la forma, la narrativa y el *ritornelo*). La música electrónica experimental desarticula el sonido de los estratos y lo libera del tiempo pulsado. El sonido aparece en su forma virtual: como un flujo que vaga libremente, pura posibilidad, ya no —e todavía no— ligado a las formas o las funciones musicales. En lugar de narrativas, melodías y temas, cómo los sonidos mismos. Cómo fuerzas sónicas, afectas, singularidades e intensidades, la vía de los sonidos, texturas, timbres, etc. Como dice Deleuze, «lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal: ya no el pájaro cantor, sino la melodía sonora» (MP, 348). Por ejemplo, bajo el acertado apodo de *Gus*, el productor alemán Wolfgang Voigt deja libres en sus grabaciones multitud de partículas sónicas, fragmentos de ritmos y melodías flotando en bordones vaporosos. «*La Selva*» de Francisco López nos sumerge en el fecundo paisaje sonoro de una selva tropical. Desprovisto de las claves visuales que nos permitirían desmenuzar el espacio y vincular los sonidos a sus fuentes, nos vemos confrontados a masas densas y vibrantes de sonidos solo diferenciados por sus velocidades y timbres, y que cambian según su propia lógica y sus ritmos.

Esta experiencia del sonido en sí es a la vez la experiencia de un tiempo no pulsado. Porque ya no seguimos la pista del sujeto de una narrativa, sino que nos sumergimos en la vida impersonal y auscultativa de los sonidos. El tiempo ya no está espacializado, mapeado y territorializado por unos ejecutores formales, sino que aparece como un flujo inmersivo cualitativo. En lugar de estructura y génesis, otros procesos y duración. El compositor ruidista Bernhard Günter señala esta conexión entre la atención en la vida de los sonidos y la liberación de un tiempo cronométrico y remarca que los sonidos surgen, viven y mueren a distintas velocidades produciendo un «continuum heterogéneo donde el tiempo «se estira» y se contrae como una cinta elástica», de tal manera que el oyente pierde el sentido del tiempo que marca el reloj.²⁸

2. *Tránsito de un plano.* Pero la música electrónica experimental no desencadena el caos sónico. El plano de organización se sustituye por un plano de consistencia: una superficie lisa en la que se distribuyen las partículas de sonido, agrupadas libremente, y se ofrecen a la experiencia. La composición ruidista, el techno minimal y el microhouse están organizados desde un interior, de acuerdo con una lógica immanente de presentación que sitúa al oyente en un flujo inmersivo, indefinidamente extendido, que pone de relieve el devenir, la duración y las regiones de intensidad continuas.

El plano de organización es comparable al espacio sedentario, estratificado y jerárquico de la ciudad o al Estado. El plano de

²⁸ «Intenta crear un continuum temporal que dé al oyente la oportunidad de oír la aparición del sonido, que se presenta lentamente, cambia, se entrelaza con otros, se repite en distintas configuraciones y finalmente desaparece [...] La medida básica de tiempo en mi música es una respiración lenta, relajada, que acompaño ralentizándola o acelerándola, en pequeñas dosis homogéneas, estrando y contrayendo el tiempo como una cinta elástica. La mayoría de personas pierden totalmente el sentido del tiempo que marca el reloj al cabo de un rato, y a veces son capaces de decir cuánto ha durado la pieza». Entrevista a Bernhard Günter *Música Magazine 3* (verano de 1999).

consistencia, en cambio, es como el espacio liso, abierto, del desierto por donde vagan las nómadas. Los temas de la música electrónica son así: desiertos de sonido cuyos únicos puntos de referencia son las singularidades, las heterocidades y los afectos que los poseen.²⁹ Sin duda este es el motivo por el cual la música electrónica está fascinada por esos arquetipos del espacio liso: el aire, el cielo, el mar, el hielo, espacios amplios y abiertos donde los elementos se pueden distribuir y conectar libremente (BP, 480). De hecho, la descripción del desierto que hacen DeLuzo y Gasitarí (tanto de los «desiertos de hielo» como de los «desiertos de arena») caracteriza muy bien los paisajes sonoros de Thomas Köner, Steve Roden y Richard Chartier, y los beats minimalistas de Jan Jelinek, and y Plastikman.³⁰

Hay una topología extraordinariamente fina, que no se basa en plantas o objetos, sino en heterocidades, en conjuntos de relaciones (vientos, undulaciones de la niebla o de la arena, canto de la arena o chasquido del hielo, qualidades tactiles de arenas); es un espacio íntil, a más bien «háptico», y un espacio sonoro, mucho más que visual (BP, 302).

Recuperando los hallazgos del minimalismo clásico, la música electrónica construye este plano por dos medios distintos: el bordón y el pulso. La composición ruidista es heredera de los bordones minimalistas de La Monte Young, Terry Conrad y Pauline Oliveros. A menudo presenta bloques de sonido que se revelan gradualmente como conglomerados por infinidad de microparticu-

²⁹ Edgar Varèse llamó *Deserto* a su primera composición electrónica (1950-1954). Recorriendo el impulso de Varèse, Global Electronic Network tituló un primer *Mille Plateaux 11'* (y el consiguiente disco de larga duración) «Electric Desert», una expresión que desde entonces se ha hecho habitual en la cultura de la música electrónica.

³⁰ Por ejemplo, Köner, *Prima/Permafrost* (Mille Plateaux), Roden, *Four Possible Landscapes* (Trente Chansons), Chartier, *Of Surface* (L-NE), Jan Jelinek, *Loop-Finding-Jazz-Renaissance* (scape), and, *milleNDousse* de (Mille Plateaux) y Plastikman, *Conscious* (1999).

las.⁴¹ En lugar de tonos discretos organizados según un fondo primer plano y trazados por marcadores formales, descarga enjambres moleculares de gránulos vibrantes que surgen en el oyente, transportándolo a un mundo poblado únicamente por un flujo sónico que penetra en el cuerpo y lo convierte en un campo de fuerza sónica. En algunas composiciones ruidistas no es tanto el bordón denso sino el silencio lo que forma el plano de consistencia en el que se distribuyen las partículas sónicas (D, 34). En la obra de Bernhard Günter y Richard Chartier, por ejemplo, el silencio forma una superficie de la cual brotan hacia el oír eventos sónicos microscópicos y a la cual regresan.

El tema, el hueso y sus ramificaciones retoman la estrategia musical del minimalismo basado en pulsos, que genera diferencias mediante la repetición. A pesar de su similitud superficial, el pulso repetitivo no tiene nada que ver con el tic-tac de un reloj o con el tiempo cronométrico objetivo que marca. Por el contrario, como a menudo señalaron los minimalistas clásicos, tal repetición genera una peculiar sensación de un tiempo que no es extensivo (diferencial, progresivo, dirigido a un objetivo) sino intensivo (estático, suspendido, inmersivo, fluido), no cuantitativo sino cualitativo: el tiempo de la duración.⁴² El pulso regular cortocircuita el deseo del oyente de encontrar la forma, la estructura o el desarrollo y centra en cambio su atención en la aparición y desaparición momentánea a momento de los sonidos, los eventos y las intensidades. De este modo, la repetición resalta la diferencia. Cambios sutiles en el timbre, la textura, el intervalo y la intensidad toman un lugar central y empiezan a aparecer

41. Por ejemplo, gran parte de la obra de Merzbow y Francisco López, «de la de Jim O'Rourke a «Larsen/Ocean» de DJ Spooky, así como la compilación *In Memoriam Gilles Deleuze de Mille Plateaux*, son buenas ejemplos de esto.

42. Véase, por ejemplo, los comentarios de Philip Glass y Terry Riley en K. Robert Schwarz, *Minimalists*, Phaidon, London, 1988, pp. 9 y 28. Sobre la duración como multiplicidad cualitativa, inmensiva, véase Henri Bergson, *Time and Free Will*, trad. F.L. Pogson, Harper and Row, New York, 1980, cap. 1 y 2, y *Creative Evolution*, trad. Arthur Mitchell, Random House, New York, 1944, cap. 1. Véase también Deleuze, *El bergsonismo*, op. cit.

sonidos repetidos con distintos aspectos. «Notaba que las cosas no sonaban igual cuando las escuchabas más de una vez», decía Terry Riley en una entrevista. «Y cuanto más las escuchabas, más diferente sonaban, aunque algo permaneciera igual, común». Riley subraya el punto bergsoniano sobre la inexistencia de la pura repetición, puesto que cada ocurrencia está modulada por las ocurrencias ya acumuladas en la memoria.⁴³ Los temas del hueso minimalista y el tema surgen de esta conjugación de la diferencia y la repetición. El «ruido» de Maurizio, por ejemplo, repite el mismo acorde de dos notas cientos de veces, variándolo, contrayéndolo o estirándolo cada vez para obtener distintas texturas, timbres, profundidades y velocidades.⁴⁴ En esto, la música electrónica aprende tanto de la electrónica Música como del minimalismo: rica en materia sónica salvaje, la música electrónica clásica a menudo era demasiado cargada y estructuralmente compleja para que esa materia resultara plenamente audible; pero a través de los bordones y los pulsos del estilo minimalista, la música electrónica exhibe plenamente la materia sónica.⁴⁵

Pausa: La reciente profusión de minimalismo electrónico *glitch*⁴⁶ intensifica estos dos aspectos de la repetición (movimiento ontológico y protagonismo de la materia sónica).⁴⁷ En un interesante debate sobre la repetición en la cultura negra, James

43. Terry Riley, citado en Schwarz, *Minimalists*, op. cit., p. 25.

44. Véase los párrafos introductorios de Bergson, H. (1962), *La evolución creativa*, Planeta-Agostini, Barcelona.

45. Maurizio, «ruido (edit)», M CD (M)Basic Channel.

46. Sobre este rasgo de minimalismo, véase la introducción de «Minimal Music, Maximal Impact» de Kyle Gass, *New Music Box* núm. 21, vol. 3, núm. 7 (noviembre 2001); véase también Deleuze y Parnet, *Diálogos*, p. 23.

47. Nota de la Traductora: «Glitch», también denominado «click and cut», es un género de música electrónica que tiene como base el uso de sonidos de fallas electrónicas y pequeñas pedruzcas de sonidos y samples, con lo que se produce el efecto de cortes y clicks.

48. Por ejemplo, los temas y los artistas de las compilaciones *Clicks & Cuts* de Mille Plateaux.

Szwed nos ofrece una perspectiva para comprender este fenómeno. Contraponiendo la obsesión europea por la progresión histórico-cultural y la afirmación de la repetición de la cultura negra, Szwed escribe:

En la cultura negra, la repetición significa que la cosa circula (constantemente como cualquier flujo [...]), hoy en equilibrio. En la cultura europea, la repetición debe entenderse no solo como circulación y flujo, sino como acumulación y crecimiento. En la cultura negra, la cosa (el ritual, la danza, el *beat*) está ahí (para que la recuperes cuando vuelvas a ella). Si existe un objetivo (*Zweck*), este queda continuamente postpuesto; continuamente «se corta» para volver al principio, en el sentido musical de «corte» como una interrupción abrupta, aparentemente sin motivo (su día es *cave* accidental), con una serie ya en progreso y un regreso deliberado a una serie anterior.

Una cultura basada en la idea del «corte» siempre sufrirá en una sociedad cuya idea dominante es el progreso material; pero los «cortes» tienen su encanto! En la cultura europea, el «objetivo» siempre está claro: aquel hacia el que siempre avanzamos. El objetivo es pues aquel que solo se alcanza cuando la cultura «realiza» su historia. Tal cultura nunca es «inmediata», sino «mediada» y separada del tiempo presente por su propia orientación hacia el futuro. En más, la cultura europea no permite «una sucesión de accidentes y sorpresas» (tal como Hegel caracterizaba la cultura africana), sino que mantiene la ilusión de progresión y control a cualquier precio. La cultura negra, en el «corte» «no «accidental» en su campo de acción, casi como si quisiera controlar su imprevisibilidad. Siendo ella misma una especie de campo de acción cultural, esta magia del «corte» pretende confundir accidente y ruptura no ocultándolos sino dándoles espacio dentro del sistema mismo.»

Contra nuestras expectativas de desarrollo formal y progresión narrativa, los *scratches* o *cortes* de los *turntablists* y los *glitch* de los artistas de música electrónica acortan el valor de

59 James A. Szwed, *Repetition as a Figure of Black Culture*, in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr., Methuen, New York, 1994, p. 67.

la repetición. El *scratch* y el *glitch* interrumpen o pausan el movimiento hacia adelante del tema y lo devuelven a un momento anterior. Szwed prosigue:

El «corte» insiste manifiestamente en la naturaleza repetitiva de la música al saltar atrás hacia otro principio que ya hemos oído. Es más, cuanto mayor es la insistencia en la belleza pura y el valor de la repetición, mayor debe ser la conciencia de que la repetición no se da en un nivel de desarrollo o progresión musical, sino en el más puro nivel tonal y tímbrico.⁶⁰

Al afirmar el valor de la repetición, pasa, el corte o el *glitch* desdigan el sonido de su anterior movimiento temporal y armónico y dirigen en cambio la atención hacia su textura y materia sónica. En palabras de Deluzo, el *scratch* y el *glitch* «balbucean» la música, despojándola de significado y mostrando en cambio «una pura materia sonora intensa [...], sonido musical desterritorializada, un grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una codera todavía demasiado significativa» (K, 23-29).

Pero: Puede pensarse que la repetición a el pulso regular producen un tipo de «plano fijo» para la presentación de partículas sonoras. Pero «dijo», señala Deluzo, «no quiere decir inmóvil, sino que indica tanto el estado absoluto del movimiento como el del reposo, y con relación al cual todas las variaciones de velocidad relativa se vuelven perceptibles» (D, 94). Es decir, en primer lugar, el plano y los elementos que lo ocupan no son ontológicamente distintos. Los *beats* gruesos y granulados de Pan Sonic, los ruididos subacústicos de Porter Ricks y los acantos táctiles de Alva Noto, por ejemplo, nos recuerdan que el pulso repetido no en el mismo materia sónica, compuesto de la misma que el material que se distribuye sobre ella: el plano unívoco de señales «electrónicas o bits digitales. En segundo lugar, el *boom* y el *techo* se construyen a partir de *beats*, de modo que la única distinción

60 *Ibid.*, p. 69.

entre el pulso regular y las figuras sónicas que se mueven sobre él con la velocidad y la ralentización, la regularidad y la singularidad. Todo es a la vez ritmo y *pitch-timbre*; y cualquier distinción que tracemos entre ellas es relativa, no absoluta.

No obstante, el bordón y el pulso marcan el plano o el cuerpo sin órganos que define las temas de la música electrónica y que mantiene sus elementos unidos en un ensamblaje provisional. En este sentido, modelan el plano de inmanencia de la propia *Naturaleza*, en relación al cual representan una porción o una meseta determinada.¹¹ Visto a escala de milenios, cuerpos, especies, estados, ciudades y lenguajes son como olas en un océano, formas evanescentes que se disuelven de nuevo en la masa fluida de la *Naturaleza*. De igual modo, en la música electrónica los tonos y las timbres vienen y van mientras el pulso sigue, o se retraen hacia el bloque de sonido o silencio del cual surgieron.

3. *Distribución de singularidades y haccosidades, afectos e intencionalidades.* La *sinfonía* estaba marcada por exposición temática, desarrollo y recapitulación; la canción *pop*, por la alternancia de estrofo y estribillo (o ritornelo). Pero los temas de la música electrónica no se tararean o se cantan. No hay melodías ni ritornelos que se metan en la cabeza. Los temas de la música electrónica están marcados por individualizaciones musicales de otro tipo. Sobre sus espacios o planos lisos, los temas de la música electrónica distribuyen singularidades y haccosidades, afectos e intencionalidades sónicas: cualidades, cantidades y agregados áureos para desarticulados de melodías, formas y estructuras.

Las singularidades y las haccosidades son acontecimientos, momentos en que las partículas y las fuerzas se usan para formar un ensamblaje que alcanza cierto grado de individualización. En la superficie de un océano, una ola se eleva, un remolino o

vórtice hace girar la superficie hacia abajo, una corriente cónica la recorre momentáneamente —cada uno de estas cosas es una singularidad o haccosidad, una individualización no del sujeto u objeto, sino del acontecimiento. Este mismo tipo de individualizaciones caracterizan los temas de la música electrónica. «Textueli» (Systemisch [Miloš Platoušek]) de Oval, por ejemplo, empieza con un flujo balbuceado compuesto de tintas nerviosas y un tono difuso que vibra en el intervalo entre dos *pitches* contiguos. Estos elementos (tintas, tonos, *pitches*, intervalos) no son todavía en sí mismos haccosidades o singularidades, sino que se unen para formar una superficie o meseta básica. A los pocos segundos, un golpe sordo del bajo tira de esa superficie hacia abajo rápidamente y luego la manda de un salto encima de otra meseta marcada por chasquidos más lentos, una paleta sónica más riza y más resonante, y una figura de tres *pitches*. Esto es una haccosidad, un acontecimiento sónico en el flujo de un tema, un acontecimiento que retrae elementos en una configuración provisional y que establece una diferencia de intensidad y cualidad sónica respecto de lo que la precedió y la sigue. La nueva meseta se ve enseguida atravesada por haccosidades más sutiles y de pequeña escala: oscilaciones de pequeños estallidos amaderados, series de tonos de campana poco profundos, notas sordas de bajo que ralentizan el flujo. Al cabo de unos minutos, otro gran acontecimiento: el cambio a una nueva meseta, en este caso marcado por un pulso bajo regular y lentas variaciones tonales entre las poles de un intervalo más largo. En el resto del tema, estas distintas haccosidades (mesetas, oscilaciones, series de campana, pulsos bajos, etc.) yerran por el espacio auditivo, repitiéndose a distintas velocidades y frecuencias.

Las haccosidades y singularidades constituyen la topografía de los temas de la música electrónica, en cuyo desarrollo entonces se producen cortes, variaciones, zonas, niveles, etc. Pero los temas de la música electrónica se describen o se ríden también por otra dimensión: por los afectos e intencionalidades que corre-

11. «El plano de consistencia (de la *Naturaleza*) sería el conjunto de todos los *CuO*, para multiplicidad de inmanencia [...] Una meseta es un fragmento de inmanencia. Cada *CuO* está hecho de mesetas. Cada *CuO* es una meseta, que inmanencia con las otras en el plano de consistencia», en *Mil mesetas*, op. cit., pp. 157-158.

penden a estas heterocedades y singularidades. «Intensidad»⁵² se refiere a las maneras en que estas singularidades son experimentadas sensualmente, su peculiar cualidad y forma. Cuando describimos un tema o sus partes (heterocedades, mesetas, intervalos) como «rítmico», «cálido», «duro», «suave», «intenso», «vívido», «diáfono», etc., estamos, aunque burdamente, describiendo sus «intensidades», las maneras en que nos afectan, la cualidad y la cantidad de las fuerzas que transmiten.

En un pasaje, al que Deleuze se refiere a menudo,⁵³ Varèse ya imaginó una música delineada únicamente por sus «zonas de intensidades»:

Estas zonas se diferenciarían por varios timbres y colores y distintos volúmenes. A través de tal proceso físico estas zonas aparecerían de distintos colores y distintas magnitudes, en diferentes perspectivas para nuestra percepción. El papel del color o el timbre dejaría por completo de ser incidental, anecdótico, sensual o pictórico; se convertiría en un agente de delimitación, como los distintos colores en un mapa que delimitan diferentes zonas, y su parte integral de la forma.⁵⁴

Más de medio siglo después, la música electrónica contemporánea hace realidad la visión de Varèse. La composición ruidista —por ejemplo, la obra de Merzbow— prácticamente prescinde de la forma musical a favor de flujos masivos glaciales o fundidos que colisionan, se cruzan y se interpenetran para producir una superficie texturada de picos, valles, hendiduras y lomas. También la música electrónica de pulsos está marcada por «zonas de intensidad». Los temas de techno minimal y de micro house fluyen

como olas que se elevan y descienden, trazando zonas y niveles de intensidad en su flujo (FBF). Composites de bucles (olas) que se mueven a distintas velocidades y con distintas amplitudes, crean patrones de interferencia marcados por puntos nodales de confusión intensa. La obra de Carsten Nicolai (también conocido comooto y alva noto) es aquí ejemplar. Mediante bucles de diversos groesos, profundidades y velocidades, sus temas producen equivalentes áuricos de las ondas líquidas y los patrones que caracterizan gran parte de su arte visual.⁵⁵

En tanto que distribuciones de heterocedades e intensidades, los temas de la música electrónica invierten al desso de maneras bastante distintas de como lo hacen el rock, el jazz clásico o la música clásica. En lugar de la tensión y relajación que caracterizan el rock y el pop, y el conflicto y la resolución que caracterizan la música clásica, la música electrónica los sustituye por una miríada de «mesetas»: «Regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden hacia un punto culminante.»⁵⁶ No hay estrofo y estribillo, sino umbrales y continuidades de intensidad, la confusión de flujos, olas o bucles sobre un plano que es en sí mismo una meseta, un continuum de intensidad indefinidamente extendido.

4. Construcción y cartografía de un cuerpo o ensamblaje. Así, un tema representa una percepción, una sección o una meseta particular del filo sónico. Es un plano de consistencia o composición

52. Deleuze suele reservar el término «efecto» a la descripción de entidades orgánicas (plantas, animales, seres humanos). El término «intensidad» es utilizado más generalmente para describir el mundo no orgánico (metales, lenguaje, colores, sonidos, etc.). Mi análisis musical aquí se hace en los términos de este último.

53. Por ejemplo, alva nota, *Prototypes* (Mille Plateaux) y *Transform* (Mille Plateaux/Raster-Noise), y las instalaciones de arte visual *Mix-8*, *Field Antiforma*, *Atom - Wave* y *Telefonos*.

54. Deleuze y Guattari, *Mil músicas*, op. cit., p. 158, cit. pp. 21-22. También cit. Tony Conrad: «La música occidental, con su inversión siempre presente en la progresión, anima un sentido de ausencia de suspensión y expectación. Dicha irresolución corresponde al conflicto que otorga un ímpetu hacia adelante en un relato narrativo. La música india también transmite sentimientos de suspensión y resolución, pero de modo muy distinto: siempre en presencia de su objeto. Su figura operativa es el equilibrio, o la repetición, no la ausencia y el conflicto.» «L'Yasoghoban».

55. Deleuze y Guattari, *Mil músicas*, op. cit., p. 158, cit. pp. 21-22. También cit. Tony Conrad: «La música occidental, con su inversión siempre presente en la progresión, anima un sentido de ausencia de suspensión y expectación. Dicha irresolución corresponde al conflicto que otorga un ímpetu hacia adelante en un relato narrativo. La música india también transmite sentimientos de suspensión y resolución, pero de modo muy distinto: siempre en presencia de su objeto. Su figura operativa es el equilibrio, o la repetición, no la ausencia y el conflicto.» «L'Yasoghoban».

56. La expresión «zona de intensidad» que Deleuze usa con frecuencia (por ej. *Mil músicas*, p. 158) está claramente tomada de este pasaje.

57. Varèse, «*Libération of Music*», op. cit., p. 157.

que selecciona, articula, distribuye y usa un conjunto de tonos, timbres y ritmos. Como tal, un tema forma un cuerpo, pero no un organismo: un CaO. Presenta el mínimo necesario de composición o consistencia para individualizar un cuerpo sin dejar que se enfurruce en un organismo (MP, 158 y FB, cap. 7).

Un cuerpo, nos dice Deleuze, no está definido por forma, función, sustancia, etc. Por el contrario, su definición toma la forma de un mapa [plan] que cartografía un pedazo de territorio según la longitud y la latitud.³⁷ Por «longitud», Deleuze entiende las relaciones mutuas de las partículas que componen un cuerpo (que es siempre una multiplicidad). Siguiendo a Spinoza, que argumenta que los cuerpos se distinguen uno de otro no por su sustancia sino únicamente por las relaciones de movimiento y reposo, velocidad y lentitud que obtienen entre sus partes componentes, Deleuze describe las relaciones «longitudinales» de las partes de un cuerpo entre ellas como «relaciones de movimiento y reposo, de velocidades y lentitudes entre partículas».³⁸ Por «latitud», Deleuze se refiere a las capacidades afectivas e intensivas que tiene un cuerpo en relación a otros cuerpos, las concentraciones de poder y capacidad que lo distinguen.

«Mapas de velocidades e intensidades». Esta firma deleuziana (y varietiana) de descripción enaja perfectamente en el análisis de las temas de la música electrónica. No admiten fácilmente una descripción en términos de forma y desarrollo, pero pueden ser perfectamente descritos en términos de longitud y latitud, «variaciones de velocidad entre partículas o moléculas sonoras» para liberar afectos flotantes y las intensidades generadas por dichas partículas y sus conjunciones (D, 84). Se prestan a una descripción geométrica, geológica y geográfica: descripción en términos de vectores, umbrales, gradientes, picos, valles y llanos.

37. La presentación más clara y concisa de Deleuze de esta idea aparece en «Spinoza y nosotros», el último capítulo de *Spinoza. Filosofía práctica*. Véase también *MU nosotros*, pp. 280 y ss.

38. Spinoza, *Ética* III, P13, L1. Deleuze, *Spinoza. Filosofía práctica*, p. 123.

Abstractos, moleculares, maquiniles y desubjetivizados, los temas de la música electrónica son simplemente selecciones de partículas sónicas establecidas en relación unas a otras y en relación a las de otros temas. En el nivel longitudinal, un tema es un cuerpo, máquina o ensamblaje, una colección de partículas sónicas que ocupan el mismo territorio y que se mueven a velocidades medidas en relación a las de las partículas. Forman conjunciones temporales (bucles, bloques, haccoidades, etc.) con otras partículas y se mueven con ellas. En el nivel latitudinal, un tema se define por sus intensidades, sus acumulaciones de fuerza y su efecto cualitativo en nosotros. Longitud y latitud, velocidades e intensidades miden también la relación de un tema con otros temas, puesto que un tema es el mismo simplemente en el momento en una máquina mayor, el *caos*, una especie de macro-tema. Así, las velocidades e intensidades de un tema determinarán con qué otros temas puede vincularse y qué tipo de relaciones (flujo, ruptura, modulación afectiva, etc.) puede establecer con esos otros temas. El término «mis», aquí, es significativo, ya que enfatiza el hecho de que del nivel micro al macro —del nivel de la haccoidades componentes de un tema al nivel del mis como un todo— las temas de la música electrónica no son «compañones» cerrados o «variciones» sino ensamblajes provisionales de final abierto que pueden conectarse, en cualquier nivel, con otros ensamblajes, o insertarse en ellos.

Esto es, pues, la anatomía del cuerpo musical sin órganos. También hemos trazado su genealogía. No viene determinado solo por las haccoidades e intensidades perceptibles que se distribuyen en él, sino también por un conjunto de singularidades históricas que se sostienen por la música del siglo XX y que le confieren su código genético, sus condiciones de posibilidad trascendentales e virtuales. Al escuchar a los minimalistas clásicos o finales de los años setenta, Deleuze empezó a oír cómo la música podía convertirse en un CaO. Con la aparición de la música electrónica experimental —que, por cortesía de Guy-Marc Hinant de Sub Rosa y Ashim Sompanski de Mille Plateaux, Deleuze escuchó solo en los dos últimos años de su estancia aquejada

vida—³⁹ todas las fuerzas de la desterritorialización musical se ponen en marcha y la música ha devenido verdaderamente un CaO. No hay sujetos, formas, temas o narrativas; solo flujos, corrientes, agregados, fuerzas, intensidades y heterogeneidades dispersadas sobre la superficie lisa de pulso y borderón.

³⁹ Sobre la correspondencia de Hinant y Szepanski con Deleuze, véase el texto de la cartilla de *Shaké Antivisiones: Another Plateau* (Sub Bass) y *Low End Theories*, The Wire, 146 de Simon Reynolds (abril de 2002).

Guy-Marc Hinant

10 disposiciones como potencia perforadora

Bombilla negra

En el año de desgracia de 1984, iba a asistir a una lectura de William Burroughs en el Melkweg, Ámsterdam. Íbamos en la vieja caravana de un amigo de entonces, nos rodeaba un erupisculo sanguinoso. Yo tenía las manos y los brazos llenos de arañazos, las garras de un gato. Tenía la sensación confusa de que nos dirigíamos hacia el infierno. Hubo incidentes en la estrada, tras los empujones un cristal voló hecho añicos delante de nosotros. Al día siguiente, de madrugada, seguíamos desambulando por los barrios de mala fama, los distritos *red light*, como se les llamaba, y nos abarbaran decenas de veces para ofrecernos especialmente a nosotros alguna sustancia blanca. Con la punta de los dedos, yo sujetaba en el bolsillo el librito *Ricoeso*. Tras algunas copas más, en el Dam, recuerdo claramente que me fijé en un *kipper* de cierta edad que estaba delante de mí. Por qué él, lo ignoro, pero me hizo comprender al instante lo que es una DT (desterritorialización). Capté que ese hombre había sido un joven bello y rebelde, debía haber huido, en sus años de impetuosidad, de una casa familiar burguesa, de la ley de sus padres y de las esperanzas que habían depositado en él. Había experimentado una terrible desterritorialización, había decidido marcharse de verdad y se había encontrado en una ciudad nueva con un montón de posibilidades desconocidas, de planes extraordinarios, de ocupaciones y de drogas. Pero su nueva territorialización se agotó rápida-

mente; e incapaz desde entonces de llevar a cabo una nueva reconsideración, con los años, la droga y el vacío, se encontraban en un deseo delirante de retornar a un tiempo para siempre pasado, mendigando, una síbala ante él donde se entregaban unos escasos florines. Inmóvil para siempre en su repetición.

Un pasaje extraño, nuestro avance atormentado y nada para salir con vida.

¿Una bombilla negra? ¿Para qué resplandor? ¿Es un remedio? ¿Una metáfora? ¿Agua estancada? Ni rastro en ninguna parte de nuestro diccionario. Las cosas son un sueño y luego ya no funciona, pero no funciona en absoluto; y está muerto.

Un terreno de signos

Muchas personas influyen en el pensamiento, el deseo y la acción... pero su pensamiento, el de Gilles Deleuze, funcionó en mí, por lo que he utilizado en mi trabajo de producción de signos algunos conceptos desarrollados principalmente en *Mil mesetas*. He aquí la herramienta.

Deleuze no enseña en absoluto cómo hacer un rizoma; eso son clichés, nos hace descubrir las estructuras mismas de la resistencia. Su pensamiento nos pone más bien en acción, en acción minoritaria y en las devoradas de resistencia, por todo tipo de medios. Todo esto es muy concreto y el hecho de que nos encontremos al cabo de años en una estructura no arborescente es solo la consecuencia de esta toma de conciencia... Ha sido necesario instalarse a la vanguardia de su saber (y por lo tanto de su ignorancia) y hablar desde allí y producir, construir, fabricar, instalarse en él, en una especie de equilibrio para decir algo, para que haya una voz.

Dejémosnos de conmemoraciones, no las queremos. Como: memorar es querer reproducir la misma. Debemos salir de ahí. Lo que hay que enigmar ahora es que hablemos desde nuestra voz y no desde la suya. Cualquier cosa menos el calor; me parece claro que nos corresponde a nosotros construir el anhelo, las líneas; los ritmos son nuestros. Establecer nuevas edificaciones

es una necesidad. Si no, atención a los fascículos, los extractos, las palabras, que, poco a poco, se vanion de significado. Los conceptos deben comprenderse y usarse. Repetirlos sobrecarga la apuesta y es una deriva que ya venimos viendo desde hace algunos años. Encontrar los términos recurrentes y sustituirlos por otros. Esta es nuestra labor como arquitecto-articulador. Si no, si no...

Una pequeña gramática

Así se nos lanza a la realidad del mundo; ligados a la gran soledad poblada de trabajo y alianzas. ¿Cómo encontrar una frase, un estilo, una lengua, un concepto, un hombre en todo ello? Cada vez debe ser diferente. A menudo me ha perseguido Deleuze. Cada vez era la promesa de una fertilidad que no podía esperar. Su escritura-pensamiento ha sido un refugio; es por ella que, modestamente o no, empezamos a construir. O quizás es demasiado decir. Es pues, y ante todo, un reconocimiento, una intensidad.

Dicho sea de paso, nos está prohibido llamarnos desleales, sería un contra-sentido demasiado fuerte. Hemos extraído todo lo que hemos podido y, ciertamente, esta otra comprensión conferiría un nuevo acento a la realidad, tal fue el resultado zigzagante de un proceso filosófico hasta entonces inédito. Es cierto que en cuanto se nos ofreció un descifrado, nos penetraba una materia infinita por descodificar. Hubo rupturas, flujos tensos e interrumpidos pero también visuales, y hubo frías y espacios vívidos; en otras palabras, sacamos partido de lo que habíamos descifrado; descifrar, es decir, hacer más intensa esta realidad; estar más en el mundo. Por no decir que la vida real está en otra parte, que la vida no es la vida. Ni esos gruesos calcos que no generan más que semejanza. Ni esos sistemas cerrados, conductos, que nos invaden hoy, aquí mismo, a través de mil reflexos minoritarios. El plomo está ardiendo. Picamos piedra. El mundo se ve bajo una luz negra, a veces. Recuerdos persistentes del pasado, descodificaciones terriblemente mordaces, ricas y multivocales: Sefirot de la Cábala, otras esferas del pensamiento budico Maha-

yina y Vajrayána. Conceptos filosóficos, descifrado de la realidad fenomenológica. Estamos en el pico del geco del instante en que hablamos-escribimos, o en la perspectiva de una acción (más exactamente en la energía que genera esta acción). He aquí que encontramos nuestra potencia.

Enlaces: tramas, aprendizaje y construcción

A comienzos de los años 80, cuando estaba en la universidad, dediqué un año a estudiar *La filosofía del derecho* de Hegel. Leer a Gilles Deleuze era la bomba. Comparado con el academicismo filosófico dominante, leer *MU* nosotros tenía algo de inaudito, no serio. Unos años después, en el mismo lugar, o casi, Isabelle Stengers se confesaba abiertamente deleuziana. Se establecieron conexiones con la ciencia y la política. Yo ya había tiempo que me había marchado. Llamarlos deleuzianos siempre me ha generado problemas, posiblemente es una facilidad, un atajo, quizás un homenaje, no lo sé. Yo que no soy ni filósofo, ni pensador, ¿qué puede decir? No soy de ese mundo. En cuanto a mí, no lo diría. Qué cándor, qué horrible desprecio. Que cada uno decida. Michel Foucault dijo que «el siglo será deleuziano». Pero esto es otra cosa. Volvemos al descifrado estructural. Algo puede ser deleuziano, pero no alguien. El nuevo archivo había llegado a la ciudad y había también un cartógrafo y caminaron codo con codo hasta la muerte. Extensión múltiple sin dejarse apoderar jamás por la renuncia.

Poco después de mis años errantes, me encontré con Gilles Deleuze en su casa, en la calle Biarte. Tal vez por un contramovido crucial, él abrió la puerta y yo le propuse hacerle algunas fotos pólaroid para una exposición colectiva (hizo lo mismo con Lyotard, que no vivía lejos). Una excusa pobre, ciertamente, pero era lo único que se me había ocurrido. Sin embargo, todos me abrieron la puerta con tanta amabilidad que todavía no me lo creo. Quizás se debía a mi inocencia de entonces. Poco después tuve la idea de crear con Frédéric Wulher un sello de producción que se sellaría a un tipo de circulación nueva, profundamente abierto a

todo tipo de género minoritario. Nombre: Sub Rosa —expresión latina usada en desuso que significa entre nosotros, confidencialmente, entre amigos... Teníamos nuestra máquina, estábamos en nuestro puesto de combate.

En los primeros meses del fatídico 1985, pensaba que tras algunos años de trabajo y de reflexiones había llegado la hora de volver a él con un proyecto algo más serio. Su respuesta a mi primera tímida carta me animó mucho, y continuó. Le envié varios paquetes de discos y él me los comentaba. La idea no declarada era la de realizar una grabación, o una serie, con su marca. Todavía no sabía cómo. Entonces me puse a buscar, entre los músicos que conocía, sobre todo músicos jóvenes provenientes de la joven ola electrónica de entonces: Markus Popp / Oval, Mouse on Mars, de Alemania, Robin Rimbaud / Scanner, Robert Hampton / Main, de Londres, David Shea, de Nueva York, Tobias Hermann entre Bruselas y Tel Aviv... La mayoría conocían, más o menos, el trabajo de Deleuze-Guattari y decidí emprender un primer proyecto, un conjunto abierto de puros conexiones que adquiriría sentido a través de una pequeña estructura caótica que se llama CD.

Unos años antes, Achim Szepanski había fundado Mille Plateaux en Frankfurt, que producía músicas electrónicas y algunos textos teóricos que guardaban relación con la filosofía de Deleuze-Guattari (hasta entonces, en Alemania ese pensamiento había estado sobre todo ligado a un aspecto más estrictamente político). Estaba claro que estaba emergiendo una nueva actividad en torno a Deleuze, se trataba en realidad de una verdadera puesta en práctica de esos conceptos.

Sin embargo, es justo repetir que el primero que vinculó Gilles Deleuze a una aventura musical fue Richard Pinhas (ya en 1974 en un álbum de Helmut donde Deleuze recita espóticamente «Le Voyageur» de Nietzsche).

Nuestra primera producción, pose, con la referencia ar99, se grabó entre agosto y octubre. A final de mes, habíamos realizado el máster y estábamos fabricando. El 5 de noviembre supe que había muerto. El disco apareció unas semanas después.

Herramienta #1: pliegues y rizomas para Gilles Deleuze

No pararse a recapitular: mejor trazar líneas. Las líneas no tienen origen, crecen por el medio. Nunca se hace tabula rasa. Como la hierba, siempre se está en medio de algo. Cuanto más consideremos el mundo a partir de su situación actual más posibilidades tendremos de cambiarlo (II).

Mí mascota: herramientas, signos y rituales...

«El *Autó Edipo* lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varías, en total ya éramos muchas.» Fue a partir de esta frase, la primera de *Mí mascota*, que imaginamos Sub Rosa. Desde el principio quisimos ser algo distinto de un sello, una máquina tal vez, hecha de rizomas, de picos y valles, de reposo y excitación, de iluminación (¿per qué no?), tal vez de exasperación y de duda. Las cosas van así. El milagro de una epifanía. Bajo la rosa, la palabra íntima de la amistad. Algo bello, que crece, que cambia, que se va a otra parte y que vuelve a nosotros bajo otra forma. La jauria que se separa y se reforma en la oscuridad de un bosque, la aridez de un desierto.

Con ello, recibimos otra cosa. Con el texto hicimos sonido. El sonido se fue quién sabe dónde (probablemente algún día las cosas retornarán a nosotros bajo otras formas). Respirar hondo. Reconocer. Hay que integrarse en la vida, puesto que estamos vivos y el mundo sigue.

Evidentemente, esto no tiene nada de homenaje oficial a uno de los grandes pensadores de nuestro tiempo, no es más que un saludo fraternal de algunas jóvenes que lo admiran profundamente; o mejor, a quienes, un día, sus escritos ayudaran en su creación y en su vida.

Gilles Deleuze, nos diste tantas ánimos y tantas pruebas de amistad que esto es lo mínimo que queremos dedicarte.

Bruselas, septiembre de 1995

Herramienta #2: doble articulación: otra mascota

Son los varietales, que dicen «Pero... estamos completamente de acuerdo, porque, ¿qué es lo que hacemos? No dejamos de introducirnos en los pliegues de la naturaleza. Para nosotros, la naturaleza es un conjunto de pliegues móviles; entonces nos introducimos en el pliegue de la cita. Habitar el pliegue de la cita sea su nuestra labor» (El *Abecedario* de Gilles Deleuze).

Después de concebir *Filos et Rizomas*, ya en la primera audición, nos vino la idea de recrear otra mascota —otra pequeña escultura estética recubierta de toques—, trazar líneas de fuga para remodelar en otra parte y de otra manera el material que nos apareció entonces. Pedimos a los participantes que se remodelaran los unos a los otros y lo que emergió fue más apasionante de lo que habíamos imaginado. Ojalá se remodeló a sí misma, Mousse en Mare remodeló el conjunto... El recibir es apasionante en sí mismo en el sentido que ofrece una visión nueva, jamás definitiva, de lo que es, un espacio nuevo donde dos estilos se interpenetran, dos maneras de hacer que en lugar de amigarse se colarian para producir, en el mejor de los casos, otra cosa.

En un momento dado era necesario reconstruir algo. Dijimos: leed a Deleuze, sus libros, *Mí mascota*... son de las herramientas más extraordinarias que conocemos. Era pues algo muy distinto a un homenaje: arriagarse a devenir-intenso. Y ahora, si nos vienen grupos diciendo «Atención, nosotros somos deleuzianos», tendremos que decirles que ¡vayan a desterritorializarse a otra parte! Nos sigue pareciendo que vivir en su memoria es torro a una escuela es una catástrofe que debemos evitar a toda costa. Y quien actúe —en cualquier ámbito— utilizando sus conceptos como herramientas será siempre más cercano que un universitario que se autoprodicame deleuziano. El resto viene por añadidura.

Bruselas, noviembre de 1995

Herramientas #3: sonidos, películas-lanzadlo al mundo...

Me doy cuenta por el tono pretendidamente polémico de estos textos que, en la época, quería sobre todo protegerme de cualquier deseo de pensar. Estábamos en la acción. No hablo más que de herramientas, de palancas. Esos dos discos publicados con un intervalo de un año (respectivamente ar99 y ar110) fueron acompañados de una serie de conciertos que nos llevaron a Londres, París, Nueva York, Valencia y Bruselas. Robin Rimbaud lo llamaba la Deleuze Unit. Se establecieron muchas interconexiones entre los músicos de entonces. Se proyectaron fragmentos de películas (algunas más, principalmente *27 planes*, y *Garden* de Derek Jarman). Todo ello ocurrió en el espacio de pocas meses. Las tres primeras series fueron grabadas y salieron casi de inmediato con las referencias q-051: *Shax - Nihilhood - Moxpox* > *London Live Sessions* (carátula azul), q-103 *Scanner - Shax - Main* > *Paris Live Sessions* (carátula roja) y q-153 *Mouze - Shax - Nils - Scanner* > *New York Soundscope* (carátula naranja).

Stephen Jonsson de *Purple Fiction* me entrevistó en ocasión del concierto de París, en abril de 1996:

«Desde el principio quisiera ser algo distinto de un sello, una máquina tal vez... ¿Cómo defines hoy Sub Rosa? ¿Qué quieres decir con esta elección delectativa?»

Un sello suele encontrar su especificidad musical e intenta imponer algunos grupos que forman su nicho. Nuestra manera de funcionar es distinta. Más bien intentamos establecer un estado de ánimo, algo que vincule a las personas.

En los discos que distribuyes hay gran diversidad de estilos y de culturas, ¿cuáles son tus criterios de selección?»

Es un dispositivo muy abierto. Hacemos exactamente lo que nos parece bien. A veces vamos a la contra de lo que se espera de

nosotros, lo sé, pero creo que es fácil posicionarse como sello de vanguardia. Todo lo que debemos estarle diciendo, tarde o temprano, es nuestro academicismo, una facilidad. Es por ello que nos gusta la idea del rizoma; desterritorializad, siempre quedará algo...

En Fold and Rhizomes for Gilles Deleuze los grupos Aax querían sobre todo expresar sus sentimientos hacia la obra y la amistad de Gilles Deleuze. Parece más un álbum de testimonio que un álbum de homenaje. ¿Cómo habéis conseguido evitar el álbum oficial?»

Estoy contento de hablar de esto porque es una larga historia y las cosas encajaron extrañamente. En un momento dado me dije que había que celebrar la ocasión respecto a Deleuze, puesto que las ideas que atraviesan sus escritos fueron para nosotros, y desde el principio, de una importancia radical. Yo mantenia con él una correspondencia en la que intercambiábamos ideas referentes a la música. Yo le mandaba regularmente discos, no solo nuestras producciones, y él me los comentaba. Poco a poco me surgió la idea de darle la sorpresa de un disco en el que aparecieran sus músicos preferidos. Así que organicé la producción sin decirle. Todo esto sucedió en 1996. Paralelamente me di cuenta de que muchos jóvenes compositores se inspiraban en él e por lo menos conocían su pensamiento y lo utilizaban (no hay mejor manera de estar en Deleuze: servirle de la filosofía y trazar la tangente hacia otras cosas). Oval y Scanner terminaron su parte en verano; Main, David Shax y Mouze en Mars en otoño. Yo escribí el texto introductorio en principios de diciembre. El 6 de noviembre oí la noticia de su muerte en la radio. Algo dentro de mí me dijo: demasiado tarde. Pero queda el testimonio. Efectivamente no es un homenaje; todo fue concebido durante su vida.

Un poco más tarde apareció un homenaje a Gilles Deleuze *después del Sub Rosa* bajo el sello alemán Mille Plateaux. Este disco nos parece menos coherente, menos innovador. ¿Cómo lo percibiste tú?

Al día siguiente de la muerte de Deleuze, Achim Szepanski nos envió un fax expresando su estupefacción. Tenía la intención de hacer un disco *in memoriam* y nos preguntaba si queríamos participar. Tobias Hazan, muy próximo a nosotros, le mandó un fragmento compuesto esa misma semana. En cuanto al resto, son efectivamente dos objetos y dos intenciones distintas.

Así siguió ese año de producciones y de desplazamientos varios. Desde entonces, hemos seguido nuestros caminos. Algo ha sucedido. ¿Qué más se puede decir? No hemos querido seguir explotando esa vía. Nos da miedo la repetición. Continuamos bajo otras formas, pero bajo los mismos auspicios.

Serie de anillos rotos. Sobre el cliché

En su crónica publicada en un número reciente de *R&C* (*Letras al carrizal*, 88), el músico y escritor Michel Cien expresa a menudo su exasperación frente al adormecimiento de clichés. Refiriéndose a un dossier publicado en la revista francesa *Télérama*, denuncia «un arte mediático, lúdico, "místico", rizomático, delirante o infernal». Nos damos cuenta de hasta qué punto ciertos términos creados por Deleuze devienen estériles a fuerza de distorsiones. Basta con utilizar uno de sus términos para ser delezanos, es decir, arfata, *coól*, en definitiva. Esta terrible banalización, catastrófica de facto, tiende pues a ser una moda que pasará por sí sola y de manera rápida, ya que está en su naturaleza pasar. Una palabra empuja a otra, es así. Probablemente se atará su pensamiento por las escorias que ha podido producir. No podemos concebirla más que como una consecuencia mal comprendida de un entusiasmo (el cual, a pesar mío, y por fortuna de manera muy limitada, ha contribuido a crear).

Mi libro de viaje preferido me advirtió: «En nuestros días todo el mundo quiere Deleuze; Deleuze y Guy Debord. Están de moda. Habermas, la Escuela de Frankfurt... mira el estante, nadie los quiere. Como todos los libros más difíciles... se llenan de polvo. Si tropezas con un Deleuze, al día siguiente lo tengo vendido. Los jóvenes se vuelven locos por él».

Este juego de exclusión es en sí mismo horrible y hace presagiar un terrible «purgatorio». Huelo a ciruela.

François Zourabichvili: «Todavía no conocemos el pensamiento de Deleuze. Demasiado a menudo, destructores o fans, hacemos como si bastara con que nos emocionen sus conceptos para que consideremos que los comprendemos fácilmente, o como si ya hubiéramos agotado todas sus premisas».

Experimentar y ver en otra parte. De lo contrario, vuelve la conclusión ruin de los familiares. Pensar caminando. Es lo que se me ocurre.

Aperturas

Hacer filosofía por medios no filosóficos. A través de la pintura, del arte, ciertamente —Rothko, Newman, Judd... los ejemplos son muy numerosos—, del cine, sin duda (el habla del Tiempo a través del cine), de la novela o los escritos fragmentarios —Proust y Kafka proporcionaron modelos filosóficamente utilizables por Deleuze—, de la creación de un catálogo de músicas y documentos; algo pequeño puede cambiar de naturaleza... Todo la obra de Deleuze impulsa hacia estas aperturas.

«La idea de una continuidad», escribió él en una de sus últimas cartas erráticas en el verano de 1995. Una forma de continuidad se establece a través de espacios de naturaleza distintas.

Una forma renovada de desplazamiento.

Tras algunas recidas desafortunadas bastante recientes, revistas o reducciones, estamos más bien en la consultación (frecuente de las veces). Programas, por ejemplo, la comunidad de los artistas plásticos que realizan trabajos escritos y vídeos, sobre todo abstractos, en galerías que originariamente estaban dedicadas al

arte minimalista. Existen multitud de categorías de este tipo, y cada una tiene sus emperadores, sus seguidistas, sus traidores.

La idea perforadora es más bien la de traspasar los géneros y las categorías tal como se han estructurado en la historia. Recordemos una vez más las declaraciones de Markus Popp en la época de la *Deleuze Unit*, donde decía que no se sentía más músico que videartista, sino solo «cruder de un proceso que produce indistintamente sonido e imagen». Este ejemplo vale para otras naciones. Es absolutamente necesario trascender las categorías, a veces muy ligeramente.

Museta, región continua de intensidad.

Ritornelo (del retorno sin fin siempre diferente)

Fuerzas del caso, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo (MP).

La idea de ritornelo en su sentido amplio no es solo musical o sonora, sino cualquier articulación que tiende a una territorialización. Empecemos con el ejemplo del niño que en medio de la oscuridad, lejos de su casa, canta para crearse un territorio.

En *Mil cosas*, Deleuze dice: «1. Intentar alcanzar el territorio para conjurar el caos (cf. primer ejemplo). 2. Trazar y habitar el territorio que filtra el caos. 3. Precipitarse fuera del territorio o desterritorializarse hacia un cosmos que se distingue del caos» (MP, 439-441).

Esta triada que podemos imaginar simultánea o diferida marca finalmente una especie de ida y vuelta pero que cambiará constantemente. No volvemos iguales a como hemos ido.

«El gran ritornelo se eleva a medida que uno se aleja de la casa, aun cuando sea para volver, puesto que ya nadie nos reconocerá cuando volvamos» (CF, 194).

Una noción que se opone al espíritu de finitud.

Tomada en su sentido restrictivo, la forma-ritornelo relanza con una fuerza absolutamente ilimitada la función de la música. La relanza incluso más allá de lo posible.

«No hay un sído absoluto, el problema es tener un sído imposible, es decir, hacer audibles fuerzas que no son audibles en sí mismas» (conferencia en el IRCAM).

Mediante la acción de una música por inventar, damos voz a un pueblo por venir. Tendremos hacia algo inaudito.

«Producir un ritornelo desterritorializado como meta final de la música, lanzarlo al Cosmos, es más importante que crear un nuevo sistema» (MP, 437).

«Sustituir «música» por cualquier otra cosa (escritura, cine, arte, trabajo, político, deseo). No hay fórmula posible, ninguna vía a seguir generalizada, estamos aquí en la energía de una perspectiva inédita. Ello evita la adhesión a una forma primordial, a cualquier sofización. Aunque no nos sintamos a la altura de tal tarea. Nos declinamos: es el momento de crear nuestras propias topologías.

Mediante estas notas, he querido poner de relieve sobre todo una práctica, una práctica que surge de un conjunto de conceptos como *«ajuste de posibles»*. Incidentalmente, forma parte de la experiencia resultante. Continúa. Tal vez continúa en otra parte. En el afuera.

Y así quedan mil cosas por decir sobre Gilles Deleuze. Quedan mil cosas por hacer a través de él.

Un reencuentro, acordos de un reencuentro.

Una potencia que perfura.

Gay Marc Himant
Bruselas, febrero de 2005

Emanuele Quinz

Estrategias de la vibración. Sobre la estética musical de Deleuze y Guattari

Los conceptos son centros de vibraciones, cada uno en sí mismo, y los unos en relación con los otros (CF, 33).

El arte nunca es un fin, tan sólo es un instrumento para trazar las líneas de una vida (MP, 273).

En las primeras obras de Deleuze aparecen referencias ocasionales, como algunos ejemplos musicales que utiliza para ilustrar los conceptos filosóficos. Sin embargo, a partir de 1977 algunas de sus cursos impartidos en la universidad de Vincennes se concentran en la música, a menudo bajo la instigación de uno de los participantes, Richard Pinhas. En 1978, invitado por Pierre Boulez, Deleuze interviene en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) con una conferencia sobre la noción de tiempo musical. Los debates con Guattari sobre el tema se multiplican.

Todas estas pistas convergen en el libro *Mil mesetas* que Deleuze y Guattari publican en 1980 y que contiene un capítulo dedicado a la música (11, 1837 De la Ritournelle). Algunas cuestiones son retomadas posteriormente en la cuarta y última obra escrita conjuntamente, *¿Qué es la filosofía?*

No se trata de cuestiones aisladas, sino de una línea que se traza, una trama conceptual que se desarrolla y una estética musical que se perfila.

Una estética que habitualmente ha sido considerada neosintáctica; pero que queda claro se trata de un carácter intencional, una posición consciente, que no deriva de una ausencia de coherencia, ya que la estética de Deleuze y Guattari (y, por tanto, también la estética musical) es una estética experimental, que procede por aproximaciones, aperturas y propagaciones, y no por delimitaciones progresivas. Una estética esencialmente plural, polifónica, con varias voces (no solo las de Deleuze y Guattari, sino también las de otros, que intervienen a viva voz o a través de los oídos); una estética de la multiplicidad, en estado de perpetua digresión (CF, 141).

Aparece, en particular, en *Mil vesetas*, una visión en cierto sentido problemática de la música, en cuanto eminentemente filosófica y, por tanto, radicalmente experimental (la filosofía es invención de conceptos), pero siempre extremadamente profunda, aguda y original.

En primer lugar, porque la música no se considera un sistema aislado, sino que vive dentro de un universo complejo, en constante relación con los procesos existenciales y las situaciones contingentes. En oposición a algunas metodologías musicológicas autorreferenciales, que tienden a aislar in vitro los fenómenos musicales como puros cristales formales anestetizados, Deleuze y Guattari recomandan la música al mundo y la devuelven al ciclo vital que une al humano con su ambiente —natural y social— y con los procesos no solo de producción de sentido, sino, también, de la identidad y la subjetividad.

En segundo lugar, está el método. La estrategia de *desvío* («sesmético» de Guattari y la esquizmatización rigurosa de Deleuze convergen en la definición del método como «esquismatización» (A-E). Un método no lineal y, sobre todo, no dialéctico. Una visión ni analítica ni sintética, sino, más bien, «panorámica» o, mejor, «ortográfica». Una visión desde lo alto que construye un teatro conceptual acumulando estratos y oponiendo las polaridades que no se anulan en la síntesis dialéctica, sino que funcionan en cuanto diferencia. Una visión que vibra por continuos desplazamientos de campo, de escala y de enfoque, que procede

mediante círculos concéntricos y que traza las líneas de una auténtica teoría de la complejidad.

Dentro de este universo, algunos conceptos se refieren explícitamente a la música. Un análisis en profundidad requeriría mucho tiempo, por lo que nos limitaremos a tomar en consideración solo algunos (ritornelo, territorialización/deterritorialización, rizoma y tiempo paludoso/palaudo).

1

Partamos de la célebre teoría del ritornelo, a la que Deleuze y Guattari dedican un capítulo de *Mil vesetas*.

Deleuze y Guattari definen el ritornelo como «una articulación territorial», como una estrategia de apropiación de un espacio-tiempo o, para ser más precisos, como la dimensión sonora de una articulación territorial (MP, 454).¹ El ritornelo es el resultado de un acto, de una estrategia de territorialización o de una estrategia que, a través de «una reorganización de las funciones y un reagrupamiento de las fuerzas» (MP, 451), constituye un núcleo de subjetividad dentro del flujo indeterminado del caos.

Por ejemplo, el niño que canturrea para asustar al miedo a la oscuridad o el pájaro que, cantando, marca su territorio de caza y seducción. La emisión sonora define un espacio identitario y recorta un círculo protector (aunque no necesariamente cerrado).

En cuanto apropiación, el ritornelo corresponde a un acto de *avanzaje*, una especie de «firma» y está, por tanto, esencialmente caracterizado por indicios que recortan las fronteras del ambiente. «Precisamente, hay territorio cuando los componentes de un ambiente dejan de ser dimensionales para devenir expresivos» (MP, 444).²

¹ En un sentido amplio, llamamos ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que marcan un territorio y que se desarrollan mediante ritmos y rituales territoriales [...]. En un sentido restringido, hablamos de ritornelo cuando la concentración es sonora o está «identificada» por el sonido (MP, 454).

² Sobre la diferencia entre expresividad humana y animal, véase M. Bernard, *L'expressivité du corps*, Chiron, Paris, 1986, pp. 60 y ss.

La dimensión de la expresividad es central en cuanto marca la diferencia entre lo humano y lo animal: la apropiación de un espacio responde a los rituales instintivos o funcionales; para el humano, por el contrario, es una cuestión de expresión.

Si Deleuze y Guattari exploran las dimensiones primarias de la emisión sonora como articulación territorial, Roland Barthes se sitúa en la misma perspectiva y analiza, en un célebre artículo, la escucha como vector de subjetivación. De algún modo, los dos textos son especulares y complementarios. Como explica Barthes, antes de la invención de la escritura y de la práctica de la figuración rupestre, lo que distingue al ser humano del animal es «la reproducción intencional de un ritmo», la repetición intensiva de un motivo sonoro que se convierte de este modo en una instancia territorializante. La emisión sonora cambia de estatuto y deja de ser una simple señal posicional o funcional para devenir signo, sistema semiótico y lenguaje (MP, 703). Este paso se realiza a través del ritmo, lo discreto y la segmentarización del continuum sonoro. «El lenguaje es imposible sin el ritmo: el signo se basa en un doble movimiento, el de lo marcado y lo no-marcado» (MP, 435).

Para Barthes, gracias al ritmo la escucha también cambia de estatuto; deja de tener una función de vigilancia y localización para convertirse en la capacidad de descifrar. Se pasa de la escucha de los indicios a la de los signos, de la alerta a una hermenéutica.

El ritoreo instauro un territorio y, en cuanto estrategia defintoria, el territorio implica también una distancia, una alteridad. Territorializar un espacio significa, al mismo tiempo, marcar las fronteras y las distancias; trazar un círculo significa incluir, pero también excluir. No se trata solo de exarciar y de mantener a distancia las fuerzas del caos, sino, también, de det-

3. Barthes, R., «Sonaje», en *Lebrón et Fobos. Essais critiques III*, Seuil, París, 1982, pp. 217 y ss.; trad. cast. de C. Fernández Medrana, «El acto de escuchar», en *La obvia y lo obvio. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 277-294.

4. *Ibid.*, p. 220.

marcar de otros territorios y de construir dentro de un universo subulso y plural un núcleo de identidad y determinación.

Trazar una cartografía de las distancias y las alteridades es tener una percepción rítmica («la distancia crítica no es una medida, es un ritmo» [MP, 450]).

Deleuze y Guattari se preguntan si esta emergencia corresponde al nacimiento del arte: «El territorio sería el efecto del arte y el artista, el primer humano que establece un confin e efectúa una delimitación»; lo que quería decir que «la propiedad es, en primer lugar, artística [...] lo expresivo precede a lo posesivo, las cualidades expresivas o materiales de expresión son necesariamente apropiadas y constituyen un tener más profundo que el ser» (MP, 442-449 y CF, 187-188).

A la definición de emisión sonora como estrategia de la territorialización corresponde una definición de la escucha como estrategia de la individuación: «el ambiente sonoro es recorrido en busca de indicios de la acción de un núcleo subjetivo y territorializante».

Desde esta perspectiva, la dimensión indicial —enfada siempre por considerarse que no es pertinente respecto a los parámetros del sistema musical tradicional— recupera un papel primordial. Más allá de las dimensiones lingüísticas y afectivas, los fenómenos sonoros son percibidos como indicios: designan directamente la fuente que los produce, permitiéndonos, por un lado, situarla en el espacio y, por otro, caracterizarla e identificarla. En este nivel, los ruidos y los sonidos no indican solo los movimientos de los cuerpos en el espacio, sino que encarnan el rastro de una presencia, de una actividad, de un núcleo subjetivo y de un entramado relacional. Desde este punto de vista, los sonidos no se consideran objetos abstractos o cúlulas de un texto, sino acontecimientos que constituyen un horizonte, un mundo y un ambiente sonoro; y la escucha, en su compleja estratificación, se convierte en una sinografía de la presencia.

5. Sobre la noción de individuación, véase: G. Deleuze, *Cuádruple C* (TR-CAM, 1978), disponible en <http://www.webdeleuze.com>

En este sentido, para evitar los riesgos de una deriva naturalista, Deleuze y Guattari subrayan que el territorio no define a un sujeto, sino, más bien, una subjetividad o núcleo de identificación (que puede ser singular o plural, humano o no-humano).⁶

2

«Un niño muere, un niño juega, una mujer muere, una mujer muere, llega un pájaro, un pájaro se va. Queremos decir que todas estas cosas no son accidentales en la misma —si bien se pueden multiplicar los ejemplos—, y aún menos ejercicios imitativos, sino que son algo esencial. [...] Porque la expresión crucial es (imposible de un devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal que constituyen su contenido» (MP, 414).

Como explica Guattari, los territorios no son solo identificaciones —respecto a los sistemas de referencia extrínsecos, como pueden ser las coordenadas energéticas-espacio-temporales o las semánticas, bien catalogadas. [...] El conocimiento ya no procede a partir de la representación, sino de la contaminación afectiva».

6. Guattari, F., *Chaosmosis*, Galilée, París, 1989 [trad. cast. de Irene Agoff, Cosmópolis, Marcial Pons, Buenos Aires, 1996] precisa la diferencia entre sujeto y subjetividad: «El sujeto, tradicionalmente, se concibe como la esencia última de la individuación, como para aprobación prerreflexiva y suela del mundo, como núcleo de la sensibilibidad y la expresividad, como núcleo identificador de los estados de conciencia. Con la subjetividad, se va a poner el acento en la instancia fundadora de la intencionalidad. Se trata [...] de hacer pasar en primer lugar la instancia que está en la base de la expresión... De forma más precisa, la subjetividad se define como «el conjunto de las condiciones que hacen posible que las instancias individuales y/o colectivas puedan aparecer como territorios existenciales autorreferenciales, adyacentes o en relación de delimitación con una alteridad, ella misma subjetiva» (ibid., p. 21). Como recuerda N. Bourriaud (*¿Qué es el arte relacional?*, Les Presses du Réel, Dijon, 1999 [trad. cast. de Cecilia Becerra y Sergio Delgado, *Artística relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006]), la filosofía de Deleuze y Guattari consiste en una simple empresa de «desnaturalización de la subjetividad»: se trata de despegarse de la subjetividad del sujeto y abrirla a fuerzas plurales.

Guattari propone hablar de afecto: «bloques reñidos de sensaciones. Forjamos difícil de captar y definir, el afecto no está vinculado a los sistemas de signos ni a los modos de la representación, sino a la inmediata experiencia de la existencia. La emisión sonora como estrategia de la territorialización y la escucha como subjetividad diferente, significa atravesar «un umbral de consistencia».⁷ El afecto es la experiencia de un devenir.

En el universo teórico de Deleuze y Guattari, el devenir no se configura como un simple proceso de imitación o de identificación, no es una evaluación ni una regresión, sino que, más bien, es una invención (creativa) (MP, 342). Por consiguiente, el afecto no es entendido como un sentimiento individual, sino como «la potencia de una matriz que eleva y hace vacilar al yo» (MP, 344); devenir, no como proceso de filiación, sino como contagio, propagación epidémica o travesas simbióticas. Devenir, no como reproducción de lo mismo, sino como extensión de lo heterogéneo; afecto, no como paso de un estado viviente a otro, sino como «devenir no-humano de lo humano» (CP, 172 y ss.).

En este sentido, el arte se define como contenedor de afectos y de bloques de sensaciones, como vector de subjetivación y máquina de devenir.

7. Guattari, F., «Rizomas del afecto existencial», en *Chimères*, T (1987): «El afecto es esencialmente una categoría preperceptiva que se insinúa «antes» de la circunscripción de las identidades y se manifiesta por transformaciones no-localizables, tanto desde el punto de vista de su origen como de su destinación». Para Guattari, el afecto no corresponde a la expresión individual de la cantidad de energía pulsional liberada y de sus variaciones según el modelo freudiano, sino que es «un proceso de apropiación existencial a través de la creación continua de duraciones de ser heterogéneas», por lo que debe ser considerado desde la perspectiva psico-estética y no desde la científica. Del mismo modo, la subjetividad no aparece «como pretensión de estructuras rígidas» —como el resultado de operaciones significativas, sino, más bien, como «una cartografía de los distintos componentes de subjetivación en su extrema heterogeneidad».

8. Guattari, F., *Chaosmosis*, op. cit., pp. 129-130.

En este contexto teórico es importante comprender las relaciones entre el ritmo y la música.

La música se define en relación al ritmo: «La música es precisamente la aventura de un ritmo»; ella se funda a partir de un accustro, de una desviación (*dé-tournement*) del ritmo, «le sustrae de su territorialidad». «La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar al ritmo» (MP, 416) y transformarlo en materia abstracta.

Aparece una definición de la música como estrategia de la desterritorialización y de la abstracción: la emisión y la escucha tienden a reducir sus componentes subjetivos (estrategia de la objetivación) y, paralelamente, la dimensión territorial se diluye, el profundo anclaje a la contingencia espacio-temporal se disuelve en una tensión hacia el puro juego diferencial entre valores. Las pulsaciones se vuelven síncopa y el sonido se vuelve texto.

La estrategia de la abstracción se configura como una operación de «maquinación» del ritmo, de las elementos territorialidades (como los índices y las marcas identitarias) y de su transformación en articulaciones de cualidades puras.

En realidad, si esta maquinación implica un movimiento de desterritorialización no instituye nunca un régimen de autonomía absoluta, porque a todo empuje desterritorializante se asocia un proceso contrario de reterritorialización. El ritmo resurge (como un medio para impedir y evitar la música o prescindir de ella) como una fuerza que recrea las articulaciones territoriales y que reconecta el flujo sonoro al vital, a la trama compleja de las intensidades. Las cualidades puras están invadidas por reminiscencias y contaminadas por «recuerdos inciertos o trascendentes, [por] gérmenes de fantasma» (MP, 422-423).

Como las fenómenos sonoros son un prisma complejo en el que convergen distintas astras (indicial, lingüística, afectiva), la música está constituida por las imbricaciones de estas líneas divergentes de territorialización y desterritorialización; así funciona la «máquina» musical.

Deleuze propone como ejemplo el caso del leitmotiv wagneriano. Por un lado, este tiene la función de marcar los confines de un territorio y de evocar un personaje o una situación (como un «cartel indicador», según la fórmula de Deleuze); por otro, al desarrollarse la obra los motivos entran en conjunción y se vuelven autónomos respecto a la acción dramática, los personajes y los paisajes, para devenir, estos mismos, «personajes rítmicos» y «paisajes melódicos» (MP, 448).⁶ Esto «vida» del leitmotiv, suspendida entre fuerzas territoriales y líneas de fuga, evocación e interiorización, es descrita por Proust con extrema precisión (Swann y la Sonata de Vinteuil): música como vibración inagotablemente suspendida entre el reconocimiento y la pérdida, entre la reminiscencia y el olvido.

4

«¿Cuál es el problema de la música?, ¿cuál es el contenido indiscutible de la expresión sonora? Es difícil decirlo, pero es algo como: un niño muere, un niño juega, una mujer nace, una mujer muere, un pájaro llega, un pájaro se va» (MP, 414).

El ritmo es el contenido de la música: «Un niño se tranquiliza en la oscuridad, o da palmadas, o se inventa una marcha [...] o salmodia «Fort-Da» [...]. Tra la la. Una mujer caminosa... Un pájaro emite su ritmo» (MP, 415). La música está atravesada por bloques de infancia, de feminidad y de animalidad. Escucha y producción sonora: devenir-niño, devenir-mujer y

⁶ Para Deleuze y Guattari, los ritmos de individuación y las líneas de devenir son móviles y frágiles, es cuando las cualidades expresivas pueden entrar en relaciones complejas, creando los «sonidos» y los contrapuntos territoriales, [...] los motivos territoriales forman los rasgos o personajes rítmicos y los contrapuntos territoriales los paisajes melódicos».

«El personaje rítmico aparece cuando un ritmo no está simplemente asociado a un personaje, un sujeto o un impulso, sino que desvía el mismo en un paisaje. Del mismo modo, un paisaje melódico no es una melodía asociada a un paisaje, sino que ella misma es un paisaje sonoro». Para Deleuze y Guattari, estos motivos y contrapuntos, que expresan la relación del territorio con los impulsos interiores y las circunstancias externas, definen el estilo.

devenir-animal. El devenir se configura como la emergencia de sistemas de individuación; emergencia frágil y provisional, intervala presencia en el flujo ininterrumpido, sedimentación efímera, siempre bajo la amenaza de la transformación y la extinción.

Transformación: subjetivación. Prisioneros del tiempo, las fuerzas de territorialización reafirman la fugacidad del momento, la alegría que se consume, que tiende hacia su abolición. Por tanto, la música «tiene sed de destrucción» (MP, 415), no porque está habitada por la pulsión de muerte, sino, al contrario, porque es una fuerza de transformación, devenir.

Delizade y Guattari clasifican los ritormelos: «1) Los ritormelos territoriales, que buscan, delimitan y constentenan un territorio; 2) los ritormelos de funciones territorializadas, que asumen una función particular en la constentención (la nana que territorializa el sueño y el niño [...]); 3) los mismos ritormelos, en cuanto caracterizan nuevas constentenciones y pasan a nuevas constentenciones por desterritorialización-reterritorialización [...]; 4) los ritormelos que resinan o reogan las fuerzas, dentro del territorio o para ir afuera [...] (y que) ya no son terrestres, sino que se han vuelto cósmicas» (MP, 489).¹⁰

Del mismo modo que hay una línea de devenir-cosmos de la música, hay también un devenir-música del mundo. Messiaen, por ejemplo, vive las pulsaciones infinitesimales de los insectos y de los átomos a las vibraciones infinitamente largas de las estrellas: «Poder elemental, cósmico... que anticipa siempre el ritmo...»¹¹

«El universo, el cosmos, está hecho de ritormelos; la cuestión de la música es la de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desier-

tos, así como al ser humano». No hay un privilegio real del humano, más allá de sobrecodificar y elaborar sistemas puntuales; «es, más bien, la contrarie de un privilegio, a través del devenir-otrojer, niño, animal o molécula, la naturaleza ejerce su potencia y la potencia de la música a la de los máquinas del humano, fruscas de las fibras y los bombarderos. Y es preciso ir hasta donde el sonido no animal del humano hace bloque con el devenir-música del sonido, donde estos se chocan y entrelazan como dos luchadores que no pueden deslizarse por una superficie inclinado» (MP, 428-427).

5

Entonces, la historia de la música puede ser leída a partir del enfrentamiento de estrategias de territorialización y de desterritorialización. El artista contempla el mundo que lo envuelve y trata de «captar sus fuerzas en una "obra"» (MP, 472), cada vez de un modo distinto y conteniendo, como un demisurgo, las fuerzas del caos en un sistema formal y codificado (ilustración) o reconstruyendo las vibraciones de la tierra, pero en el desafío tormentoso y en la nostalgia solitaria (romanticismo). En este paso la noción de forma se modifica para convertirse en «una gran forma en continuo desarrollo [...] la materia ya no es un caos que hay que someter y organizar, sino que es la materia en un movimiento de variación continua, [esta] deja de ser la materia de un contenido para devenir materia de agitación» (MP, 478).

La época moderna recupera la dimensión cósmica. «Las materias de expresión dejan de hacer a las materias de captura», a las dispositivos capaces de captar las «fuerzas de un cosmos energético, informal e inmaterial». Giro posromántico: la atención se aparta de las formas y de los temas hacia la densidad; la música atomiza, «moleculiza la materia sonora y así es capaz de captar las fuerzas no sonoras como la Duración y la Intensidad» (MP, 479).¹²

10. En el capítulo *Los Ritormelos de Tropic perla*, de *L'Inconscient collectif*, Rochelandet, París, 1979, Guattari propone una primera definición de ritormelo: «Con el término genérico "ritormelo" reagruparé los fenómenos discursivos y no-discursivos enredados en sí mismos, que hacen como función una catálisis extrínseca de afectos existenciales: es la perspectiva de una teoría general de la emanación —sino no específicamente musical— y de una clasificación embrionaria».

11. Brouet, G., *Histoire de la Musique*, vol II, Gallimard-Pléiade, París, 1977, p. 1.186; citado en MP, 388.

12. Para otro esquema de la historia de la música, esta vez desde el punto de vista del concepto de «composición», véase: CF, 179-181.

Este mismo doble movimiento se puede encontrar en el caso de la música vocal.

Para Deleuze y Guattari, la «maquinación» (desterritorialización) de la voz constituye la primera operación musical (MP, 429).¹³ El dominio inicial de la música vocal, sin fuertemente impregnada de ritmos territoriales, pierde progresivamente su posición central y, arrastrada por un movimiento de «maquinación generalizada» («devenir-strofonico») se convierte en un instrumento como los otros.

Posteriormente, en la época moderna, aparecen procedimientos de variación, así como una investigación rítmica que reconstruye la emisión vocal a nuevas ondas de territorialización, «aperturas a otros devenires» que la conducen hacia un continuo sonoro de canto-ruido-sonido: desde «Sprechgesang» de Schönberg hasta «Visage» de Berio y «Glassoidal» de Schaefer. Pero también Ghazim Luca, los schrems de Gashard, los susurros de Bob Wilson y las cubiertas de Marcelo Benz. «Un intenso coeficiente de variaciones se aplica y arrastra todas las partes físicas, afónicas, lingüísticas, políticas, instrumentales y musicales de una misma condensación sonora; cromatismo generalizado que golpea la voz, la palabra, la lengua y la música» (MP, 153-154). Según Deleuze y Guattari, este procedimiento de variación continua corresponde a una ulterior definición del «estilo», que no es una creación psicológica individual, sino el devenir intensivo del lenguaje, puro continuo de valores y de intensidad (MP, 154-155).

La historia de la música puede ser lida esta vez en función de la instalación progresiva de un régimen de abstracción y de la emergencia de fuerzas, estrategias de pluralización y de descentramiento. En un modelo de sistema centrado, codificado y lineal se opone un modelo descentrado, plural, molecular, agitado por fuerzas no-seroras, por líneas de fuga y por movimientos continuos de la variación.

13. En la clase impartida en Vincennes el 8 de marzo de 1977, Deleuze profundiza en las mutaciones de la voz «en el plano de resistencia molecular», a partir del libro de D. Fernandez, *La Fosse des Ténors*, Julliard, París, 1978. La clase está disponible en: www.viveldesleuze.com

El sistema tonal —código basado en las leyes de la consonancia y de la atracción— encarna el modelo centrado de tipo arborescente; pero, incluso dentro de este sistema, las fuerzas de pluralización conjuran. Si, por un lado, «el modo menor, en virtud de la naturaleza de sus intervalos y de la estabilidad mínima de sus acordes, proporciona a la música tonal un carácter fugitivo, hídrico y descentrado», por otro, el cromatismo temperado extiende la acción desde el centro hasta los tonos más alejados, y prepara la disgregación del principio central al sustituir progresivamente las formas centradas por el desarrollo continuo de una forma que no cesa de disolverse y transformarse. Cuando el desarrollo subordina la forma y se distribuye por el conjunto —como en Beethoven— la variación comienza a liberarse y a identificarse con la creación (MP, 151). Cuando, al final del siglo XIX, el cromatismo se generaliza y arrastra no solo los tonos, sino también todos los componentes del sonido (duración, intensidad, timbre, textura), «ya no se puede hablar de una forma sonora que vendría a organizar una materia, ni tampoco se puede hablar de un desarrollo continuo de la forma. Se trata, más bien, de un material extremadamente complejo y elaborado, que pedirá hacer audibles fuerzas no seroras. La pareja materia-forma es sustituida por el emparejamiento materiales-fuerzas» (MP, 151).

La variación hace de motor de una serie de estrategias de pluralización y descentramiento, y, al mismo tiempo, de atomización y ionización (Varèse). Estas estrategias señalan el ingreso en la era de la máquina y de los procesos-mecanismos. La era de la electrónica y del sintetizador que, «ensamblando las células, los elementos originales y manipulados—osciladores, generadores y transformadores— y dispersando los microintervalos, hace audible el proceso sonoro en sí, la producción del proceso, y nos pone en relación con otros elementos que van más allá de la materia sonora». El sintetizador ocupa el lugar del «juicio sintético a priori» y, por consiguiente, todas las funciones cambian: la síntesis no se realiza entre la forma y la materia, sino entre lo molecular y lo ósmico, entre el material y la fuerza (cfr. MP, 479).

Por un lado, el material se caracteriza por el hecho de ser transformado en molécula y de estar en relación con las formas; por otro, se define por medio de las operaciones de condensación.¹⁴ La organización de esta materia celular procede a través de simples dispositivos de ensamblaje y montaje. Máquinas de condensación, condensación y consistencia.¹⁵

Como demuestra la técnica actual del *assemblage*, las células sencillas son heterogéneas porque se extienden de contextos localizados los distintos; son fragmentos conectados. Componer deviene un proceso de consolidación y proyección de una arquitectura compleja, en términos de consistencia (plano vertical) y de sucesión (plano horizontal). «No se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico y consistente, apto para captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que hace un material cada vez más rico es lo que une a elementos heterogéneos, sin dejar de ser heterogéneo» (MP, 462). En este sentido, el equilibrio es delicado: el material puede ser «demasiado rico», «territorializado» y anclado a la fuente sonora, a la naturaleza del objeto que produce el sonido. Del mismo modo, un conjunto puede devenir demasiado impreciso, caótico y rebelde. «Los materiales dispares que componen un conjunto tienen que ser discernibles, suficientemente desterritorializados para ser molecularizados y absorber a lo mismo, en vez de caer en un círculo estafético». Para obtener este equilibrio entre materiales no uniformes es fundamental una gran simplicidad. «La sobriedad de las consideraciones es lo que hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina» (MP, 490). Desde este punto de vista, la música ya no es un sistema centralizado y arborescente, sino que se vuelve un rizoma (MP, 13-20).¹⁶

«Lo que cuestiona el rizoma es la relación con la sexualidad —pero también con el animal, el vegetal, el mundo, la política, con el libro, con las cosas de la naturaleza y del artificio—, completamente diferente a la relación arborescente: todas las especies de «desnivel»» (MP, 57).

A diferencia del modelo del árbol o de las raíces, el rizoma está compuesto por elementos anómalos y nomádicos, pero ya no normales y legales, —conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera y cada uno de sus riesgos no requiere necesariamente a los riesgos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes o, incluso, estados de no-signos [...]. No está compuesto de unidades, sino de dimensiones o, mejor, de direcciones en movimiento. No tiene ni inicio ni final, sino siempre un centro, a través del cual surge e invade».

«Al contrario de una estructura que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones binóvocas entre estas posiciones, el rizoma está constituido solo por líneas: de segmentariedad y de estrati-

puede estar conectado con cualquier otro punto y debe estarlo: es muy distinto del árbol o de las raíces que fijan un punto, un origen. [...] 3. principio de multiplicidad: solo cuando lo múltiple es efectivamente tratado como sustantivo, multiplicidad, que ya no tiene ninguna relación con el Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen o como mundo [...]; 4. principio de captación significativa: creemos las cosas demasiado significativas que separan las estructuras o estructuras una. Un rizoma puede ser más, trascender en un punto cualquiera, y vuelve a empezar algo más de sus líneas o siguiendo otras líneas [...]; 5. 6. principio de cartografía o decastración: un rizoma no está sujeto a la jerarquización de ningún modelo estructural o generativo; es extraño a toda idea de un sujeto, así como de una estructura profunda» (MP, 39-41). Estas características muestran el vínculo directo entre la noción de rizoma y la de hipertexto. Véase Lantieri, G. (1992), *Hypertext: The Convergence Of Contemporary Critical Theory And Technology*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore; Levy, P. (1997), *En Máquina: Universos virtuales, cognición y cultura informáticas*. La Découverte, París.

14. N. Schüßler, «Wie sich alles erbildet und erhält. Von der Musik der tanzend Platons oder Binas Bas», en *Soundobscure*, op. cit., pp. 120-121.

15. Sobre el rizomático como Máquina de condensación de moléculas sonoras, véase S. Heyer, «Zwischen Klang und Mail. Versuch über John Cage», en *Soundobscure*, op. cit., pp. 100-101.

16. Deleuze y Guattari definen el rizoma partiendo de seis principios: «1. 2. principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma

ficción como dimensiones, pero, también, líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima a partir de la cual, al seguirlos, la multiplicidad hace metamorfosis cambiando de naturaleza (MP, 56-57).

Al contrario de los sistemas céntricos (y también de los policéntricos) de comunicación jerárquica y de conexiones preestablecidas, el rizoma es un sistema a-céntrico, no jerárquico y no significativo, sin memoria organizativa o motor central, y definido solamente por una circulación de estados y de flujos.

Al contrario del árbol, el rizoma no es el objeto de un proceso de reproducción, sino que vive en un tiempo fluctuante, suspendido, y procede por variación, expansión, conquista, captura y punición. En este sentido, es una antigenealogía; es una memoria corta o, mejor, una antimemoria.

Juega suspendido entre anamnesis y amnesia, la música como rizoma es una antimemoria (C, 41); ya no está basada en la noción de desarrollo o en la trascendencia de la composición estructural, sino que es puro flujo. Música como proceso (Steve Reich), es el que el aparente estatismo revela una pulsación molecular de diferencias immanentes.

Llevada al ámbito musical, la oposición entre los dos modelos (céntrico y a-céntrico) no solo ilustra la oposición entre dos paradigmas compositivos alternativos, sino que exhibe de forma eficaz la divergencia entre dos «ideologías». Por ejemplo, si se analizan algunas de las tendencias actuales de la experimentación electrónica, por una parte, se define una metodología postestructural, que utiliza los sistemas informáticos generativos para activar modelos-matriz generadores de patrones distintos en cada ocasión, gracias a la interactividad y al tiempo real. Pero, por otro lado que las ramificaciones permanezcan abiertas y reclamen la intervención de fuerzas externas, el motor algorítmico sigue en el centro del sistema/ambiente interactivo: software como unidad cartográfica de gestión y clasificación de los comportamientos musicales.

Por otra parte, la estrategia del montaje o del *sampling*, que asocia la pulsación viva de una pluralidad molecular de materia-

les heterogéneas a una extrema simplicidad estructural, supera el nivel de la forma en beneficio del flujo de irradiaciones contrastativas, del juego de las referencias y de las intensidades.

Dos procedimientos distintos de producción de la forma (el rizoma, ecosistema de la heterogénea, se opone al sistema jerárquico, arborescente) que fundan distintos equilibrios y desequilibrios entre lo abstracto y lo concreto (lo ideal y lo afectivo), entre la memoria y la antimemoria.

7

Deleuze y Guattari retoman —siempre en *Mil mesetas*— un modelo musical propuesto por Pierre Boulez (la diferencia entre espacio liso y espacio estriado) y extienden el alcance: «Lo estriado es lo que entrelaza las constantes y las variables; lo que ordena y hace suceder formas distintas; lo que organiza las líneas melódicas horizontales y las planas armónicas verticales. Lo liso es la variación continua, el desarrollo continuo de la forma; es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y la horizontal» (MP, 667).¹⁷

[17] P. Boulez, P. (1983), *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël/Gallimard, Paris, pp. 89 y ss., trad. cast. de José Albadolajo López, *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de la Región de Murcia, Murcia, 2009. «El continuo se manifiesta con la posibilidad de corte: el espacio según ciertas leyes; la diátesis entre lo continuo y lo discontinuo pasa, por tanto, a través de la noción de corte; incluso llegará a decir que el continuo es esta misma posibilidad porque continúa a la vez lo continuo y lo discontinuo; el corte, si se quiere, cambia de signo al continuo. [...] El espacio de las frecuencias puede sufrir dos tipos de corte: uno, definido por un modelo, se renueva regularmente; el otro, sin precisar ni determinar, interviene libre e irregularmente. Para valorar un intervalo, el tiempo presente —elección del modelo— será una ayuda precisa; "estriado" la superficie, el espacio-motor, y dará a la percepción [...] los medios para orientarse (óticamente); en el caso contrario, cuando el corte sea libre de cumplirse donde quiera, la obra pasará todo punto de referencia y cualquier conocimiento absoluto de los intervalos, responsable al ojo que tiene que valorar las diferencias en una superficie idéntica lisa». Boulez define los espacios liso y estriado en espacios rectos, curvos, regulares e irregulares.

Para Baudry, la referencia espacial es metafórica y tiene, en realidad, la función de representar una articulación temporal, la dinámica de las notas: los espacios estriado y liso corresponden al tiempo pulsado y no-pulsado.¹⁸ Como explica Baudry, «en el tiempo liso se ocupa el tiempo sin contacto, es el tiempo estriado: se cuenta el tiempo para ocuparlo».¹⁹

Deleuze vincula la diferencia entre el tiempo pulsado y el tiempo no-pulsado a la distinción —de matriz estroica— entre Cronos y Aión.

La pulsación (que define el dominio de Cronos) no está determinada por la regularidad o la periodicidad —puesto que también puede ser irregular—, sino, más bien, por la coexistencia de tres coordenadas, que Deleuze precisa:

1. «Un tiempo pulsado es siempre un tiempo territorializado, regular o no, es el número del movimiento del paso que marca un territorio: se recorre más territorio. Cada vez que recorre un territorio, cada vez que influye un territorio como raíz, me apropio de un tiempo pulsado o "pulso": un tiempo. La forma musical más simple del tiempo pulsado no es el metrónimo ni una cronometría, sino el ritornello, cada vez que se actualiza un territorio hay una pulsación del tiempo. [Luego] el movimiento de desterritorialización correspondiente, al mismo tiempo, a la aparición de un tiempo no-pulsado».²⁰

18. Baudry, M. (1990). *Soborno. L'énigmatique de Gilles Deleuze*, Vrin, París, pp. 148 y ss.

19. Baudry, P., op. cit., p. 94.

20. En la clase impartida en Vincennes el 2 de mayo de 1977 (disponible en www.webdeleuze.com), Deleuze explica: «El pequeño ritornello del ritmo puede devenir un ritmo relativamente complejo, puede tener una metronomía irregular, pero es un tiempo pulsado; porque es fundamental el modo en el cual una forma sonora, por simple que sea, marca un territorio. Cada vez que hay un marcado de territorialidad, hay una pulsación del tiempo. [...] cuando los grandes músicos se apropiaban del pequeño ritornello del sitio, hay dos maneras en que esto puede suceder: o hacen un collage, en tal momento de su obra colocan un pequeño ritornello. Ejemplo: Berg, Woyzeck. En este caso, lo antropocéntrico es que la obra termina ahí. Siempre también que un tema folclórico se cologa en una obra o en un devorativo: Messiaen que registra el canto de los pájaros.

2. Hay pulsación no solo cada vez que el tiempo pautu la territorialidad, «sino cada vez que se impone el proceso de desarrollo de una forma, cada vez que el tiempo sirve, no tanto para marcar un territorio como para ritmar el desarrollo de una forma». Desarrolle, y no ritmo o cronometría; crecimiento, como en el tiempo biológico.²¹

3. «Hay Cronos cuando el tiempo marca, mide o escucha la formación de un sujeto».²²

En resumen, el tiempo pulsado está vinculado a un proceso de territorialización, desarrollo de una forma e instauración de un núcleo subjetivo.

En cambio, en el texto de la conferencia en el IRCAM, Deleuze profundiza en la noción de tiempo no-pulsado a partir, otra vez, de tres puntos.

Por una parte, el tiempo no-pulsado es «una duración, o un tiempo liberado de la medida; un tiempo compuesto por una multiplicidad de duraciones vitales, heterogéneas y cualitativas. A falta de métrica unificadora, más allá de las notas y de la sintaxis de los tonos, estas duraciones se articulan a través de un principio de poblamiento, de oscilación molecular: «Música de moléculas sonoras».

Los pájaros de Messiaen no son la misma cosa, no son un collage. Pasa que la música, al mismo tiempo, se vuelve pájaro y el pájaro se vuelve otra cosa que un pájaro; hay un bloque de devenir, dos devenires asimétricos: el pájaro deviene otra cosa en la música, mientras que la música deviene pájaro. Hay ciertos momentos de Bartók en los que los temas folclóricos son apartados y, después, hay algo completamente otro, el tema folclórico queda en un bloque de devenir. En este caso, es verdaderamente desterritorializado de la música: Berio.

21. *Ibid.*: «Del mismo modo, en música, apenas podría asignar una forma sonora determinable por sus coordenadas internas, por ejemplo, melodía-armadura, apenas podría asignar una forma sonora detallada de propiiedades intrínsecas, esta forma está sujeta a desarrollo a través de los cuales se transforma en otra forma o entra en reflexión o, aún, se conecta con otras formas y, allí, significando estas transformaciones y estas conexiones, podría asignar las pulsaciones del tiempo».

22. *Ibid.*: «En educación sería la Bildung: la formación de un sujeto. La educación. La educación es un tiempo pulsado. La educación sentimental. [...] El recuerdo es un agente de la pulsación. El psicoanálisis es una formidable empresa de pulsación del tiempo».

Pero también es posible considerar el tiempo no-pulsado a partir de la noción de individuación. «Generalmente, una individuación se da en función de dos coordenadas: forma y sujeto. La individuación clásica es la de alguien o algo en cuanto previsto de forma». La individuación unida a esta noción fluctuante de tiempo no pasa por la forma ni por el sujeto, sino que es, más bien, la individuación de un paisaje, una jornada, una hora o un evento. La escucha puede provocar asociaciones con ambientes y momentos (como Swann que asocia la pequeña frase de Vinteuil en el Bois de Boulogne), a colores (sinestesia) o a personas y personajes. Deleuze no rechaza este nivel de escucha, sino que subraya que «a un nivel más profundo, no es tanto el sonido que remite a un paisaje, cuanto la música que desarrolla un paisaje sin embargo interno».²³

El tiempo no-pulsado no es solo un tiempo liberado de la medida, ni un nuevo proceso de individuación liberado del tema y del sujeto, sino que señala la emergencia de un material liberado de la forma. No se trata de un material indiferenciado o simple; por el contrario, es un material extremadamente elaborado y complejo. Un material cuya función es la de hacer audibles las fuerzas que por naturaleza no son sonoras y hacer emerger las vibraciones de un universo plural.

23. Deleuze, G. (1978). *Conferencia 6* (TRICAM; trad. cast. de Miguel Ángel Loal Vindal, Conferencia sobre el tiempo musical). Disponible en: <https://www.aceritica.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/12/13/gilles-deleuze-conferencia-sobre-el-tiempo-musical/>

Timothy S. Murphy

Lo que escucho también es pensamiento. El tributo discográfico a Deleuze¹

Tras el suicidio de Deleuze en noviembre de 1995, dos sellos discográficos publicaron discos en su memoria. El primero, *Palde and Rhizomes for Gilles Deleuze* (de aquí en adelante FR), lo había preparado el sello belga Sub Rosa antes de su muerte, pero no llegó a las tiendas hasta después. En los textos de la carátula del disco, el fundador del sello, Guy Marc Hinant, escribió:

«El *Anti-Edipo* lo escribí en a día. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. -Concebimos Sub Rosa en base a esta frase, la primera de MI sustrato. Desde el principio, quisimos ser más que un sello; una máquina quinta, compuesta de ritmos, de picos y valles, de tranquilidad y duda... Evidentemente, este no es un tributo oficial a esta gran figura, uno de los más importantes de nuestra época. Es solo el saludo fraterno de un grupo de jóvenes que lo admiran profundamente y, más aún, a quienes un día sus escritas ayudaron en sus vidas y en sus creaciones.

El disco contiene temas de cinco grupos o artistas, cuatro de los cuales también participaron en el segundo proyecto de homenaje, un disco doble de 27 temas titulado *In Memoriam Gilles*

1. Este texto se publicó en Buchanan, I y Swidoba, M. (2004). *Deleuze And Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh. Formo parte de otro más largo escrito con Daniel W. Smith, titulado «What I Hear I'm Thinking To»: *Deleuze and Cantata! Go Pop*, publicado en la revista digital *Echo: a music-culture journal*, vol. 3.1, 2001.

Deleuze (en la sucesivo DM), desde el sello Mille Plateaux de Frankfurt, Alemania. El fundador Achim Szespanki describe la obra de los artistas de su sello como «devenir, de manera que la música va más allá de sí misma»; Mille Plateaux forma parte de la búsqueda de las fuerzas minoritarias. En una carta, Gilles Deleuze celebra la existencia de este sello: (DM: 5).

Ambos sellos son independientes, no afiliados a las grandes corporaciones musicales multinacionales que dominan el mercado discográfico internacional. Son también sellos «alternativos», en el sentido de que la música que difunden no está diseñada para competir directamente con la música mainstream de las multinacionales. Además de los discos de tributo a Deleuze, Sub Rosa ha publicado también discos de experimentos sonoros de William S. Burroughs, Antonin Artaud, Bill Laswell y Richard Pinhas, entre otros, mientras que Mille Plateaux se especializa en discos más de techno, dance/trance y música electrónica.² Comparten el interés por los músicos que se han visto profundamente afectados por la revolución informática reciente en el campo musical —la que ha roto el monopolio de las grandes computadoras centrales de acceso limitado (y sus administradores burocráticos) sobre la síntesis sonora.³ La proliferación de ordenadores personales a lo largo de las últimas y los noventa dio lugar a toda una generación de músicos (y oyentes) para quienes el sonido es prácticamente una sustancia táctil, reproducible digitalmente, maleable y almacenable, y, por lo tanto, para quienes las formas y la notación de la música tradicional se han vuelto cada vez más irrelevantes.⁴ Su música se pop, se

en el sentido adorniano de música como mercancía producida por profesionales corporativos y con la intención de imponer una universalidad falsa entre los consumidores, sino en un sentido mucho más cercano al antiguo significado de «popular»: una música «vulgar», amateur, surgida de las actividades cotidianas de la gente. En este sentido, por lo menos, la situación cultural contemporánea se asemeja a las que dieron lugar al blues, o a la contracultura americana de los años sesenta y la italiana de los años setenta. En la actualidad, las actividades cotidianas de mucha gente dependen de una tecnología digital avanzada, y la música que nace de esas actividades, o se mezcla con ellas, constituye un índice de potencialidades políticas que todavía tiene que funcionar.⁵

¿Qué utilidad tuvieron los conceptos de Deleuze y Guattari para esas músicas que estaban buscando nuevas categorías y formas para la creación musical y la intervención socio? Para determinar, debemos intentar ahora discernir los modos en que algunos músicos han tomado conceptos, o han situado elementos, del rítmico filosófico de Deleuze y Guattari para usarlos en sus propias actividades creativas. Para hacerlo, debemos hacer un pequeño agenciamiento maquínico, un ritualmo o un territorio musical temporal propio: debemos seleccionar unos pocos temas, pensando sobre otros silenciosamente, y reescucharlos para que desaparezcan las pausas, no entre los dos discos del homenaje, sino entre nuestra línea particular de investigación y otras líneas virtuales. Nuestra línea elegida debería construirse no como un relato esencialmente privilegiado de estas grabaciones ni como una devaluación de otras aproximaciones a ellas, sino simplemente como un talle de un rítmico. Hacemos con ellos lo que podemos, y dejamos a los oyentes la posibilidad de hacerlo de otro modo.

2. Para un análisis sociológico deleuziano-guattariano de la escena musical techno a la que estas etiquetas están vinculadas, véase: Fitzgerald, J. (1995), «An Assemblage of Desire, Drugs and Techno», en *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 3, 2, *The Love of Music*, pp. 41-57.

3. Para una significativa transmisión, véase: Bern, O. (1995), *Rationalized Culture: JCAM, Bands and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California, Berkeley, pp. 183-193 y pp. 207-214.

4. Por ejemplo, DJ Spooky, de quien hablaremos más adelante, escribe: «Distintos en el hecho de que todo el material sonoro puede ser manipulado con la misma facilidad con la que los ordenadores actualmente procesan las imágenes, el DJ combina las expresiones musicales de otras músicas con

las propias, creando en este proceso un flujo musical sin juntas» (DJ Spooky, *Play My Record the DJ Said*, incluido como nota introductoria en su primer álbum *Songs of a Dead Deceiver*, Arphimed, New York, 1998: 8).

5. Véase la tecnología de las actividades cotidianas, véase: Harid, M y Nicoli, A. (1994), *Labor of Dionysus: A Critique of the State Form*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. cast. de Raúl Sánchez Collín, *El trabajo de Dioniso. Una crítica de la forma-Estado*, Akal, Madrid, 2003).

La línea más clara para nuestra investigación vuelve a los conceptos básicos de Deleuze y Guattari, pero vistos desde la perspectiva menos sistemática, más pragmática y selectiva de estas músicas. La música está hecha de perceptos, complejos sensoriales intensivos que «ya no son percepciones, son independientes del estado de quienes las experimentan... Las sensaciones, perceptos y afectos son cosas que vibran por sí mismas y escuden cualquier vivencia» (Deleuze y Guattari, 1994, p. 164). Pero antes de que los elementos de la música puedan ser perceptos, deben devenir perceptibles. Este devenir-perceptible complementa o complica el devenir-imperceptible del movimiento que describió Bergson:

Si el movimiento es por naturaleza imperceptible siempre es con relación a un umbral cualquiera de percepción, al que corresponde ser relativo, y desempeñar así el papel de una mediación, en un plano que efectúa la distribución de los umbrales y de lo percibido, que proporciona formas perceptibles a sujetos que perciben: ese plano de organización y de desarrollo, plano de transcendencia, que permite percibir sin que sea percibido, sin que pueda ser percibido (Deleuze y Guattari, 1997, p. 281).

Este umbral de percepción debe ser cruzado para que surja la música, y la tarea del músico se encamina a hacer perceptible lo que es todavía imperceptible.

Cruzar el umbral es el objeto de dos temas de IM, «As In» de Jim O'Rourke (disco 2, tema 1) y «Instinct Ocean» de DJ Spooky (disco 2, tema 8). El tema de O'Rourke tarda casi tres minutos en hacerse lentamente perceptible y al hacerlo genera gradualmente un suave continuum de sonido modulado (al que volveremos dentro de un momento). Este tema se genera como un continuum perceptible, pero solo a través de la acumulación y superposición de innumerables «pequeñas percepciones» instantáneas. Es como el murmullo del océano de Leibniz:⁴

4. Leibniz: «Para entender este rumor es necesario que se perciban las partes que lo constituyen, es decir, el rumor de cada ola, pero a que cada uno de estos murmullos se dé a conocer en el conjunto caudal del resto de

...debemos que las pequeñas percepciones son en sí mismas distintas y inciertas (no claras); distintas porque se captan relaciones diferentes y singularidades, oscuras porque todavía no resultan «distinguidas», porque todavía no se han diferenciado, y esas singularidades, condensaciones, determinan un umbral de conciencia en relación con nuestro cuerpo, como un umbral de diferenciación, a partir del cual se actualizan las pequeñas percepciones. Pero se actualizan en una percepción que, a su vez, solo es clara y confusa; clara, porque resulta distinguida o diferenciada; y confusa, porque es clara (Deleuze, 1994, p. 211).

A medida que se acumulan las pequeñas percepciones, sus diferencias se hacen audiblemente distintas las unas de las otras (para el sujeto perceptor) y, al hacerlo, definen una percepción a gran escala del océano. La percepción del océano es clara porque las pequeñas percepciones a partir de las cuales es generada son audiblemente distintas, pero como las pequeñas percepciones no son totalmente individualizadas, esta percepción clara permanece dinámicamente confusa. El tema de DJ Spooky genera precisamente de este modo un océano audible, que permanece «invisible» (invisible e infravisual, ¿imperceptible a la visión?), a partir de elementos sonoros no marítimos. Este océano forma parte del territorio sonoro y social más amplio que define toda su obra: «Quería crear música que pudiera reflejar la densidad extrema del paisaje urbano y cómo su regularidad geométrica perfil y configura la percepción... Los sonidos del espíritu callejero ultra futurista de la jungla urbana cantalleando en el límite de la percepción.»⁵

5. Es decir, dentro de este territorio, y no podría ser estado si esta ola que lo produce estuviera sola». «Voces oscuras sobre el intelecto humano», *Milano*, Madrid, 2011, p. 174.

3. El nombre «Spooky That Subliminal Kid» hace referencia a un personaje de William S. Burroughs en *Now Express* (Greve Press, New York, 1964) trad. cast. de Martín Ledrera, *Now express*, Bruguera, Barcelona, 1980). Después de Richard Pinhas, DJ Spooky es el músico cuyo trabajo está más influenciado por la filosofía de Deleuze y Guattari. A diferencia de Pinhas, que percibió de la escena del rock progresivo/ambient de los años setenta, DJ Spooky emerge en la escena hip-hop e «illbient» de los años noventa.

Una vez se ha cruzado el umbral de la perceptibilidad, el agenciamiento de sonido empieza a materializar su espacio-tiempo, su plano imperceptible de organización. Ese plano se materializa en los términos de sus fracturas y cortes o, mejor, de su resistencia a ellas. Un espacio-tiempo liso y sensoralmente continuo se despliega, como en «As In» de O'Rourke; gliscados, líneas continuas o gradientes de sonido que se modulan de tono a tono sin saltos discontinuos a través del espectro sonoro. Los temas del grupo alemán Oval, «You Are» (Hors 9-9 B- (disco 2, tema 2 de IM) y «SD II Audio Template» (tema 3 de FB), encarnan también dicha construcción lisa, por lo menos temporalmente. Los temas de Oval dramatizan además intencionadamente el proceso por el cual el espacio-tiempo liso deviene estriado y viceversa. «Oval es un enfoque muy estricto y limitado», afirma su principal componente, Markus Popp, «con el fin de clarificar algunas nuevas distinciones; y, de algún modo, para ir más allá del concepto de música, de las metáforas musicales subyacentes a los conceptos utilizados en los instrumentos digitales implicados» (citado en Weidenbaum, 1996). En «SD II Audio Template» las tonos continuamente modulados son interrumpidos de forma abrupta por eventos percutivos puntuales que suenan como arañazos en la superficie de un LP. Dichas interrupciones aluden obviamente a la dialéctica del tono y el ruido, la consonancia y la disonancia que ha definido la música moderna desde Schoenberg a Cage, pero también tienen una función más novedosa. A pesar de su irregularidad métrica, esos eventos introducen algo como un ritmo o estricción en el plano liso. Como señalan Deleuze y Guattari, «una medida, regular o no, supone una forma codificada cuya unidad de medida puede variar...; mientras que el ritmo es lo Desigual o lo Incomensurable»; es ese elemento desigual el que constituye la imperceptible «diferencia que es rítmica, y no la repetición» de la medida perceptible (Deleuze y Guattari, 1987, pp. 213 y 214). Estas estricciones irregulares se presentan en bucle para formar una frase métrica repetida que constituye el

espacio-tiempo estriado del tema de Oval. Así, la irregularidad métrica en intervalos breves deviene regularidad rítmica en intervalos más largos o en niveles superiores de escala.

Al revés, las estricciones también pueden reconstruir un espacio-tiempo liso mediante la aceleración y la acumulación; en «SD II Audio Template» esto sucede cuando las estricciones métricas se dan a intervalos cada vez más y más breves hasta que empiezan a solaparse, bien realmente o simplemente en la percepción del oyente. Al hacerlo, empiezan a confundirse sus rasgos diferenciales o estriados para volver a una continuidad o una indistinguibilidad lisa en una frecuencia superior. El tema pasa por una progresión circular, de continuidad sonora lisa a estricción y luego de nuevo a la lisura mediante una estricción creciente. Como resultado de estas transformaciones ejemplares, este tema de Oval puede considerarse, como implica su título, como una «plantilla de audio» o mapa abstracto, ya que revela que todos los agenciamientos de audio son, de hecho, lo que Deleuze y Guattari denominan multiplicidades: «Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza». Así pasa, cuando el tiempo de la estricción —una de las dimensiones sonoras del tema sonoro— aumenta, cambia no solo la velocidad de la pieza sino también su cualidad sonora. «Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de un fragmento, no sólo actúa como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto» (Deleuze y Guattari, 1987, p. 8). Del mismo modo que la aceleración modifica la naturaleza de la pieza, también lo hace la desaceleración. Evidentemente, la desaceleración de un sonido disminuye su pitch y altera por tanto la cualidad tonal, pero también altera todas las demás relaciones y revela cualitativamente nuevos rasgos en ellas; si se ralentiza un pasaje de cuerdas de piano, por ejemplo, descubriremos el rasgo continuo de un motor. Hasta cierto punto, los temas «Can't Be Still» de Blue Byte (disco 2, tema 12 de IM) y «Pâtant» de Blood (disco 2, tema 5 de IM) en-

cambian también este principio de multiplicidad sonora mediante la aceleración y la desaceleración.⁸

Otra forma en que emerge la línea de la estricción —de hecho, el método más común utilizado en los discos de homenaje a Deleuze— es a través de la superposición de una serie de distintas modelos métricos de estricción. Estos modelos superpuestos se cruzan en una serie de puntos de inflexión singulares, creando gramáticas indirectas y melodías virtuales. Deleuze y Guattari la describen así:

Algunos músicos modernos operan el plano transcendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plano sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya sólo contiene velocidades y lentitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular (Deleuze y Guattari, 1987, p. 267).

En esta (super)posición molecular el sujeto perceptor «percibe» sonidos virtuales que en realidad no han sido reproducidos y «cuenta» sonidos virtuales que en realidad no han sido medidos. La música de conjunto amplificada de Philip Glass es el ejemplo más conocido de este método de superposición; el tema «The Grid» de su banda sonora para la película *Expiación* es un buen ejemplo de ello. En los discos de homenaje a Deleuze, los temas que aportaron Mousse On Mars, «Substratus» (tema 1 de FR) y «1001» (disco 2, tema 3 de IM), ofrecen ejemplos de superposición generativa en música techno.⁹

8. Algo parecido ocurre en sus forma hiperacelerada de punk rock conocida como «grindcore»: asonidos sencillos y patrones rítmicos son interpretados de forma tan rápida que empiezan a formar gradientes sonoros a otro nivel superior, en el que los patrones procedentes devienen imperceptibles. Los primeros trabajos de Napalm Death, por ejemplo, el disco *From Enslavement to Obliteration*, son quizá la manifestación más significativa de esta modalidad de emergencia de un plano liso a partir de una densidad estriciada.

9. Sobre esta técnica de superposición en general y sobre la música de Glass en particular, véase la conversación de Richard Pinhas con Deleuze en Deleuze, «Seminarios de Vincennes, 3 de mayo de 1977: Sobre la música», disponible en <http://www.vobdeluzn.com/textos/208>

Dentro del espacio-tiempo mutante linealizado de la multiplicidad musical, también han sido productivos otros conceptos ligados de la obra de Deleuze y Guattari. En su tema «Unidirecciones/Continuum» (disco 1, tema 6 de IM), Christophe Charles utiliza las técnicas de la *musique concrète* iniciada por Pierre Schaeffer para construir un sistema sonoro sin centro según los principios de coexistencia y heterogeneidad. La *musique concrète* agencia no solo sonidos puros producidos por una sala de generadores sino también sonidos cotidianos normalmente no considerados musicales: el chirrido de una bisagra, un suspiro. Esta heterogeneidad proviene del reconocimiento por parte del músico de que todos los materiales sonoros pueden ser utilizados en este plano de desarrollo. El músico hace música agenciando «colaboraciones semióticas»:

...colaboraciones semióticas de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, colaboraciones biológicas, políticas, socio-étnicas, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. [...] Un ritmo no cesaría de conectar colaboraciones semióticas, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un relación semiótica es como un tablero que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cognitivos... (Deleuze y Guattari, 1987, p. 71)

Los colaboraciones semióticas de Charles abarcan desde la pared mecánica ultratransparente de los tonos del oscilador y el generador de ondas hasta el crujido estático de las interferencias de la emisión y el ruido de las superficies de grabación. Entre los extremos, otros perversiones afinadas y desafinadas, sirenas, el movimiento delicido del agua y sonidos de vuelo de grabaciones sobre el terreno; la heterogeneidad de elementos conectados conduce al oyente a través de largos recorridos de intensidad sonora.¹⁰

10. Charles ha colaborado con Oval en un disco titulado *Acid*, en el que el músico alemán usa los «field recordings» de Charles como material para la manipulación electrónica.

El último elemento de estos homenajes que debemos considerar parece a primera vista más íntimo, pero es su realidad tan distanciarlo como estético: la voz. Hasta aquí nos hemos centrado en elementos de la filosofía de la música de Deleuze y Guattari que no tienen correspondencias claras en la crítica de la música popular, pero con la voz nos movemos hacia un terreno crítico que actualmente está dominado por métodos y categorías provenientes del psicoanálisis, una estrategia interpretativa a la que Deleuze y Guattari declararon la guerra en el *El Anti-Edipo*. Nuestro objetivo aquí no es recuperar ese asunto sin cuartel, ni participar específicamente en los debates musicológicos actuales sobre la voz, sino simplemente identificar los límites generales de un enfoque representacional psicoanalítico de la música pop con la intención de destacar la originalidad de la perspectiva productivista de Deleuze y Guattari.

En el psicoanálisis y la crítica que de él se deriva, la voz funciona como la mirada para dirigirse y así subjetivar a los individuos, para interpellarlos como sujetos de un orden simbólico cuya estructura refleja de manera imperfecta sus psiques.¹¹ Así, la voz grabada forma un «sujeto acústico» en que el sujeto se (mal) reconoce a sí mismo y la actividad de escuchar esa voz deviene una empresa narcisista inevitable.¹² Deleuze y Guattari aceptan la validez de este modelo hasta cierto punto, pero proponen una alternativa de base más amplia que abre además nuevos territorios y estructuras para la música. El modelo narcisista de escucha, afirman, es un modelo fundamentalmente retrospectivo y representacional que no puede dar cuenta de la producción de la novedad o la innovación en la música. Todo lo nuevo es recordado

para encajar en el lecho procreante de la triangulación edípica universal (=papá-mamá-yo) y el aplazamiento infinito del deseo concebido como una carencia; cada acción está separada de su eficacia práctica para devenir un puro significante dramático del interminable deseo de deseo. El inconsciente psicoanalítico es un teatro victoriano de narcisismo familiar, un modelo de negatividad dialéctica que es incapaz de escapar de sus propios impulsos constitutivos, de modo que Deleuze y Guattari proponen en su lugar un inconsciente productivista que excede el modelo representacional en todos sus extremos (A-E, cap. 2). Este modelo afirmativo posibilita la temporalidad prospectiva de la improvisación subjetiva así como el abismo negativo de la compulsión a la repetición del psicoanálisis.

La voz ofrece un buen ejemplo de las consecuencias interpretativas que comporta este modelo más amplio. En gran parte de la música pop, la voz es el punto fijo de la reterritorialización territorial alrededor de lo cual los sonidos desterritorializan temporalmente (mediante la distorsión, el feedback, la superposición de sonidos, etc.). «[E]n la medida en que la voz se canta, su función principal es "sostener" el sonido, cumplir la función de constante, circunscrita a una nota, al tiempo que es acompañada por el instrumento» (Deleuze y Guattari, 1987, p. 98). Dado que la atención del oyente en la voz como portadora de contenido discursivo o significado normalmente eclipsa su aspecto como sonido o intensidad, la voz sirve la mayoría de veces para delimitar y preservar los territorios presentables de la pieza, tanto armónica como conceptualmente. La voz nos dice de qué va la canción, y lo hace mientras duplica la melodía instrumental que lo acompaña o armoniza con ella y reproduce su métrica más o menos regular. La voz, especialmente la «humana» voz o la voz «edificada» en música pop, se dirige al oyente, exige (mal) reconocimiento y lo interpela como sujeto débil previamente debido al poder que adquiere con este proceso de reduplicación o reterritorialización armónica/temática. Esto puede incluso (y sobre todo) producirse cuando la voz canta o habla de una huida, de líneas de fuga fuera de sus límites territoriales; pensemos, por

11. La clásica descripción de este modelo se encuentra en Althusser, L. (1988). «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Paidós y Lumen, Nueva Visión, Buenos Aires. La formulación de Althusser está explícitamente inspirada en la lectura que Lacan hace de Freud.

12. Para la formulación más influyente de este modelo de la voz, véase: Silverman, R. (1988). «The Acoustic Mirror: The Female Voice», en *Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

ejemplo, en la letra víscera de «I'm Free» del álbum *Tommy* de The Who («I'm free/I'm free/And I'm waiting for you to follow me...»), que reterritorializa la libertad recién reclamada del «yo» en su control de la segunda persona, el «tú». Hasta aquí, Deleuze y Guattari estarían de acuerdo con Adorno, Althusser y la tradición psicoanalítica.

Sin embargo, no es así si con respecto al tema «Without End» de Scanner (disco 2, tema 7 de IM). Aquí, una voz rusa susurra sobre eventos o hazañas, diciendo, «It is dawn eternally, time of prophecy», mientras el proceso de composición sonora crea un espacio-tiempo auditivo inesperado que no duplica ni refleja el contorno sónico de esa voz. El pulso métrico lento y difuso de la respiración humana ofrece una base a la pieza, una base sobre la que se disponen capas de sonidos vocales indistintos, fragmentos ininteligibles de habla y estrofas melódicas angulares que constituyen un paisaje sonoro inestable. El oyente no se (mal) reconoce en el patrón vocalarmónico, sino que debe esperar que emerja algún patrón solo para verlo subsumirse de nuevo en un mix constantemente cambiante. Un procedimiento similar de apreciamiento discontinuo —aunque aquí a menudo sin la guía vocal inteligible que aporta continuidad temática y territorialización— subyace en toda la obra de Scanner, incluyendo su tema en FR «Control: Phantom Signals with Active Bandwidth» (tema 4). Robin Rimbaud tomó el nombre «Scanner» de su principal máquina musical, el escáner de banda ancha que intercepta las transmisiones de radio, de teléfonos móviles y otros aparatos de transmisión. Su método es en sí mismo formalmente subversivo y desterritorializador, en la medida en que transforma una tecnología de vigilancia —originariamente ideada para que la policía pueda controlar las comunicaciones e intervenir en este medio— en un generador de afectos y percepciones estéticas. Pero es también una nueva territorialización; en sus propias palabras:

Una buena manera de plantearlo con el material del escáner es así: *por la ciudad... es como cartografiar los movimientos de las personas en distintos períodos del día. Es bastante predecible durante el*

día)... Luego, por la noche, es cuando se produce el tumulto. Es cuando se vuelve realmente emocionante porque es cuando todo se desmadró. Las tarifas telefónicas se abaratan y la gente tiene las conversaciones más surrealistas. Siempre me han interesado los ruidos en estas conversaciones... Me acordó con los teléfonos móviles, que son mucho más caros que los normales, y se producen esas enormes listas. Son los puntos que realmente me interesan. Lo que sucede ahí (Rimbaud, citado en *Temp*, 1995, p. 35).

Al desterritorializar la tecnología, genera un nuevo ritmo y, por lo tanto, un nuevo territorio espacio-temporal: un mapa perceptual de la ciudad y el día. De sus grabaciones de voces humanas tomadas de esas bandas de transmisión, Scanner selecciona a menudo las declaraciones menos inteligibles, las que resultan tan poco convencionales y descontextualizadas que no contienen ningún significado directo ni siquiera cuando pueden comprenderse claramente; también selecciona voces que han sido tan distorsionadas en la transmisión que no pueden entenderse en absoluto. Utiliza esas voces, e incluso los silencios llenos de estética de las conversaciones, como sonido concreto, como cualquier cosa. En otras palabras, utiliza el escáner como fuente de material sonoro bruto y no generalmente como fuente de información subjetivamente referencial, como hace la policía: el requerimiento de referencia estable y de control que conforma el uso de la policía de la tecnología de vigilancia está mucho más cerca de la territorialidad de la forma tradicional de la canción pop (y de la crítica psicoanalítica de esta) que las mapas sonoras de Scanner.

Scanner desterritorializa la voz poniéndola en el centro del mix pero desproviniéndola de su capacidad significativa directa y de su intensificación armónica continua. En su pieza «Control» vemos voces que hablan, pero a menudo no podemos comprender lo que dicen. Las voces devienen elementos de sonido, valores de timbre, sin el privilegio (y la limitación) del significado discursivo. Solo cuando (la voz) está relacionada con el timbre descubre en sí misma una textura que la hace heterogénea a sí misma y

le da una potencia de variación continua: ahora ya no está acompañada, está realmente "maquinada" (Deleuze y Guattari, 1987, p. 96). Desde luego, la voz siempre tiene un timbre, pero no todos los timbres son igualmente perceptibles; de hecho, la marca de la voz cantante «educada» o «pura» es precisamente su timbre mínimamente perceptible en comparación con la cualidad vocal áspera, ruda o estridente de los cantantes de blues o de rock. Con «maquinado», Deleuze y Guattari se refieren a que la voz timbricamente distintiva deja de estar vinculada a una estructura armónica estable o su forma subjetiva concomitante como territorios limitadores, y se abre en cambio a un proceso de producción sonora que va más allá de la expresión de una psique individual. La voz deviene un sonido inhumano, un ruido, y deja de ser personal, subjetiva o, más importante aún, subjetivizadora (interpelante). Igual que Adorno, los críticos psicoanalíticos tratan esta vocalidad como fuente de ansiedad que debe reprimirse inevitablemente, solo para retornar como la grabación de un doble inquietante del yo fracturado.¹³ Deleuze y Guattari, por otro lado, hallan en esta inhumanidad, tan inesperadamente cercana, un pase afirmativo y conveniente fuera de la camisa de fuerza de la subjetividad normativa.

El punto inquietante de la indistinguibilidad entre la voz humana y el sonido inhumano puede alcanzarse de varias maneras. Por ejemplo, es lo que han intentado compositores postserialistas como Milton Babbitt y Luciano Berio en sus obras vocales y electrónicas a través de la transformación de voces tradicionalmente formadas. El «Philo» para soprano de Babbitt (1963), grabación de soprano y sonido sintetizado, adapta el mito griego de la metamorfosis de Filomela en ruisecor mediante la manipulación continua de la voz de la soprano, llevándola en una línea de fuga a uno y otro extremo de su constante devenir: trajar cantante o pájaro sintetizado. La afirmación sonora de lo

fuga de una subjetividad restrictiva contrarresta la tragedia mítica del castigo de Filomela. «Thema: Omaggio a Joyce» (1968) y «Visage» (1981)¹⁴ de Luciano Berio, ambos manipulaciones electrónicas en cinta de la voz de la soprano Cathy Berberian, ocupan el mismo punto de transición entre la voz como significante discursivo y la voz como sonido inhumano. Sobre «Thema», que materializa la fuga por caminos virtuales del capítulo «Sirenas del Ulises» de James Joyce, Berio escribió:

Me interesa desarrollar nuevos criterios de continuidad entre el lenguaje hablado y la música y establecer metamorfosis continuas de uno en la otra... [En «Thema»] yo no es posible hacer distinciones entre palabra y sonido, y entre sonido y ruido; o entre poesía y prosa, y entre poesía y música. Nos vemos así obligados a reconocer la naturaleza relativa de estas distinciones, y los caracteres expresivos de sus funciones cambiantes (Berio, 1998, p. 1).

La obra de Scanner utiliza distintos timbres y distintos timbres vocales, pero nos obliga a un reconocimiento similar, que complementa la subversión política del medio que elige: hay un devenir-sonido de la voz que puede arrastrar al sujeto a un devenir-otro paralelo al yo, marcado no por la angustia de la destrucción original, sino por la afirmación prospectiva.

Aun así, la indistinguibilidad de la voz y el sonido en las piezas de Scanner a menudo subejan, paradójicamente, el poder subjetivamente expresivo de la voz incluso en ausencia de significado inteligible. La línea de fuga desterritorializadora fuera de la estructura subjetiva normativa puede reterritorializarse dentro de algo similar al paradigma psicoanalítico. Incluso cuando no comprendemos las palabras o oímos una melodia en «Control» o «Without End», todavía podemos entrar a veces algún valle significante captando el ánimo o el tono de los sonidos.

13. Cf. Barbara Eng, en Dana, L. C. y James, N. A. (1994), *Strategies of Voice: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

14. Cf. el comentario de Deleuze y Guattari en MF, 145. Sobre Thema, cf. T. S. Murphy (1998), «Music After Joyce: The Post-Serial Composer», en *Myriacanda Joyce Studies*.

Algunos compositores postserialistas han explorado también este aspecto reterritorializador, sobre todo György Ligeti en sus temas «Aventuras» (1962) y «Nouvelles Aventures» (1962-1964), para tres voces y siete instrumentos. En estas tomas, Ligeti utiliza un lenguaje inventado para demostrar que «todas las emociones humanas ritualizadas que se expresan colectivamente, como el acné o la disensión [...], pueden expresarse exactamente en el lenguaje artificial emocional o «sonatístico». Al cantar este lenguaje artificial, los intérpretes producen «lo contrario de lo que estamos acostumbrados en la interpretación de una ópera [...]: la escena y los protagonistas son evocados por la música; la música no se interpreta para acompañar una ópera, sino que se interpreta una ópera dentro de la música» (Ligeti, 1985, pp. 8 y 9). Aquí el propio acompañamiento sirve para interpelar al sujeto oyente, incluso sin una interrelación directa de la voz.

El *radio act absolute* de esta situación lo encontramos sin duda en el álbum *The Third Reich and Roll of The Residents*, que consiste en dos «interpretaciones semi-fonéticas de éxitos Top 40 de los años sesenta» (The Residents), cada una de las cuales ocupa una cara entera del LP. En este álbum, The Residents —quizás el grupo de arte conceptual más importante del pop— interpretan éxitos de sencillos como «Good Lovin'» de The Rascals, «It's My Party...?» (Question Mark) de Lesley Gore y «66 Tears» de The Mysterians como si solo fueran escuchadas a través de una radio AM de mala calidad; las melodías y los arreglos están básicamente intactos, pero las palabras se reducen como mucho a aproximaciones «semi-fonéticas», en un reconocimiento de la experiencia histórica y fenomenológica de muchos oyentes reales que descubrieron la mayor parte de la música pop más influyente del siglo XX a través de la radio AM de baja fidelidad.¹⁵ El método de The Residents reconoce tam-

15. Chris Coffey, que tenía una relación estrecha con The Residents y que estudió su trabajo, describe la producción de *The Third Reich and Roll* de este modo: se hizo «reproduciendo las canciones y grabándolas en una cinta, después tocando encima, añadiendo un tema a otra toma, hasta que el original no se había cancelado; en fin, cortando y manteniendo todo

bien intrínsecamente la irrelevancia fundamental del significado discursivo estable en el mundo del pop, donde reinarian la pura intensidad sonora y la proyección afectiva.

El imperativo de desterritorializar la voz, de usarla tímbricamente y no armónica o referencialmente, debe incluir además la voz del filósofo que articula este imperativo. Sin embargo, hay una diferencia, por imperceptible que sea, entre las voces sampleadas utilizadas por Seaman, o las voces rigurosamente disciplinadas que exigen las interpretaciones de las piezas de Babbitt, Berio y Ligeti, y la voz singular del propio Deleuze. Es la diferencia entre la voz desterritorializada y la voz desterritorializadora, entre oír una voz devenir un sonido inhumano y devenir realmente un sonido inhumano a través de esa voz. Deleuze dijo una vez:

A algunos de nosotros pueden emocionarnos ciertas voces en el cine. La voz de Bogart. Lo que nos interesa no es Bogart como sujeto, sino como función su voz. ¿Cuál es la función de la voz cuando él habla? [...] [N]o se puede decir que es una voz individualizadora, aunque también lo es... Me desterritorializo en Bogart... [Es un tipo de voz metálica... una voz horizontal, es una voz alambicada: es una especie de hilo que emite un tipo de partículas sonoras *may may may* específicas. Es un hilo metálico que se desarrolla, con una entonación mínima; no es en absoluto la voz subjetiva (Deleuze, 1998, p. 210).

La propia voz de Deleuze usa también una «voz metálica» no subjetiva a través de la cual otros se desterritorializan. Cuando murió, sus amigos y colegas evocaron toda su familiar voz ronca, que Richard Pinhas describió como «difícil pero bella» (Heldin, *Electronique Guerrilla*), y dos de los artistas en los discos de homenaje utilizan esa voz desterritorializadora en sus composiciones. Hazan + Shea, en «Rhinoceros: No Beginning No End» (tema 5 en FR), samplean la voz de Deleuze del *Absécure* de Gilles Deleuze. En la primera parte, «Erd», utilizan la voz de Deleuze

en un único y largo tema. Un tributo/burla a la música pop (*File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, Autonomedia, Brooklyn, 1991, p. 84).

como timbre puro, contraponiendo sus fonemas aislados a un conjunto sintáctico de teclada, cuerda y percusión; en la segunda parte, «Beginning», la voz resurge como instrumento significante pronunciando entesamente las frases que en la primera parte han sido desmembradas en elementos tímbricos. De aquí la irrucción de la secuencia: el (no) fin antes del (no) principio. «Happy Deterritorializations» de Wehowsky/Wollschlaed (álbum 1, tema 3 de IM) «reformata... un sonido varático, grabado por un grupo de rock francés acompañado por una recitación de Gilles Deleuze jumpando de «Le voyageur» de Heldon. Partes de este sonido arquetípico se proyectan dentro de distintas matrices sonoras contemporáneas y se fusionan con sus corpus sonoros» (Wollschlaed, en IM: 9). Wehowsky/Wollschlaed pliegan y despliegan la voz de Deleuze sampleando, resuscitando y sobreponeando su performance con Heldon para crear una voz deleuziana múltiple, polifónica, desterritorializadora/reterritorializadora distanciada de sí misma y en conversación consigo misma.

Las últimas grabaciones de Richard Pinhas, publicadas por Sub Rosa y Canal+form, constituyen un tercer disco de homenaje, aunque no se presente como tal, y también están organizadas alrededor de las palabras y la voz de Deleuze. Para este proyecto, Pinhas reclutó a los músicos (y escritores de ciencia ficción) Norman Spinrad y Maurice Dantec para formar un grupo llamado Schizotrope, subtítulo de «The Richard Pinhas & Maurice Dantec: Schizospheric Experiences-French Readings of Gilles Deleuze's Philosophy with Metatronic Music and Vocal Processors» (Schizotrope, 1999 & 2000). Gran parte de estos discos retoma anteriores colaboraciones de Pinhas con Deleuze: se musican palabras de Deleuze, leídas por Dantec, o se musican la propia voz de Deleuze. Difieren en la forma que toma la disposición musical. En la grabación inicial de Heldon de «Le voyageur», la música es rock progresiva —que grupos como Heldon y King Crimson estaban inventando a principios de los setenta—, música que hemos descrito como «tipo belero» en cuanto a estructura y sonido. La música de Schizotrope, sin embargo, es bastante distinta. En lugar de repetir formas métricas y armónicas en un espa-

cio-tiempo estríado de manera regular, la nueva música es lísa y ambiental. Basándose en experimentos de su álbum solista anterior *De l'Un et du Multiple* (1996), Pinhas ha creado un estilo contemporáneo que debe tanto a la explosión de la música techno compleja y generada por ordenador de los noventa como al trabajo pionero «Frippterónicas» de los setenta y ochenta del fundador de King Crimson, Robert Fripp. Eric Tomlin define así el «Frippterónicas»:

es la configuración tecnológica mediante la cual dos magnetófonos de bobina abierta estaban conectados entre sí y a... una guitarra eléctrica; (y es también) el estilo musical, es decir, el potencial para dar forma de manera creativa a masas de sonido siempre fluctuantes en tiempo real, normalmente sobre una base tonal, pentatónica modal o multitonada; y las distintas usas del frippertronics —como interpretación solista, o como elemento tímbrico/estructural dentro de una canción más convencional, o como «sonido temático» usado para unificar un gran collage musical... (Tamm, 1990, p. 118)

En los años noventa, la configuración tecnológica había cambiado para incluir magnetófonos de cintas de audio digital y el control de señal digital, pero por lo demás la descripción sigue siendo exacta (aunque, significativamente, Fripp cambió el nombre de la actividad a «soundscapes», más territorial). Los magnetófonos interconectados producen bucles cíclicos de duraciones varias que garantizan una periodicidad incluso a las métricas más irregulares. Al mismo tiempo, las gradientes de modulación del tono y el timbre del «sonido temático» establecen líneas líneas de continuidad sonora sobre las cuales se sitúan las palabras y la voz de Deleuze. La obra de Pinhas aquí es a la vez la más territorial de las piezas que hemos examinado, en el sentido de que los conceptos de Deleuze y el grano de su voz funcionan claramente para centrar continuamente los elementos en el agenciamiento sonoro (véase Deleuze y Guattari, 1987, p. 96), y también, quizás, la más conceptualmente radical en su despliegue extensivo del pensamiento de Deleuze, según su propia lógica y su

propio ritmo interno. En lugar de las interpolaciones repetitivas de la superposición armónica, encontramos diferencias puestas de intensidad sonora.

Coda: *Ad libitum*

Nuestro análisis del potencial productivo contemporáneo de la filosofía de la música de Deleuze y Guattari no puede ser tan completo como nuestro relato de sus préstamos de —y su participación en— la música pop histórica,¹⁸ en parte porque ese potencial se halla todavía en proceso de ser realizado en varias formas concretas, pero también, y más importante, porque su umbral político de masas todavía no ha sido cruzado. No existe actualmente ningún movimiento sociopolítico de base amplia comparable a las contraculturas de los años sesenta y setenta, en que ese potencial pueda encontrar un territorio preparado y abierto a una experimentación y una composición a gran escala. Hasta ahora ha encontrado solo territorios pequeños y temporalmente autónomos, acorralados por el mercado o el estado y sostenidos precariamente por los ritornelos locales de DJ Spooky, Richard Pinhas y otros músicos. Pero el mercado y el estado no son ellos mismos más que territorios temporales, legitimados por canciones publicitarias e himnos nacionales, y, sin embargo, ominosamente propensos a la mutación en cuanto suficiente gente entona una melodía distinta. Platón reconoce esta inestabilidad en la República cuando advisa de que «no debe alabarse ni introducirse alteración ninguna de esta especie. En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damián, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede tocar las reglas de la música sin conmover las leyes fundamentales del gobierno» (Rep., IV, 424c). Aunque, por el momento, tal revolución se limi-

18. En la versión completa de este ensayo examinamos la teoría musical de Deleuze y Guattari (sección I), así como sus referencias textuales a la música popular y su participación en performances o en producciones efémeras (sección II).

ta efectivamente a una escala local y sus efectos desterritorializadores están sumariamente reterritorializados en las nichas de los mercados musicales, sigue habiendo potencial para su intensificación y difusión, que espera unos agenciamientos mayores y mejores que deberemos construir para realizarlo plenamente.

Por ahora, sin embargo, contamos con los breves agenciamientos serenos dedicados a Deleuze. No son modelos a imitar, sino casos singulares de realización de los potenciales conjuntos del sentido y la sociedad. Guattari los llamaría revoluciones moleculares. Apenas hemos empezado a explorar la riqueza inventiva que contienen esos discos homenaje y los trabajos relacionados de los músicos en cuestión, pero confiamos que nuestro análisis haya por lo menos esbozado una respuesta provisional a nuestra pregunta: ¿qué utilidad tuvieron los conceptos de Deleuze y Guattari para esos músicos? En resumen, los músicos extrajeron conceptos como herramientas de la caja de Deleuze-Guattari y los usaron para intensificar o amplificar su propio pensamiento y realización sonora. No se trata simplemente de aplicar o ilustrar ideas filosóficas en otro medio, sino de pensar lo que interpretamos y con qué, lo que cantamos y lo que escuchamos. Atom Heart captura esta idea perfectamente en «Abstract Miniatures in memoriam Gilles Deleuze» (disco 1, tema 7 de IM): al inicio del tema, una vez sintetizada e impropia dice: «What I see is thinking, What I hear is thinking too [Lo que ves es pensamiento, Lo que oigo también es pensamiento]».

Obras citadas

- Aronson, T. W. (1890). «The Curves of the Needle» en *October* 55 (invierno de 1990), pp. 49-55.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy*, Monthly Review Press, New York; ed. cast., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- Babbitt, M. (1990). *Philosofí on Electric Acoustic Music Classics*, Notura Records, Acton, MA.
- Beria, L. (1998). *Flowers: Omaggio a Joyce and Voyage on Many More Voices*, BMO, New York.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley.
- Burroughs, W. S. (1964). *New Express*, Grove Press, New York; trad. cast. de Martín Ledezma, *Nova express*, Bruguera, Barcelona, 1983.
- Cutler, C. (1993). *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, Autonomedia, Brooklyn.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York; trad. cast. de Miguel Morey y Víctor Molina, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York; trad. cast. de María Silvia Dulcy y Hugo Bucarezo, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.
- Deleuze, G. (1998). «Seminario de Vincennes, sesión del 3 de mayo de 1977: «On Music», en *Diacronia: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 20-3, pp. 205-218.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Anti-Œdipus*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. cast. de Francisco Moreo, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, 1985.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. cast. de José Vázquez Pérez, *Mil platós. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1984.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?*, Columbia University Press, New York; trad. cast. de Thomas Kauf, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Double Articulation—Another Plateau (1994). *Sub Rosa*, Brussels.
- [J Spooky That Subliminal Kid (1996). *Songs of a Dead Deceiver*, Asphodel, New York.
- Dunn, L. C. y Jones, N. A. (eds) (1994). *Embodied Values: Representing Female Vitality in Western Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pittagorski, J. (1998). «An Assemblage of Desire, Drugs and Techno» en *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 3:2, *The Love of Music*, pp. 41-57.
- Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* (1995). *Sub Rosa*, Brussels.
- Fripp, R. (1981). *Let the Power Fall*, Editions EG, New York.
- Fripp, R. (1995). *1995 Soundscapes Live*, Discipline Global Mobile, Beverly Hills.
- Glass, P. (1983). *Aguaqueque: Original Soundtrack from the Film*, Antilles Records, New York.
- Hardt, M. y Negri, A. (1994). *Labor of Divinity: A Critique of the State-Form*, Minneapolis: University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. cast. de Raúl Sánchez Cedillo, *El trabajo de Dios: Una crítica de la forma-Estado*, Akal, Madrid, 2003.
- Helden (1973). *Electronique Guerilla*, Canefern Records, Silver Spring, MD.
- In Memoriam Gilles Deleuze* (1996). *Mille Plateaux*, Frankfurt.
- Leibniz, G.W. (1981). *New Essays on Human Understanding*, New York: Cambridge University Press, New York; ed. cast., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Alianza, Madrid, 2011.
- Ligeti, G. (1985). *Aszulem/Aszulem/Neue/Neue Aszulem*, Werg Schallplatten, Mainz.

- Murphy, T. S. (1999) *Music After Joyon: The Post-Serial Composers on Hypermedia Jayer Studies*.
- Napalm Death (1988) *From Enslavement to Obliteration*, Earache Records, Nottingham, UK.
- Pinhas, R. (1990) *De l'un et de l'autre*, Epulux, Paris.
- Platón (1941), *The Republic*, New York: Oxford University Press, New York; trad. cast. de Conrado Eggers Lan, *República*, Gredos, Madrid, 1999.
- The Residents (1979), *The Third Reich and Roll*, Ralph Records, San Francisco.
- Schizotrope (Pinhas, R. y Dantec, M.) (1989), *Le plan*, Sub Rosa, Bruxelles.
- Schizotrope (Pinhas, R. y Dantec, M.) (2000), *The Life and Death of Marie Zorn: North American Tear 1968*, Curioform Records, Silver Spring, MD.
- Silverman, K. (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- Tamm, E. (1990), *Robert Fripp: From King Crimson to Guitar Craft*, Faber & Faber, Boston.
- Trop, D. (1998), *Green of Sound: Another Tale, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, New York.
- Weidenbaum, M. (1999), «Pop Music: Oral, Microstoria, and the man behind their curtain». Originalmente publicado en *Tower Records Pulse!* (diciembre de 1999).
- The Who (1989), *Tommy*, MCA Records, New York.

Discografía

- alva noto, Prototypes, Mille Plateaux MF 83.
- alva noto, Transform, Mille Plateaux MF 102.
- Ess, Brian, *On Land*, Editions EG, EREGCD 80.
- Cage, John, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music Of John Cage*, Wergo-6247-2.
- Calk, John/Tony Conrad/Angus MacLise/LaMonte Young/Marion Zanzola, *Inside the Dream Syndicate Vol. 1: Day of Niagara (1968)*, Table of the Elements TOE-CD-74.
- Chartier, Richard *Of Surfaces*, L-NE 608.
- Conrad, Tony, *Four Violins (1964)*, in *Early Minimalism, Volume 1*, Table of the Elements TOE-CD-33.
- Coltrane, John, *Ascension*, Impulse 314 543 413-2.
- Feldman, Morton, *Why Patterns?/Crystall Symmetry*, hat ART.
- Feldman, Morton, *String Quartet III*, Ives Ensemble, hat (now) ART 4-144.
- Ferrous, *Five Forty Seven Degrees 57' 37"/Minus Sixteen Degrees 51' 08*, Touch TD 40.
- Ferris O'berg, *The Magic Sound of Ferris O'berg*, Mogo-031.
- Flying Saucer Attack, *New Levels*, Drag City DC117CD.
- Gas, *Kinship/erat*, Mille Plateaux MF 65.
- Gastr del Sol, *Upgrade & Afterlife*, Drag City CD800CD.
- Glass, Philip, *Music in Twelve Parts*, Nonesuch 79434-2.
- Global Electronic Network, *Electronic Desert*, Mille Plateaux.
- Jelisek, Jan, *Loop-Finding-Jazz-Records*, -scape 007.
- Käner, Thomas, *Tuino/Persephone*, Mille Plateaux MF 35.
- Kraftwerk, *Trans-Europe Express*.
- Lopez, Francisco, *La Selva*, VE Archief V238.
- Main, M., *Beggars Banquet* HERT5016CD.
- Maurizio, M-CE, M.
- Merilow, Mercedes Saupler, *Extreme XLTD-006*.
- Music Improvisation Company, *The Music Improvisation Company 1968-1971*, Inoue CD 12.

Oliviero, Paulina, *Primeros/Let's Talk of the Elements* TOG CD-53.

Oval, *Systemisch*, Thrill Jockey THRILL032.

Panasonic, *Nelson*, Mute/West First 8032-2.

Pastikman, *Consumed*, Novamute 3048-2.

Porter Hicks, *Biokinesis*, Chain Reaction, CRD-01.

Reich, Steve, *Works 1963-88*, Nonesuch 79481.

Riley, Terry, *Peggy Nggool and the Phoenix Band: All-Night Flight*, Organ of Corti 4.

Roden, Steve, *Four Possible Landscapes*, Tremor Cinema, TOG 005.

Schaeffer, Pierre, *L'Œuvre Musicale*, INA/GRM INA C 1094/7/8.

Schoenberg, Arnold, *Verklärte Nacht op. 4/Piano Pieces op. 11 & 13*, *Five Orchestral Pieces*, op. 16, Chicago Symphony Orchestra,

Daniel Barenboim, Teldec 4599-86356-2.

and. mahendranarain, Mille Plateaux, MP 63.

Stereadub, *Expense* *Tonate Ketchup*, Elektra 61846-2.

Stockhausen, Karlheinz, *Kontakte*, Ecstatic Peace! E867.

Techno Animal, *Re-Entry*, Virgin.

Tartois, *Millions New Living Will Never Die*, Thrill Jockey THRILL023.

Varèse, Edgard, *Œuvres/Œuvres/Œuvres/Hyperprises*, Ensemble Inter-Contemporain, Pierre Boulez, Sony SMC 68 334.

Various Artists, *Cheek & Cuts*, Mille Plateaux, MP 79.

Various Artists, *Cheek & Cuts 2*, Mille Plateaux, MP 98.

Various Artists, *Electro Acoustic Music: Classics*, Nonesu 450-74.

Various Artists, *Flowers of Electronic Music*, CBI CD-611.

Various Artists, *OHM: The Early Years of Electronic Music, 1946-80*, Ellipsis Arts CD 0476.

Various Artists, *Folds and Whirlwinds for Gilles Deleuze*, Sub Rosa, SR99.

Various Artists, *Returns of the DJ Vol. I*, Bomb Hip-Hop BOMB 2002.

Various Artists, *Returns of the DJ Vol. II*, Bomb Hip-Hop BOMB 2003.

Various Artists, *In Memoriam Gilles Deleuze*, Mille Plateaux MP 22.

The Velvet Underground, *The Velvet Underground and Nico*, Verov-

Carlo Simula

Entrevista a DJ Spooky

D) En tus entrevistas a menudo has hablado de lo mucho que la filosofía contemporánea ha influido en tu obra. Foucault dijo: «Tal vez un día el siglo será delectatorio; ¿en qué medida y de qué manera te han influido Deleuze y Guattari? ¿Y qué es lo que te parece interesante de su obra?»

La idea del «remix» está bastante de moda últimamente; como siempre, la gente tiende a «re-escribir» los vínculos multiculturales; la economía de la «re-utilización», de la «tercerización» y, sobre todo, de vivir una «economía de la experiencia» alimenta la cultura afroamericana, y está activamente diseminada en toda la diáspora de la afromodernidad. Lo que toma de Deleuze y Guattari es la aplicación de una «lógica de lo particular» al concepto de arte contemporáneo. Básicamente quiero decir que el software ha sosegado todas las categorías de los modelos de producción anteriores, y a su vez ha configurado los «modelos computacionales» del modo en que el «capital cultural», como lo denominó Pierre Bourdieu, refleja varios tipos de modelos productivos en un mundo donde el «sampling» (sistemático y musical) ha devenido el lenguaje global de la cultura urbana de la juventud. A Edouard Glissant, el filósofo y lingüista caribeño, le gustaba llamarlo «criollización»; a mí me gusta llamarlo «remix». La filosofía es básicamente una actividad «reflexiva». Requiere siempre una superficie sobre la cual rebota. No existimos en un vacío cultural. Básicamente mira a Deleuze y Guattari como dos

figuras que traducen la filosofía y la estética europeas en una especie de salida para las personas que están preocupadas por el humanismo. Pensémoslo. Francis Fanon escribió sobre esto como una especie de actualización del existencialismo: la «mirada que define hoy el mundo es «narcosa», pero está contenida en una cadencia extraña. Es un ritmo visual que ha entendido la idea de filosofía en espectros que todavía no han sido cartografiados.

La filosofía europea ha sido de hecho totalmente eurocéntrica durante los últimos siglos, y Deleuze y Guattari son los dos filósofos que han llevado la idea de filosofía más allá de los límites de los pensadores previos. Aristóteles creó la idea de taxonomía para Occidente hace miles de años. Deleuze y Guattari nos han enseñado a ir más allá de las categorías que él definió y han contribuido a crear herramientas para analizar la complejidad que han adquirido las vidas medievales. Pienso en sus conceptos como la «máquina abstracta», el «cuerpo sin órganos» y el «plano de immanencia» de acción/realización, más allá de las categorías de la filosofía europea. Son humanistas que buscan significado más allá de las normas. Es aquí donde coexisten mi música y su pensamiento. Esencialmente, para mí, la música es una metáfora, una herramienta para la reflexión. Necesitamos pensar la música como información, no solo como ritmos, sino como códigos para una traslación estética entre categorías confusas que poco a poco se han ido haciendo cada vez más obsoletas. Para mí, la metáfora del DJ tiene que ver con pensar el concepto de collage y su lugar en el mundo cotidiano de la información, el modelado computacional y el arte conceptual. Todos ellos proporcionan vías de escape de los reinos agitados de la filosofía eurocéntrica hacia una especie de panhumanismo. Por eso me gusta el trabajo de Deleuze y Guattari. Otras figuras del reino estético europeo como Ludwig Feuerbach (que promovió la idea del «humanismo» en su obra de mediana del siglo XIX), Spinoza y la explicación de la semiótica de Giordano Bruno también me han influido, pero el sentido básico del pensamiento «rizomático» —pensar en mallas, en redes que se extienden hacia otras redes— es la fuer-

za impulsora de mi música y mi arte. Creo que es un buen punto de partida para empezar a pensar sobre una filosofía del «remix». El «remix» tiene que ver con ciertos tipos de polifonía, con hacer que ritmos múltiples trabajen juntos, sincronizados, cortados, pegados y formando un collage. Esa es la verdadera «música abstracta»: remítelo a James Brown, piensa en Garrett A. Morgan (el inventor afroamericano del semáforo —la coreografía que encontramos en cada rincón de la megápolis global), piensa en Duke Ellington y su modernidad jazzística en Afro-Eurasian Eclipse, piensa en el ensayo *Spyglass Tree* de Albert Murray, piensa en los precursores underground de Detroit, en algo como DeWaziyi... y la lista sigue.

2) Veo muchas analogías entre tu trabajo y el de Deleuze y Guattari, sobre todo cuando hablan del «concepto» como medio para definir el mundo, que definen como «acontecimiento». La producción de un concepto es por tanto la manera en que la filosofía construye la coherencia del mundo real. Tengo la impresión de que en Rhythm Science habías mucho sobre el concepto y la figura del DJ como manipulador de imágenes, sonidos, tecnologías usadas para crear, precisamente «conceptos». ¿Qué opinas sobre esto?

Uno de mis libros favoritos de los últimos años, *Pensamiento africano*,¹ una antología editada por Emmanuel Chikwende Eze, explica este tipo de cosas: cómo reconfiguramos los territorios ya escritos del pensamiento eurocéntrico para crear nuevas herramientas, nuevas maneras de pensar sobre el universo múltiple (*multi-plex*) que cualquier idealista encontrará al cabo de cualquier investigación filosófica en el siglo XXI. Para Deleuze y Guattari, y también para mí, la idea es siempre un «acontecimiento»: presupone algún tipo de marco de referencia que clausura una acción e inicia otra —se superponen y se confunden. Para mí, el sampleado es lo mismo: acontecimiento de pensa-

1. Chikwende Eze, E. (ed.) (2003). *Pensamiento africano. Ética y política*. Bellaterra, Barcelona: trad. cast. de Ricardo Miguel Salazar.

miento, acontecimiento sonoro. Las ordenadoras generan algoritmos que crean cuadros de continuo incertidumbre; la pantalla no es un espacio cerrado. Mi trabajo se pregunta sobre la manera en qué las redes de creatividad que hemos heredado del mundo tangible del siglo XX han implosionado, evolucionado y acelerado las redes «inmateriales» de frecuencias, las redes de fibra óptica, y el mundo del siglo XXI gobernado por las matemáticas. Esta es la verdadera «desmaterialización» del objeto de arte: se convierte en un entretejido de patrones que funciona entre los espacios de la conducta ya escrita. Mi libro *Rhythms Science* examinaba los fundamentos del pensamiento contemporáneo desde la perspectiva de «cómo hacemos arte a partir de patrones de cultura». La intención era plantear más preguntas, no dar respuestas a contextos que cambian continuamente. El pensamiento de los medios digitales contemporáneos es indefinido. Cualquier cosa que te lleve a considerar que es «definido» consiste seguramente en una observación falsa. ¿Lo indefinido definido? Hericito dijo algo parecido hace muchos años; la cultura DJ nos dice que se ha convertido en la manera en que organizamos la información en una ecología mediática de una subjetividad inestable. Mi apuesta en esto es esencialmente «proactiva»; para mí, la música tiene que ver con crear herramientas para pensar, con proporcionar a la gente sistemas para organizar la información fuera de las categorías europeas de la «racionalidad» y la «subjetividad universal» que guisaron la Ilustración. Esta es lo que he aprendido de ellas: La abstracción es el arma definitiva; La multiculturalidad es la máxima categoría desestabilizadora porque, igual que el sampling, puede absorber cualquier cosa. Desdén los límites y postula «el sujeto» como categoría implosionada, que es, y siempre ha sido, básicamente un constructo. ¿Qué otros constructos —el Estado-nación, la idea del «yo», etc.— están ligados a esta categoría que poco está siendo apartada por las fuerzas centrífugas de los medios digitales? Deleuze y Guattari nos proporcionan herramientas para pensar sobre este tipo de cosas; las postulan como ficciones que sostienen otras ficciones. Se sostiene un espejo frente a otro espejo, y podemos ver un

posible infinito en ambas direcciones. De algún modo quiero romper este espejo. Mi filosofía de A a B y de B a A de Warhol? Notaba como polvo de palabras por los cables de fibra óptica y las transmisiones por satélite de un mundo de mallas invisibles. Este tipo de cosas.

30 *Entre otras cosas, el disco dentro del libro Rhythms Science es una «improvisación» concentrada del archivo de Sab Rose, un sello que más que otros promovió cierto género de música conectada al arte. Me recordó, con las aliferencias debidas, Greyfold de John Oswald, donde termina construyendo una versión de «Dark Star» de Grateful Dead a partir de cientos de sesiones en directo. ¿Qué opinas?*

El «pliegue» tiene que ver con la involución; tiene que ver con tomar múltiples perspectivas de un acontecimiento, igual que el break. En el hip-hop, es el break beat, los fragmentos de tiempo interrumpido grabados en el sample, lo que da al «flajo» del discurso su sentido en este contexto. En la cultura DJ, crea estructura a partir de secuencias. Mi estilo es la banda sonora del desarrollo urbano descontrolado. Es mi manera de afrontar la estrategia compositiva en la era de los medios digitales. La fotografía stop action de mi fotógrafo favorito, Étienne Jules Marey, alude a este tipo de cosas. La parte es mayor que el todo. De eso trataba la interpretación de Deleuze y Guattari de Baudelaire en *Mi Selva JW*, y si nos fijamos en la idea de «indeterminación» de Cage y su relación con los giradiscos, el concepto encaja perfectamente. Los compositores han estado utilizando el «pliegue» a lo largo de siglos; el problema es que no tenían las herramientas para describir el proceso. Deleuze y Guattari nos proporcionaron esas herramientas; supongo que me fije más en cosas como *Af-fectures on the Wheels of Steel* de Grand Master Flash o *Hip-hop Lessons* de Steinsky y Double que en John Oswald, pero a ambos

1. Warhol, A. (1964). *My Philosophy de A a B y de B a A*. Tusquets, Barcelona; trad. cast. de Marcela Corvín.

nos guía el mismo concepto. La idea de collage impulsa mis mezclas, éste es el punto. El arte contemporáneo —un arte que explore la economía de escala que el software nos permitió explorar— apunta a la idea del esquema «input-output» del que hablaban Deleuze y Guattari en su concepto del cuerpo sin órganos. Me parece una buena analogía. Quiero realmente configurar la música como plataforma; quiero asegurarme de recordarle a la gente que sí, que soy un artista... Sorprende cuánto se opone la gente a la idea de existir en múltiples contextos. Mono-realidad... algo así. Es absurdo. De nuevo, la conexión de Deleuze y Guattari sobre multiplicidad de situaciones produciéndose simultáneamente refleja el panorama post modernista; no tiene que ver con la «deconstrucción» sino con la reconstrucción; el construir una nueva visión sobre cómo podemos vivir y pensar en la ecología de la información que nos hemos construido para nosotros mismos. Y música, electrónica, etcétera...

4) *Me parece muy interesante que en La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I Deleuze habla del cine de D. W. Griffith refiriéndose a la imagen-acción (el ejemplo al que se refiere concretamente es Intolerancia) y a la articulación de la narración, que ofrece dos ejemplos de «civilización»: gente negra / gente blanca. Cual vez daba la impresión de que la serie de El nacimiento de una nación, sobre todo en su interpretación es alberto, se origina, con las diferencias obvias, del mismo terreno crítico de Deleuze. ¿Qué opina de esto?*

La civilización, tal como señaló Freud hace tiempo, tiene que ver con normas y límites, pero también inspira una especie de renovación continua. En su núcleo, las civilizaciones son mecanismos de control, más psicológicos que físicos. Son metaherramientas. Para mí, ahora misma, parece que Occidente se encuentra en una grave crisis de significado.

La Ilustración se obscurió en la contienda mecanizada de las dos guerras mundiales, y los pedazos que quedaron ardieron en la guerra de Vietnam. Apenas queda algo. Mi música pregun-

ta: ¿cómo creamos nuevas formas de significado a partir de esos ideales vacíos? Hemos ido mucho más allá de la República de Platón hacia un reino donde los aspectos «vivos» de la cultura como software son las nuevas marcos de referencia. El software (tarjetas de crédito, nombres asignados en línea, nombres de dominios, routers DNS, encriptación, el diseño asistido por ordenador para construir aviones, líneas eléctricas o para guiar el análisis del ADN, etc.; hay mucho más, pero ya lo pillas) regula la conducta individual—tanto online como offline— en el mundo postindustrializado. Software para pensar: es un concepto coercitivo invisible. Me gusta cómo Deleuze aborda Intolerancia, pero debes recordar que el cine actúa como un dispositivo mitológico crucial para un mundo basado en el consumo de imágenes. Creo que debemos analizar el cine desde el punto de vista no solo de lo que los situacionistas denominaron «psicogeografía» —un lugar que postula el movimiento entre entornos radicalmente distintos como principio causal del modo en que organizamos la información. Lo que Deleuze y Guattari proponen como «destritorialización» es básicamente una especie de respuesta nómada a la sobrecarga mediática —encontrar caminos entre la nube de datos de información. Griffith era esencialmente un propagandista de la represión estatal —creó el «corte» en el cine como herramienta para representar multiplicidad de situaciones— pero en el sentido opuesto del que pensaban Deleuze y Guattari. La usaba para confinar la percepción. Ellos lo usen para abrir las cosas. Si juntásemos las dos podríamos ver por qué a dos pensadores radicalmente distintos como Serguéi Eisenstein y Guy Debord les gustaba pensar en Griffith como la esencia del cine americano. Esta es la situación del DI: origen y destino confusos; devienen bucles, ciclos, patrones. El modo de explorarlos es mediante el filtro del significado entretejido. La cultura negra ha sido el «subconsciente» del mundo a lo largo de la mayor parte de los últimos siglos; ha sido el sistema operativo de una cultura que rechaza darse cuenta de que sus ideales murieron hace mucho tiempo. Los hilos del tejido de la cultura contemporánea del siglo XXI, el paisaje mediático de filamentos, sistemas, cables de

fibra óptica, transmisiones por satélite, etc., todos ellos son rizomáticos. Son arquitecturas relacionales; el movimiento es sincronización. La malla necesita ser polifónica. Los engranajes se mueven en cadencias distintas, pero crean movimiento. Deben ser apartados para que podamos romper las buclas manteniendo unidos el pasado y el presente para que el futuro pueda abrirse paso. Quizás aquí es donde rompemos con la antigua situación de «blanco» y «negro»; que de todos modos son batidas. Es todo mucho más complejo que ese dualismo. Es el nuevo «sistema operativo» que imagino cuando rememoro *El nacimiento de una nación*; el colapso de Wagner, el colapso de los guiones occidentales de progreso lineal, la renovación de un mundo donde la repetición es una especie de homenaje al futuro respetando el pasado.

Paul D. Miller, alias *Da! Spooky that Subliminal Kid*,
Túnez, 20 de noviembre de 2005

www.miltonides.com
www.miltonides.com
www.miltonides.com
www.miltonides.com
www.miltonides.com
www.miltonides.com

Philippe Franck Deleuze Rhizomix 95-05

*Re/abardar ciertos desarrollos de las músicas electrónicas, desentendidas concretamente en esta última década más frías y conscientemente rizomáticas, cruzándolas en ciertas líneas de fuga deleuzianas según el procedimiento (o la filosofía) del «pick up».¹ Detenerse al tiempo de una instantánea instantáneamente enfocada, en esas multiplicidades que tiran de la máquina de guerra musical hacia el control global de las industrias del ocio formatado. Auscultar esas prácticas sonoras que desbucan el organismo músico-social para abrirlo a «conexiones que no poseen todo un agenciamiento, circuitos, conjuntivos, ruidos y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensur».² Un pretexto para sumergirse en la obra del Gran Gilles (no olvidar al amigo Félix), que admira apreciar tanto a Piaf como a Stockhausen, igual que podemos tocar cualquier libro de Nietzsche al oír y encontrar en él algo para *trepassar*, para avanzar y para salir activamente.*

1. «El pick-up es un balbuceo. Solo tiene valor por oposición al cut-up de Burroughs: ni corte, ni pliegado, ni doblado, sino multiplicaciones siguiendo direcciones crecientes. El pick-up o el doble burto, la evolución a-paralela, no se hace entre personas, se hace entre ideas, nada una desterritorialización en la otra, siguiendo una línea o líneas que no están ni en una ni en otra, y que arrastran un «bloque». Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, p. 25.

2. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 198.

*¿Por dónde empezar? ¿Por el final, que no sería más que el principio de otro con? Así, en 1995, algunas meses después del último viaje del agrimensur de las MIT recientes, la discográfica berlinense Sub Rosa publicó *Folds & Rhizomes*, compuesto de temas de jóvenes aventureros electrónicos precisamente seleccionados por Deleuze: Scanner, Oval, Main, Moax en Mura, David Shea y Tobiasz Ranas. Recuerde haber tenido cierta dificultad para adherirse completamente a este sucesión por otro lado muy homogénea de pliegues y rizomas electrónicos, pero así a effa sentido por ese bello encuentro, ciertamente ciego pero matizada, que también puede considerarse como una forma de entrega, anclado en el futuro inmediato pero también empujado por el pasado a través de la muerte de su inspirador visionario. Sus músicas que en la época eran más bien «emergentes», iban a desarrollar un buen itinerario que, si todavía está lejos de estar acabado, se encuentra hoy en una segunda fase que podría calificarse, en este contexto, como «postDeleuze». Pero el post es también el pre de otro lugar que ya está aquí. Intentamos aquí, pues, señalar y relacionar modestamente, a la luz de nuestras lecturas y de nuestra propia experiencia de las músicas en ciertos decenios, algunas aventuras y singularidades que recorrieron la etapa electrónica en todas las vertidas.*

Proceso audio-inmanente

«Pliegues sonoros, planos de sonido: «Cada plano lleva a cabo una selección (...) que varía de uno a otro. Cada plano de inmanencia es un Uno-Todo: no es parcial, como un conjunto científico, ni fragmentario como los conceptos, sino distributivo, es un «cada uno». El plano de inmanencia es *holográfico*».³ El plano de inmanencia sonora no es un concepto escuchado ni potencialmente audible, sino la imagen del sonido, la imagen que se da el sonido a sí mismo de lo que significa producir sonido, hacer uso del sonido, orientarse en el sonido... Nos atrevemos a hacer esta derivación

3. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 31.

de una de las definiciones del plano de inmanencia avanzada por Deleuze y Guattari⁴ que nos lleva hacia los procesos de las primeras «unidades delecturizantes»⁵ Scanner con sus voces telefónicas, cartografías instantáneas e invisibles de las ciudades que recorrió, David Shea con sus composiciones sampleadas que hacen coexistir diferentes memorias cinematográficas y musicales, Main y sus marzianos monocromos. El seni Oval y su «proceso oval»⁶ destroza en su máquina de guerra antiata cualquier dato, cualquier incidente digital para hacer surgir una sucesión de movimientos, de eventos y de flujos que se fusionan fugitivamente para formar un plano inmanente variable.

Prácticas musicales relacionales (tanto por lo que se refiere a los procesos de creación solitarios como colaborativos) donde el Poder se potencialmente integrable en un Dentro que no deja de «mutar» y de «eteriorizarse». La misión de los cuatro elementos compuestas o a veces «comprovaados»⁷ por Christian Fenner, que se nutre de los Beach Boys y de las melodías pop a las que reinventa a menudo en sus tratamientos para ordenador portátil, elabora una búsqueda arqueológica a la vez que construye por estratos paisajes orgánicos. En los giradiscos artísticos del artista plástico DJ Philip Jeck suenan arañazos y bucles de discos cuyo contenido y origen dejan de tener importancia en la me-

4. «El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo sobre lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...», op. cit., pp. 39-40.

5. Del nombre de las «Deleuze unit» que calificaban una serie de conciertos concebidos por Sub Rosa en distintas metrópolis occidentales y en los que se encontraron, en el espíritu de *Folds and Rhizomes*, David Shea, Scanner y Main. Tres discos publicados en edición limitada dos testamentos de estos encuentros en directo en París, Londres y Nueva York (Sub Rosa, 1996).

6. Software musical creado por Markus Dapp.

7. Un neologismo que debemos al compositor y violinista belga Jean-Paul Dessy, director de Músicae Neurolife que colaboró estrechamente con varios músicos electrónicos (Scanner, DJ Olive, David Shea y Christian Fenner) en performances «electro-contempo» y «comprovaaciones», donde utilizaba pautas de referencia previamente decididas con largos pausos improvisados.

dida en que el mix y los efectos las alejan inmediatamente en una melancolía atemporal. DJ Olive es capaz, a partir de obras de Schuman o de Stockhausen, de producir un conjunto en que la gestualidad no son más que elementos de un cuadro gestual y una coreografía de manipulaciones del giradisco tan expertas como delicadas y sensuales.

Otra «jauría» de experimentadores electrónicos, quizás más ascéticas y menos íntimas, persigue en paralelo este «proceso inmanente»: Taylor Dupres, Kim Cascone, Richard Chartier, Kenneth Kirschner...⁹ Este último ha producido junto a Taylor Dupres *Four piano* (Sub Rosa, 2002), un proyecto «de código abierto» concebido a partir de fragmentos de piano reelizados por Kirschner y reelaboradas de manera electrónica por Dupres para producir una serie de temas que juegan con los aspectos armónicos, percusivos, impresionistas de las sonoridades aisladas del piano. El disco propone el resultado de dicha colaboración pero también sus elementos iniciales permiten al oyente usarlos reapropiables para continuar una colaboración en forma de postmodulación ad libitum. En el primer disco de *Zyklus* (Mille Plateaux, 2003), Thomas Köner nos ofrece una *Topographie sonore de Col de Vercor*, un tema concebido por el taller de creación radiofónica de France Culture como «una especie de mapa audible de un territorio». El compositor precisa todavía en el texto de la carátula que «no se trata de un simple collage de grabaciones efectuadas en exteriores. [...] Del mismo modo que las líneas de altitud del mapa geográfico se convierten en líneas coloreadas al posicionarse desde un punto de vista abstracto, aquí devienen colores sonoros y elementos de composición». Algunos fragmentos, definiciones simplificadas probablemente ledas por Köner suspiran esta ostosa sonoridad: «una línea es una longitud sin anchura [...] las extremidades de una línea son puntos [...] las extremidades de una superficie son líneas». Inmanente-

cia de las líneas que devienen aquí una superficie abierta y opaca a la vez, imagen de un espacio liso.

Espacios vacíos-espacios llenos: CM Van Haussoff, ex-miembro del combo industrial Halfler Trio, explora obstinadamente la inmensidad de lo inaudible desde hace unos veinte años.¹⁰ Artista sonoro, se dio a conocer en el panorama del arte plástico contemporáneo a través de sus instalaciones que, como su colega español Francisco López (quien rechaza cualquier elemento visual según el perturbador de una buena atención auditiva), detiene el retorno a la escucha pura. Los temas «unicelulares» de López (los títulos participan sin duda de una forma de perturbación indeseable del oyente, que debe encontrar una actitud tan abierta como activa) tienden a la «creación de puertas que permiten acceder a una fenomenología virgen».¹¹ Después de un flujo intenso e insistente que bruscamente un telón de silencio daravie algunos minutos, luego un aliento apenas audible¹² se instala en la «cámara oscura» que consigue crear para optimizar la escucha del oyente, que en el transcurso de sus performances-instalaciones se ve privado de la vista potencialmente perturbadora por una venda en los ojos. Esta ecología sonora radical que se sirve tanto del arte del silencio como del ruido nos permite redescubrir los distintos objetos, afectos, estratos, agenciamientos, planos... sonoros.

«El plano de inmanencia toma prestadas del caos determinaciones que convierte en sus movimientos infinitos o en sus rasgos diagramáticos. A partir de ahí, cabe, se debe suponer una multiplicidad de planos, puesto que ninguno abarcaría todo el caos sin volver en él, y que cada uno retiene solo unas movimientos que

9. Las producciones del sello canadiense IZK son buen ejemplo de ello; la compilación *Two Point Two* (que reagrupa artistas de IZK y de Llan), publicada en 2003, ofrece una síntesis interesante.

10. *Reconectar Steps of Reality*, un álbum de temas inicialmente aparecidos en distintos vídeos en plazas situadas y consultado en formato disco en 1995 por Sub Rosa, el año de la desaparición de Gilles Doléac y de la publicación de *Phobos & Rhénoce*.

11. Mathias Delplanque, «Francisco Lopez, garden of Écorce», en *Mouvement*, núm. 32, enero- febrero, 2005, París, p. 80.

12. Un ejemplo es la compilación *Écorce* publicada en 2001 por Subsonic Records que incluye distintas piezas numeradas.

se dejan plegar juntos.¹³ Los electrones libres del plano no toman al caso; se sirven de él, a veces de manera muy directa, otras más insidiosamente, con método y obstinación. Entre los principales átomos ruidistas encontramos a Masami Akita (alias Meshow), especialista de la tradición del *boridage* japonés y de los envolvimientos de sonidos que practica a los eventos sonoros desde hace unos veinte años (pasando de la guitarra al portátil, por etapas sucesivas de un modo a veces extremadamente dilatadas y espantosas); a Zbigniew Karłowski, que destila todavía más el sonido en pistas con relieves variables pero siempre abrasivos y otros destreza-tímpanos surtidos de una generación de sonidos procesos¹⁴ que bebe de la escena industrial de principios de los años ochenta (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Psychic TV, SPK... y otras estrellas fugaces que chocaron contra el *post-rock* norteamericano y contribuyeron a convertir el caso sonoro en una máquina de guerra) pero que colisiona en los años noventa, como Peter Dinklage, o la vanguardia de la escuela electrónica vienesa Mego.

Las sucesoras directas de estas rimadas de la electrónica, hijas del «siglo delezuciano» (según las célebres palabras de Foucault), y tal como parecen indicar estas líneas de fuga sonoras, (podría muy bien ser que, también en esto, tuviéramos razón) integran esas oscilaciones, «maquinaciones» (en el sentido literal) y mutaciones tal vez para liberarse mejor de ellas cuando lo deseen (¿después de la saturación inmanente, el «retorno» de una trascendencia templada?); Matt Elliot (Third Eye Foundation); Monolake; AGF, Boards of Canada... y más recientemente, Mitchell Akyuna, Ghislain Poirier, Sébastien Bour, Segor...

A finales de los años 70, en la andadura de sus experiencias preombrientes que llevó a cabo con Brian Eno, Robert Fripp inventaba los «frippetronics», una especie de procedimiento que a tra-

vés del *delay* de una grabadora de bandas magnéticas que permitía al guitarrista construir, con un juego de superposiciones, un tapiz electrónico vibrante y colorido a partir de una nota. Hoy, el joven canadiense Mitchell Akyuna se presenta en el escenario con su portátil y algunos instrumentos acústicos cuyos sonidos graba en directo (tal como las sonidos de la sala o todo lo que encuentre) y secuencias cortas que reproduce instantáneamente con su *software* que le permite construir poco a poco una presentación autónoma siempre distinta. Ambos inscriben sus eventos musicales en otro tiempo que bebe menos de Cronos que de Aión: «En lugar de un presente que reabsorbe el pasado y el futuro, un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez.»¹⁵ Música del entretiempo,¹⁶ del tiempo flotante, del tiempo inmanente.

Las distintas de-creaciones electrónicas tienen a su vez influencia sobre ciertos artistas del *post-pop* que ven en ellas posibles nuevas aberturas y se lanzan a ellas a riesgo de que sus obras resulten pulverizadas, desvirtuadas, desorientadas... El enfoque del cantante y compositor David Sylvian (que también colaboró con Robert Fripp) es un buen ejemplo de ello. Con el álbum *filenish* (publicado por su propio sello Sonambulist en 2003), optó por descomponer y «desterritorializar» esas canciones dominadas por una gran maestría vocal invitando al guitarrista (ve Derek Bailey o incluso a Christian Fennesz, que prenden fuego hábilmente a este bello bosque melódico.¹⁷ El álbum de remixes que le siguió (*The Good Son versus The Only Daughter*, Sonambulist, 2004) lleva el ejercicio aún más lejos al invitar a músicos mayoritariamente presencistas de la esfera de la música electrónica (Ryoji Ikeda, Burnt Friedman, Yoshihito Harnio, Akira Rabelais...) a apropiarse de las versiones originales. Esta «retori-

13. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 51.

14. Vale la pena descubrir una grabación que realizó con 18 años en 1984 (donde anunciaba varias intenciones electrónicas radicales presentadas en el tercer volumen de *An anthology of noise & electronic music* (Sub Rosa, 2004).

15. Gilles Deleuze, *Lección del sentido*, op. cit., p. 153.

16. *Ibid.*, p. 153.

17. Fennesz firmó el arreglo de la primera versión de «A fire in a forest» que concluye luminosamente *Riviera*.

totalización- produce la extraña sensación de revelarnos, como en un sueño, lo que eran o habrían podido ser esas conexiones en un arreglo más completo si, en *Revolab*, el artista no hubiera elegido llegar al hueso para conservar solo la médula. Y sin embargo, sabemos y comprendemos que estas nuevas arreglos pertenecen a algunos otros elegidos por David Sylvian pero que no son ni pretenden en manera alguna aproximarse al «original», bien al contrario. La máquina desante del remix, línea de fuga infinita, es apodera de los ritmos del *re/devenir* para darle una multitud de identidades y de territorios.

El eterno retorno del ritmoale

Después de la explosión-implosión de las músicas-*devenires* y la loca carrera de los flujos rizomáticos, ¿asistiremos al retorno del ritmoale? En realidad, jamás ha desaparecido de facto. Es más, ha demostrado su capacidad de integrar todo lo que podía desestructurar y desterritorializarlo. Björk, con la ayuda, entre otros, de Mark Bell y Matmos, incorporó, cada vez de manera más sutil, las operaciones desestructuradoras/reestructuradoras de esos sabuesos electrónicos en arreglos alrededor del esqueleto tenaz de esas cancióncillas cosmofóbicas pelarlas pero cúlidas. Incluso antes de que salga el álbum, Björk entrega sus canciones a una multitud de remezclas cuidadosamente elegidas. Los ritmoales definen nuestro territorio, nos recuerdan Deleuze; nos siguen acompañando cuando los abandonamos para dirigirnos hacia un destino desconocido. Y cuando estamos perdidos, es ese hilo de aire lo que cantamos. El genio de Kraftwerk es sin duda una huella sonora, pero es también un exiliado de ritmoales clásicamente vanguardistas: *Computer love*, el ritmoale del amor digital; *Trans Europe Express*, el viaje moderno a través del viejo continente; *The Model*, el ideal plástico que lo masculino se hace de lo femenino helado; *Radiocoincidence*, la liberación nuclear; *The Robots*, himno de la máquina en pie, etc. ¡Ritmoale *now stop!* Aphex Twin bromeó las palabras naïfs, pero mantuvo las melodías que se tocan con dos dedos sobre un órgano Bontempi,

según parece, para maltratarlas mejor en su entre digital. Pero al final del binel, salen vencedoras de un combate de *deus* y de *parasitajes* sobriamente equitadas. Los hijos de Kraftwerk jamás han olvidado la fuerza del ritmoale que, a pesar de las varias agresiones que sufrió, no ha perdido un ápice de su poder atractivo. Perdido entre paisajes abstractos, el agente se aferra aún más a esas pocas notas que lo hablan. Perdidos en los medios sin medio y las desestructuraciones desencantadoras y a menudo desencantadas, el ritmoale resiste como para señalar y salvar los agenciamientos territoriales sonoros. Stephan Mathis,¹⁷ que publicó varios discos con ...*Ritornell*, el subálbum de investigación minimalista de Mille Plateaux, sólo electrónicamente y reungencia los signos artísticos para proponer una serie de *mini-ritmos* que se desvanecen apenas aparecidos. Las piezas de *To Haxco Rat* giran incesantemente en torno a una sucesión de bajo e de un sintetizador circular sostenidos por tapices ambientales, y nos arrojan en su búsqueda decidida, impregnada aquí y allí de melancolía, que sería el «defecto» recurrente, el virus integrado, pero también quizás el verdadero motor de esas células creativas urbanas y desearias.¹⁸

Auschre elaboró una máquina de guerra¹⁹ electrónica que integra el ritmoale sin afecto reivindicando una mecanización²⁰ bajo la cual se oculta lo humano. Las piezas del dúo británico son o imágenes y semejanza de las arquitecturas líquidas que a menudo eligen para sus carátulas gráficas y concisas. Lo que nos dan a entender es la construcción de territorios que son actos marcados por «indicios» y que afectan a los medios y a los ritmos terri-

17. Stephan Mathis, *Frequency*, Lib (disco Mille Plateaux/Ritornell, 2004).

18. «En las máquinas desearias todo funciona al mismo tiempo, pero en los listos y las rupturas, las averías y los fallos, las intermitencias y los cortocircuitos, los distancios y los percolaciones, en una mano que nunca reúne sus partes en un todo», Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, op. cit., p. 50.

19. «Definimos una máquina de guerra como un agenciamiento lineal construido sobre líneas de fuga», Gilles Deleuze, *Cinecruceros*, op. cit., p. 56.

20. Como indica también clara e irónicamente este título de uno de sus discos: *Chô/Music, mechanically reformed by Astérix* (Warp, 1997).

terializándolos.²¹ Tras el cuerpo sonoro sin órganos, se recompone otro metacorporalismo fluido, líquido, batoniano, hecho de ondas, de niveles, de umbrales, de cortes y de flujos sonoros.²²

Sitasampling y guerrilla electrónica

La música es un acto de resistencia. «Acto de resistencia ¿contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito» (A-C).

¿Qué es hoy este grito? Parece perdido en el latido de las máquinas asépticas y en el espacio demasiado liso de los agenciamientos digitales. ¿Podría ser el incidente a través del cual Oval nos dice que lo humano se hace oír en y a pesar del programa de la máquina? ¿Sería el click & cut un ying dentro del yang?

—El click es cinematográfico y por tanto transportable a través de los lenguajes; es una metáfora y una metonimia al mismo tiempo, una aproximación tomada de un no sonido que habita en algo mayor. Unid los puntos, ¿y qué obtenéis? Un nuevo puntillismo, una red internacional, un vínculo que se extiende entre los artistas, todos a la caza de distintos objetivos, distintas intenciones y distintas finalidades. El click es el concentrador (hub) en el centro de estos distintos nodos (aunque sea artificial), el click como afecto. El propio click —como este click de click— es un accidente, una colisión accidental de estilos y de intenciones, el ruido traído por el ruido y lo estático persiguiendo a lo estático.²³ El click como incidente-segundo, el click como síntoma de la má-

21. *Mélanges*, op. cit., p. 286.

22. «El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a una organización de los órganos que se llaman organismos. Es un cuerpo intonso, interestro. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo los niveles y los umbrales de acuerdo a la variación de su amplitud. El cuerpo ya no tiene órganos, sino umbrales o niveles». Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Leçons de la sensation*, op. cit.

23. Fragmento del texto de Philip Sherburne que aparece en el librito de *Click & Cut 2* (disco doble, Mille Plateaux, 2001).

quina, el click clínico plástico (Carsten Nicolai/Alva Noto), el click rítmico (Pan Sonic), el click metadub (Frank Bretschneider/Komet), el click reportero (Random Inc.), el click es un «balbuceo» que impide girar a la máquina y convierte sus patologías en una síntesis.

El «noise» sería otro tipo de grito, a la vez cercano a la fundación (el caos) y al fin (el vacío) que es también una matriz de la que pueda emerger otro grito. Tras el ruido blanco, el punto de no retorno para la oscuridad (y por tanto la libertad de selección) definitivamente amiguiada. El punto álgido de un concierto de Merbow ya no es la superposición de estratos abrasivos, de frecuencias penetrantes y de decibelios cada vez más altos, sino el silencio salvador. (Habría pues que dejarse romper el oído para tener derecho a oír el vacío) El enfoque de Merbow y de sus vanguardias ruidistas usa esta paradoja con total honestidad, puesto que el oyente sabe lo que lo espera y continúa pidiéndolo masoquistamente.

—Naturalmente— integrado en el proceso de la composición musical, el sampling ha perdido hoy su efecto de sorpresa inicial; se disuelve en el tejido sonoro en el que ya no distinguimos la aportación potencialmente metamorfoscable de un original que a su vez bebe de la historia de los sonidos (como los nuevos teclados que restituyen el sonido de los viejos sintetizadores analógicos a la vez que los hacen modificables por medio de software). Pero sigue habiendo un metaagenciamiento en el que cabe tanto un enfoque cinematográfico como una visión más actual, arquitectónica o materialista. Puede ser también una forma de desviación postestructuralista que, al bien su uso se ha banalizando en los últimos años, se revela, en agenciamientos voluntariamente más explícitos (y, paradójicamente, aún más «descaradamente» irrespetuosos de los derechos de la fuente), como un instrumento todavía eficaz contra la sociedad de control. El sampling juega con el tiempo, el del «nacimiento» de la fuente original que reintroduce en otro, el de la composición. El sampling es un «reptigio» de la memoria, un arte de la memoria aislada y luego desterritorializada, reterritorializada

y reinventada. «La tecnología es al mismo tiempo el lugar y la metamorfosis de la composición. El trabajo existe a la vez en el interior de los datos y en la materia externa, por las referencias, intencionadas o accidentales, a las intenciones y a las grabaciones originales. La interacción de las texturas, del carácter del sonido, del timbre, así como su historia, su vida interna, su modo de creación y la manera en que se vinculan a nuestros condicionamientos, crean la obra como una relación siempre cambiante entre el creador y el oyente.»²⁴ El «scrapping/compositing» es el que agencia estos parámetros, de manera cinematográfica (se habla de «cine para los oídos») y los transforma partiendo de su posición de oyente selectivo y de su conciencia auditiva. «Para mí, el scrapping está menos relacionado con la recopilación de elementos y la elaboración de un collage. Tiene que ver más con el pasaje tematizado [...] es un procedimiento de toma de conciencia —como si el scraper ideal fuese un estado de ánimo, más allá de los botones “guardar” y “modificar”».²⁵ ¿O sería, en el caso de otros piratas electrónicos, la conciencia que utilizaría iconos músico-históricos para denunciar mejor el sistema que los ha difundido? Predicando el «fair use copyright»,²⁶ los artistas californianos de Negativland produjeron en 1991 un disco titulado *UZ* en el que aparecen 35 separados de *I still Haven't found what I'm looking for*, la que los conflictos demandan judiciales por parte de la discográfica del grupo Island.²⁷ El compositor canadiense Bob Ostertag hace cohabitar en sus «Phonographic» breves fragmentos de la historia del pop rock (de Chuck convertido en «Chuck Berry a Jim Morrison rebautizado «Jim Moran» pasando por Dolly Parton a «Dolly Preston»).

²⁴ David Shea, «Passages», en *Sexe en mutation* (ed. Philippe Franck y Jean-Paul Dessy), La Lettre Volée, 2003, p. 108.

²⁵ Thomas Elmer en *Music Scrapper, Riches et Récupération musicale, Scratch/ Centre Pompidou*, París, 2003, p. 37.

²⁶ Se pueden consultar varios textos sobre el tema en <http://negativland.com/>

²⁷ «En verdad, vivimos en un sistema que no puede soportar nada de ahí en fragilidad radical en cada punto, al mismo tiempo que su potencia de reproducción global», Gilles Deleuze, *Lo más deseario* y otros textos, op. cit., p. 263.

Entre estos dos enfoques de reapropiaciones desearadas, ha habido, más allá de diferencias de objetivos y de ideologías, cierta puesta en escena que apuesta por el distanciamiento del pirata-collage para denunciar la industrialización de la música y sus modos de producción, de difusión y de recepción. Revelando claramente su víctima, en este caso el grupo Van Halen, cuyas entrevistas y actuaciones en directo son las fuentes principales del disco *My love is rotten to the core*, Tim Hecker interrumpe fuertemente las pistas dejando emerger las fuentes originales solo fugativamente reconocibles en largos fondos líricos ambientales.

A partir de repertajes implicados en la causa de los desamparados y de las minorías a quienes dan voz, el combo radio-perfo-pólico Ultra-Red sondan el espacio acústico-urbano y revela las fracturas socioeconómicas de la era global producto de sus «ajustes estructurales»;²⁸ las «imágenes» puras luego recicladas se pierden en un halo electrónico como para desembocar definitivamente en el olvido. Otra singularidad de la multitud de músicos nómadas que destacan por el discurso referente a sus performances y sus grabaciones es Torre Theraulitz, que lanzó la serie *Quer-Medio* con Mille Plateaux. En uno de los volúmenes, *INTERSTICES*, Torre Theraulitz se insinúa entre las melodías de los géneros populares de la cultura de masas. Estos «framens» además pasajes entre los «files» del reaccionador, en los que el oyente puede experimentar simultáneamente la espera y el movimiento (varias piezas se titulan «entre la acción y el desle»). A menudo estamos cerca de una forma de «muzak» (Theraulitz habla de «psomúsica») fragmentada, des- y re-territorializada —un territorio urbano, funcional, que podría encontrarse fácilmente en todas partes y en ninguna pero que sin embargo se graba en un lugar de nuestra memoria en movimiento. En sus notas, el artista precisa: «Mi atracción por el proceso intersticial va de la mano de mi inatención y mi revuelo hacia conclusiones que serían algo más que momentos de demarcación; la mejor ma-

²⁸ Del nombre del disco de Ultra-Red, *Structural Adjustments*, con Mille Plateaux, 2000.

nera de tratar la identidad es considerarla como una estrategia de transformación, más que como un punto de llegada de las verdades esenciales.²⁹ Del mismo modo, para el autor de *Contre-Cosmétique* (Cospirinha, 1997) y de *Second Nature* (Mille Plateaux, 1999), el transgénero es una forma de «apropiación y de recontextualización culturales». El sampling, práctica sonora transgénero. Es aquí, en las extensiones, las intersticios y la libertad de re-apagamiento donde se revela la fuerza de resistencia de estos piratas nómadas contra la «forma-Estado» de las músicas del control.

La voz de la ola

Gilles Deleuze es sin duda un pensamiento y concepto, pero es también una palabra y una voz singular, una voz reconocible, una voz asediada por la enfermedad y el tabaco, una voz dulce, tierna, conmovedora, herida y púdica; un tono empático, preciso y que integra la duda con toda simplicidad. Una palabra en forma de pregunta que en cuanto es respondida se transforma en otra pregunta. Un «hablucero» productivo de pensamientos y conceptos.

Esta voz del filósofo caminante en busca de la «filosofía de la mañana» recita su profecía, en 1974, solidario con la *Électrique Guerrilla* (hasta donde yo sé, la primera y una de las raras veces en que Deleuze, en vida —puesto que su voz continúa hablándonos después de su última «fuga» en varios DVD y CD—, se libró a este tipo de ejercicio musical colaborativo) llevada a cabo por el grupo de rock postprogressivo Helix, sobre un entrelazado de arpegios implacables. «El caminante no ha perdido ni un ápice de su estruenda claridad ni de su psicodelismo templado que no resta nada a la imperial presencia de una voz perfectamente integrada en el lienzo rock proto new wave de este fragmento de antología.³⁰

29. Fragmento de las notas del libreto del disco *I NT ERST I CES* (Mille Plateaux/Quase, Media, Series, 2000).

30. Revertido en el disco por la revista *Actual* con motivo del recopilatorio *Underground* (Nova Records, 2001).

Veinte años después, Richard Pinhas, músico y guitarrista deluziano donde los haya, publica *Schizotropie*, con Sub Rosa, junto a su colega escritor y performer Maurice Dantès, que los largos fragmentos del maestro, donde crean *La schizophrène, Mémoires de trajectoire caprice* y *Mémoire des mandes possibles*, en que el autor de *Racines de soi* (del cual también se retoma un fragmento en este álbum hablado por Deleuze y que sigue siendo todavía hoy la colaboración más conseguida del tándem francés) se difumina al final para dar espacio a la voz del profesor, que viene a darnos, acompañado de la guitarra fríppertrónica de Pinhas, un último presentimiento inspirado por su lectura de Leibniz: «¿Qué es una relación y de qué tipo son las relaciones entre singularidades?... Si tomamos un conjunto de posibles, no son necesariamente «compatibles», puesto que la relación de compatibilidad y de incompatibilidad sería ese tipo de relación entre singularidades». Para Pinhas, «los fríppertrónicos son inmediatamente una producción de tiempo, la expresión incompatible de bloques contrarios de duraciones heterogéneas: fusión de metal y repetición y orden estructural basado en el retardo.³¹ Esta música es un puro devenir sonoro, una «materia-movimiento», continuidad en movimiento (Bergson), fusión modular.³²

Reencuentramos la voz de un fantasma viviente³³ al inicio de los homenajes de Sub Rosa y de Mille Plateaux (esta actualmente desaparecida). En *Pulsé and Réprouvé* y *Double articulation*, a veces cuesta oírlo claramente, como si una radio estropeada tuviera dificultades para localizar su longitud de onda proveniente de otro mundo donde él «habita el pliegue de la ola» por la eternidad.

En *Mexicarium* Gilles Deleuze se inicia con estas palabras: «Empezar por el primer principio es en cierto sentido un método

31. Richard Pinhas, *Les formes de Nietzsche* (Deleuze et la musique), Flammarion, 2001, p. 128.

32. *Ibid.*

33. Fragmentos de *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze realizado por Pierre-André Boutang con Claire Forest, grabado en vida del filósofo pero editado, siguiendo su voluntad, tras su muerte (Arta Vidéo, 1997).

que se inspira en el medio del árbol: buscamos primero la raíz. Pero hay otro método u otro método, el de la hierba. La hierba crece por el medio». El medio, apenas lo hemos pasado volvemos a él para volver a partir mejor, parece decirnos nuestro malicioso comentario del tiempo que se va citando, en este mismo disco, por Wehowsky y Weltscheid antes de que su palabra vuelva a partir para encontrar la estratosfera.

Recientemente, el rockero-filósofo francés Rodolphe Burger y su colega escritor-performar Olivier Cadot «invitaron» al «pescador surfar» a una playa tranquila de su *Hôtel Robinson* (CD Dernière Bande, 2002). En *Je sage*, nos habla de esa «extraña felicidad» del buceador enamorado que funde su cuerpo con la ola antes de ser arrastrado por ella. Esta ola que es también una voz necesariamente múltiple continúa arrastrándonos igual que los exploradores (re)trixeros de las medias sin fin.

Philippe Franck

Bruselas, verano de 2006

Achim Szepanski

Música electrónica, medios de comunicación y Deleuze

Cuando leemos a Deleuze, nos encontramos con frases como: «Hacer audible lo inaudible... El sonido aparece en su forma pura... En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad, que suele ser monótona y siempre a-significativa... Otras heterocédas, singularidades, intensidades, fuerzas y afectos». Y Deleuze no solo habla de tiempo, pues toda música es arte temporal, sino también de espacios sonoros. Cuando lo rápido se combina con lo lento, cuando, en el mejor de los casos, se suscita una inmensa molecularidad, no solo el tiempo se deshace en las costuras —se subordina entonces al movimiento—, sino que los espacios se vuelven porosas y son atravesados por vértices.

¿Qué tipo de espacios son, qué estatus tienen en la filosofía de Deleuze? Existe el espacio liso y el espacio estriado. Ambos espacios se refieren a un campo trascendental como plano infinito de imanencia, pero también a un mundo empírico-finito. En el espacio liso, los acontecimientos, los eventos sonoros y los sonidos se dispersan según una distribución nómada. Todos los acontecimientos posibles se distribuyen en el plano de imanencia, que es una condición de todo arte. Como en un desierto en el que ningún centro se organiza o nada se organiza en torno a un centro, si pensamos en el sonoro, una distribución nómada. Se trata de un espacio no homogéneo que se desplaza por la variación permanente.

Las tonas también se organizan como desiertos sonoros, en los que se distribuyen virtualidades y diversidades.

«Hay una topología extraordinariamente fina que no se basa en puntos u objetos, sino en homociedades en una interacción de relaciones (vientos, ondulaciones de la nieve y la arena, el canto de la arena y el choque del hielo), las cualidades táctiles de ambas, es un espacio táctil o más háptico y sonoro que visual» (GMP, 531), escriben Deleuze y Guattari. Al espacio liso le corresponde el tiempo liso, es el que las distribuciones varían o están vinculadas a las coincidencias y las contabilidades se disuermen en el fondo.

Perseamos en los paisajes sonoros de Thomas Köner, que parecen corresponder a los efectos de racionalización y ausencia de movimiento en sus cuadros e instalaciones. Pero no hay una ilustración de las imágenes por la música ni de la música por las imágenes. El archivo audiovisual de Köner es disyuntivo: lo que se ve no está en lo que se oye, lo que se oye se busca en vano en las imágenes. El entramado de sonido e imagen es bastante extraordinario. Los mundos sonoros y los paisajes sonoros de Köner se acercan a nosotros a través de las descripciones de espacios suaves no homogéneos, el espacio sirve como metáfora de la musical. De nuevo, pensamos en los desiertos de hielo y nieve, que Köner también muestra en sus cuadros; la mayoría son imágenes fijas e las imágenes se transforman tan lentamente que las transiciones se vuelven borrosas, pero al mismo tiempo una rápida molecular impregna la música. Un parpadeo continuo de partículas sonoras. En lugar de melodías o narraciones, escuchamos el acontecimiento de los sonidos (grabaciones de gong en serie; gong en el agua, expuesto, calgado, etc.) Las composiciones distribuyen los componentes tímbricos en una corriente densa y los bordones de Köner consisten en masas sonoras vibrantes que se mueven a distintas velocidades. Todo apunta a la duración y a la redundancia.

A la inversa, el tiempo parece servir como metáfora de lo visible; el movimiento está subordinado al tiempo en los cuadros de Köner. Los fotos son imágenes del tiempo.

Seguimos asumiendo un campo transcendental como nivel de imanencia, y luego un mundo empírico, aunque ambos se entrecruzan simultáneamente. Pero ¿cómo podemos pensar en

la conceptualización de la música como una creación indiscutible de ambas?

Deleuze pone constantemente en juego las conceptualizaciones; deben establecerse resistiendo. Los conceptos no caen del cielo. Tienen que ser arrebatados del mundo. Suponen ciertas pensamientos, capacidades y sensaciones. En lo sensual, sentimos algo a través de lo cual se nos da lo dado. El ser de lo sensual es en cierto modo ya lo no sensual. En la estética de Deleuze y Guattari, las sensaciones deben transformarse en afectos y percepciones al porfirirlas y hacerlas pasar por las tecnologías del arte hasta que se expresen en algo que no puede ser imaginado, ni siquiera por el artista. Uno se encuentra suspendido entre lo sensual y el pensamiento, que, como lo sensual, se enfrenta siempre a su propio exterior, a lo impensable e indescible, con su interior extranjero. Es el cuerpo el que nos obliga a pensar y cuyos fuerzas motrices son desconocidas para el pensamiento. Uno nunca sabe cuándo se ve obligado a pensar. Uno nunca sabe cuándo se ve obligado a expresar sus sensaciones.

Cuando Deleuze habla de la idea de lo virtual, parte de una realidad que es lo real del devenir productivo y que se actualiza en un determinado tiempo, en un determinado espacio y en un determinado ambiente. Sin embargo, lo virtual no incluye toda lo posible, sino lo que es posible, lo que es posible o simplemente será posible en un momento y lugar determinados. Lo virtual, como hecho incorpóreo, debe actualizarse a sí mismo, como única posibilidad que no excluye otras posibilidades al actualizarse. Pero sigue habiendo una latencia de relaciones incorpóreas en lo virtual, que no tienen actualidad. Lo virtual es también una reserva, nunca se puede agotar. Incluso tiene la potencia de pensar los acontecimientos de forma diferente una y otra vez, de reinterpretarlos, y de cambiar así su curso.

Lo transcendental establece las condiciones en las cuales algo es posible. ¿No es más que la esfera infinita de lo virtual que multiplica las potencias? ¿Es de aquí de donde surge el acontecimiento? No obstante, Deleuze habla también de un acontecimiento estéril que no coincide con la esfera generativa virtual

del devenir, sino que se trata de una «cuasi causa». Este está subordinado a los hechos empíricos y, en cambio, parece surgir de las actualizaciones. Presupongamos una simultaneidad de condiciones: el plano de inmanencia y las actualizaciones.

Traducido en el lenguaje de la música, ¿el sonido es quizá algo que sólo puede ser inferido de tantas ideas divergentes? A partir de estas ideas, como maquinistas musicales arrancamos algo que se actualiza en un determinado tiempo y en un determinado lugar. Los tonos electrónicos funcionan cuando una estructura abierta se desarrolla a partir de un caso de sonidos y ritmos, un caso que no es indiferenciado. Lo virtual contiene una reserva de elementos y factores musicales actualizables y promete un potencial de fuerzas no audibles. Al mismo tiempo, la virtual puede emerger de la actual. Y es necesario capturar las sensaciones si se quiere expresar algo.

Los tonos y sonidos que programo envían continuamente a otros elementos y factores, a beats y clicks, por ejemplo, y ofrecen la posibilidad de inventar fuerzas de lo audible que atraviesan su disolverse en el tiempo y están en relación con las fuerzas de algo no-audible. Por tanto, lo virtual emerge de las actualizaciones musicales más que al contrario. En cuanto músicos electrónicos estamos obligados a programar el ritmato sonoro de modo que en él se liberen las posibilidades que potencian lo actual y son capaces de conectarse con otro actual que no tiene por qué realizarse, pero que, en cuanto virtual, posee su realidad propia.

El tema contiene componentes actuales y virtuales. En el acontecimiento musical, lo virtual y lo actual se superponen uno al otro; su capacidad de conectarse es lo que puede realizarse dentro del tema en relación a otros temas, produciendo los transitorios de los clicks y de los cortas. Desarrollándose en el tiempo, gira en torno a los dos componentes para soldar en el diapasón de las ejecuciones el desgarro entre lo actual y lo virtual y, de este modo, devenir cuerpo sonoro. Cuando oímos una canción, oímos también otra cosa en el mismo tiempo y espacio: las fuerzas señaladas por Deleuze: duración, sensación, ligereza, pesantez, en función de cómo varían los tiempos, los ritmos, los beats y

los sonidos. Debemos saber regir tales fuerzas, percibir las o plegarlas. Todos los pasos son fluidos y todo está presente por completo. Cada tema contiene un potencial de modulación y transformación de sonidos, beats, pulsos y clicks que envía a su temporalidad virtual. No oímos lo virtual en cuanto tal, sino que lo intuimos en las variaciones, en el tiempo y en los espacios. Además, son temporalidades y espacialidades distintas que en el tema se superponen y coexisten. El tiempo del beat no debe ser el de la línea de bajo, ya que los strings pueden contraponerse al empuje del beat y esto puede atascarse.

Los medios materiales y musicales con los cuales pueden construirse las singularidades en el tema electrónico son: los drones —partículas planas—, los pulsos, los glúches, los clicks, los timbres y mucho más aún, lo que se puede definir como una condensación de material audido. Los drones no son tonos discretos sino, más bien, enjambres moleculares de granos vibrantes. Los pulsos pueden latir de forma uniforme pero también pueden estar acentuados y superpuestos de forma diferenciada, oscilándose en polirritmos complejos, mientras que los sonidos se caracterizan por una política del color sonoro más que por la combinación de tonos del sonido y el tiempo.

Para que se pueda concretar un determinado acontecimiento musical entre todos los acontecimientos musicales posibles que se distribuyen sobre un plano, el empleo de los medios y del material no puede ser casual. Los elementos musicales, como las líneas de bajo, tienen que entrar en relación con las percusiones y con los sonidos, que diversifican con sus colores sonoros. A partir de esta multiplicidad de relaciones comienzan a aparecer las particularidades específicas que pueden componer un tema. Se escucha la alternancia de estas particularidades, pero nada que esté definido, sino, más bien, un acontecimiento que percibimos claramente cuando nos sorprende. Cuando oímos una sinergia de elementos musicales, con sus relaciones y las fuerzas que liberan, podemos decir: así oímos un acontecimiento musical genérico, sino este de aquí, este tema. La fuerza que nos quiere transmitir así nos arrastra.

Esta es la parte del acontecimiento que se ha actualizado. La hacedad es un acontecimiento que se individualiza y al que corresponde un sentir intenso que, como el acontecimiento, se transforma continuamente en el tiempo.

La música llama constantemente el acontecimiento fuera de sí. ¿Cuándo, cómo y en qué circunstancias? En una jungla de preguntas, vamos en busca de un acontecimiento que no tiene nada que ver con un objeto y que no remite a ninguna referencia. Como mucho se podría decir: genera performatividad; cambia el mundo y plantea la cuestión de ¿cómo proceder? A su vez, la actualización aborda la cuestión de lo virtual.

En la música electrónica producimos la capacidad de conexión mediante el *sampling*.

Como escribe el teórico de los medios Rolf Grossmann: «A diferencia de la cita, que tiene que trasladar su ámbito significativo, el *sampling* es una técnica de intervención y reelaboración del material mediático. Precisamente, los contextos materiales, los contextos de sentido y los significados no deben ser reproducidos, sino, más bien, transformados o ignorados. Su principio técnico-metodológico es la intervención directa sobre la señal de los medios de transmisión, una tercera vía de transformación, al lado del emisor y el receptor, que libera a ésta la señal contenida en el canal técnico haciéndola accesible a un ulterior arreglo. El *sampling* como procedimiento artístico-productivo se insinúa en la transmisión finalizada de la fuente al destinatario, como se encuentra ejemplificada en el modelo de Shannon. En vez de un proceso ilustrativo lo más preciso posible del *input* sobre el *output*, el *sampling* tiene un proceso productivo con la ayuda de una señal sustituido el propio ámbito funcional y contextual».

El material musical del que sacamos los *samples* está constituido por partes o artefactos de un fondo mediático, independientemente de si están registrados con soportes analógicos o digitales. El *sampling* implica la transformación mecánica programada del material musical mediante características específicas, como el *processing*, el *timestretching* o el *cut-copy-paste*, técnicas de los soportes analógicos que son simuladas digitalmente.

Esto comporta una estética generativa en la que se decide el aspecto transformacional del *processing* mecánico, es decir, la planificación de nuevos acontecimientos sonoros mediante el *sampling*, que va más allá de las técnicas del collage, el *cut-up* o el reciclado. En el *processing* digital no solo es posible el *sampling* de los *samples* musicales, sino también del *software*, desde el momento en que el soporte no distingue entre los datos programáticos y los datos que representan objetos. La programación, la construcción de un flujo de material musical, entra estructuralmente en el *sound design* digital.

A su vez, el código digital está privado de cualquier materialidad, pero no es solo cálculo y capacidad ilimitada. Los bits son datos dos veces; son divisores no materiales. El código digital es un código binario que hace intercambiables todos los signos, tonos, textos, imágenes, valores y el *software*. Incluso el dinero está codificado de forma binaria. Los bits asumen la función del dinero para todos los sistemas de signos. El código binario se basa en una pura diferencia, produciendo con los algoritmos contextos inmateriales y haciendo posible la intercambiabilidad de todos los signos y de sus significados. En la música no existe un sonido digital en sí. Un archivo *mp3* o un archivo *wav* son datos, no sonidos. La configuración física que asume el *processing* digital es el resultado de la codificación y la decodificación de los datos digitales. Lo que percibimos son sonidos, ritmos y colores sonoros que empujan los datos y las informaciones digitales. Incluso el análisis interno del ordenador, la importancia que reviste su encarnación del código binario, remite a la discrepancia entre el procesador y la programación simbólica. El ordenador como soporte desaparece hasta perderse en sus interfaces, en sus configuraciones y superficies programables.

Además de esto nos interesa entender en qué modo los automatismos del ordenador liberan la percepción y el pensamiento. No liberan el pensamiento, como se considera generalmente, sino lo exterior del pensamiento, lo no-pensado. Este exterior es, según Nietzsche, el cuerpo como campo de fuerzas, el cuerpo en su dimensión de acontecimiento. Un campo que permite la experi-

orientación, y cada aceleración del tiempo mediante las máquinas digitales son una brecha para el tiempo del experimento. Ante el ordenador, favorecemos con Deleuze el cerebro, una interfaz móvil que traduce continuamente una velocidad en otra. Paralelamente, el *pile system* de Elul muestra adónde lleva el viaje que parte de la ciencia del ordenador: desde la máquina de Turing al rizoma.

Lo queramos o no, todas estamos llenas de prótesis artificiales y, en cuanto cibernéticas, estamos conectadas como cuerpos musicales vivientes a la red audio e hipertextual. La percepción y las máquinas digitales tienen una cosa en común: son formas de la aceleración, y cuanto más velozmente trabajan las máquinas mejor podemos intervenir en el tiempo y más invenciones podemos realizar.

En la música es imposible separar las conexiones nuevas e ininterrumpidas de las escisiones y las fracturas imprevisibles. Lo que mantiene unidas a las temas en la música electrónica son las conexiones y una especie de magnetismo con el cual estas se atraen, pero también al *surrounding*, la descontextualización, el *cut* y el *loop*. En el campo de tensión permanente que produce la música, los cortes son continuamente reformados, el *loop* no debe repetir siempre lo mismo, sino que repite, cuando consigue aparecer en una canción, las variaciones. Pongámonos juntos al disco sonoro digital y Nietzsche.

No es lo igual lo que se repite, sino que el retorno es lo igual, el retorno es lo idéntico; sin embargo, lo idéntico no retorna como tal, porque el retorno está sometido a un proceso de transformación, selección y diferenciación, y solo lo diferente y lo afirmativo se repiten. Así, pues, los clics no encadenan siempre los mismos cortes, sino que hacen posible precisamente la divergencia de estos, actuando de forma performativa. Asimismo, un clicli breve y preciso es lo suficientemente largo como para funcionar en el entramado rítmico con otros materiales, no solo con los cortes, que pueden estar formados por tonos, sonidos y drums, sino también por otros clics, que pueden transformarse en pulsos o golpes. Un clic no es rítmico, pues necesita de otros

clics y de la conexión con otros elementos para que pueda nacer entre ellos una relación rítmica. Una música de lo real que Deleuze ha conectado al par virtual/actual. La virtual siempre es real, sin ser actual; pero vuelve siempre a actualizarse. Todo se repite como en una música circular, siempre nueva.

Bibliografía

Textos de Deleuze y Guattari

- Deleuze, G. (1996), *Le bergsonisme*, PUF, París; trad. cast. de Pablo Irujo, *El bergsonismo*, Cactus, Buenos Aires, 2017.
- Deleuze, G. (1988), *Différence et Répétition*, PUF, París; trad. cast. de María Silvia Delgy y Hugo Beccecco, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.
- Deleuze, G. (1968), *Logique du sens*, Minuit, París; trad. cast. de Miguel Moroy y Víctor Molina, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Deleuze, G. (1970), *Spinoza. Philosophie pratique*, Minuit, París; trad. cast. de Antonio Escobedo, *Spinoza. Filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona, 1984.
- Deleuze, G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, París; trad. cast. de Ildro Herrera, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002.
- Deleuze, G. (1985), *Cineéma I. L'Image-Mouvement*, Minuit, París; trad. cast. de Irene Agoff, *Lo imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.
- Deleuze, G. (1985), *Cineéma II. L'Image-Temps*, Minuit, París; trad. cast. de Irene Agoff, *Lo imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Deleuze, G. (1988), *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, París; trad. cast. de José Vázquez y Umbelina Larrañola, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Deleuze, G. (1990), *Pourparlers*, Minuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Deleuze, G. (1993), *Création et éditisme*, Minuit, París; trad. cast. de

- Thomas Kauf, *Crítica y música*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- L'hebdomadaire de Gilles Deleuze (1996), grabación audiovisual postuma, por voluntad de Deleuze, del canal de televisión francés Arte, publicado por Vidéo Éditions Montparnasse.
- Deleuze, G. (2002), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, edición de D. Lapoujade, Minuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- Deleuze, G. (2003), *Des rigères de fins. Textes et entretiens 1975-1995*, edición de D. Lapoujade, Minuit, París; trad. cast. de José Luis Pardo, *Des rigères de fins. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Minuit, París; trad. cast. de Francisco Monge, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1973), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, París; trad. cast. de Jorge Aguilar Mora, *Kafka. Para una literatura menor*, Era, México D. F., 1978.
- Deleuze, G. y Fernet, C. (1977), *Diálogos*, Flammarion, París; trad. cast. de José Vázquez Pérez, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980), *Mille Plateaux*, Minuit, París; trad. cast. de José Vázquez Pérez, *Mil sonidos. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1984.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, París; trad. cast. de Thomas Kauf, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Guattari, F. (1982), *Chaosmosis*, Galilée, París; trad. cast. de Irene Aguilé, *Chaosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1990.

Los cursos de Deleuze y algunas de sus conferencias están disponibles en <http://www.webdeleuze.com>

Textos sobre Deleuze, Guattari y la música

- Beggs, R. (2003), *Deleuze on Music. Painting and the Arts*, Routledge, London-New York.
- Buchanan, I. y Swiboda, M. (comp.) (2004), *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Murphy, T. S. y Smith, D. W. (2002), «What I Hear Is Thinking too. Deleuze and Guattari On Music», en *Kobac a Music-Centered Journal*, disponible en https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=814198
- Kleiner, M. S. y Szepanski, A. (comp.) (2003), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Pinhas, R. (2001), *Les Larves de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Flammarion, París.

Libros sobre música

- Attali, J. (1977), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Rueda Ibérica, Valencia.
- Héranquin, J. & León, O. (2018), *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, Reservoir Books, Barcelona.
- Héranquin, J. & León, O. (2018), *Loops 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, Reservoir Books, Barcelona.
- Collin, M. (2002), *Estado alterado: la historia de la cultura del estado y del rock*, Acaña, Alfa, Barcelona.
- Eskin, K. (2018), *Más brillante que el sol. Inconstrucciones en la fonética sónica*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Gilbert, J. & Pessonon, E. (2003), *Cultura y política de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum n bass y garage*, Paidós, Barcelona.
- Kyrou, A. (2006), *Tecnos rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Miller, Paul D. (2007), *La ciencia del ritmo*, Alpha Decay, Barcelona.
- Reynolds, S. (2004), *Desde el rock: Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Reynolds, S. (2014), *Ensayo flaxó. Un siglo a través de la música rock y la cultura de baile*, Contra, Barcelona.

- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: Escuchar al siglo XXI a través de un músico*. Boix Barral, Barcelona.
- Shapiro, P. (2012). *La Historia secreta del disco. Sexualidad e integración en la pista de baile*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Sicks, D. (2019). *Techno rebelde. Los renegados del funk electrónico*. Alpha Decay, Barcelona.
- Stabbi, D. (2019). *Sonidos de muerte. Una historia de la música electrónica*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Toop, D. (2016). *Céfalo de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Toop, D. (2013). *Resonancia abstracta. el cefalo como esfínter*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Thüßen, Sven V. & Denk, F. (2016). *Der Klang Der Familie: Berlin, el techno y la caída del muro*. Alpha Decay, Barcelona.

Biografías

CHRISTOPH COX

Enseña filosofía en el Hampshire College de Amherst (Massachusetts) y escribe sobre filosofía contemporánea, teoría cultural y estética en diarios como «The Wire», «Cabinet», «Artforum» y «Pulse!». Es autor de *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics* (University of Chicago Press, Chicago, 2018) y *Naturalism and Interpretation* (University of California Press, Santa Cruz, 1989), y ha coeditado los volúmenes *Realism Materialism Art* (Sternberg, London, 2015) y *Audible Culture: Readings in Modern Music* (Continuum, London-New York, 2004-2017). También ha comisariado exposiciones en el Contemporary Arts Museum of Houston, The Kitchen and CONTEXT Art of Miami, entre otros museos, y ha escrito en catálogos de exposiciones para el Whitney Museum of American Art, la South London Gallery, el Berlin's Akademie der Künste o el Oslo Kunstforening.

PHILIPPE FRANCK

Dirige la asociación interdisciplinar «Transculturare», que fundó en Bruselas en 1996, y ha comisariado distintas exposiciones, encuentros y festivales, entre las que cabe destacar «City Scenes», una serie de recorridos sonoros por la ciudad belga de Mons. También es el coordinador artístico del Centro de creación y producción musical Musiques Nouvelles. Paralelamente, escribe y enseña sobre las problemáticas actuales de la creación transversal, digital y musical.

GUY-MARC HINANT

Dirige el sello belga Sub Rosa, del que fue fundador junto con Frédéric Walser, además de ser poeta, escritor, editor y productor cinematográfico. Es autor de libros como *Les Asturies 1938* (Les éditions de l'heure, Charleroi, 2005), *Le Masochiste de Tel Aviv* (Les éditions de l'heure, Charleroi, 2005) e *23 fragments de la Scénario* (Les éditions de l'heure, Charleroi, 2008). Con la artista visual Dominique Gabet es coautor de las novelas gráficas *Peine assésible c'est aveugle* (2007) y *Les Muses Loups* (2010); con Dominique Lohé ha realizado los documentales *The Garden is full of Metal* (1996), *Éléments d'un Moreben cablié* (1999) y *The Pleasure of Regrets. A portrait of Lolo Kupper* (2003), y cofundado el *chaoslabre des musiques électroniques* (CME). <http://www.subrosa.net>

PAUL MILLER (AKA DJ SPOOKY THAT SUBLIMINAL KID)

Músico, artista conceptual y escritor con base en Nueva York. Ha registrado muchas grabaciones y ha colaborado con músicos y compositores como L. Xenakis, R. Sakamoto, Dutch Morris, Karl Keith aka Doctor Octopus, P. Boulez, S. Reich, Yoko Ono o Thurston Moore de los Sonic Youth. Sus trabajos recientes incluyen *Optometry* (2003), *Riddim Clash* (2004). Sus obras han sido expuestas en la Whitney Biennial, la Biennale di Architettura di Venezia y el Andy Warhol Museum, entre otras. Sus textos han aparecido en publicaciones como «Village Voice» o «Artforum», y algunos de ellos recopilados en *Rhythmic Science* (MIT Press, Cambridge MA, 2004).

TIMOTHY S. MURPHY

Profesor asociado de Inglés en la Universidad de Oklahoma, sus investigaciones van desde la ciencia ficción contemporánea hasta la filosofía política. Es autor de los libros *Wising Up the Marks: The American William Burroughs* (University of California Press, Berkeley, 1998) y *Antonio Negri: Modernity and the Multitude* (Polity Press, Cambridge, 2012), traductor de *Trilogy of Resistance* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011)

y *Flower of the Desert: Giacomo Leopardi's Poetic Ontology* (SUNY Press, Albany, 2015), ambos de Antonio Negri, y editor de la revista «Genre: Forms of Discourse and Culture».

ROBERTO PACI DALÒ

Cineasta, artista y músico, dirige el grupo Giardino Pensili, creado en 1983. Ha vivido durante años en Berlín y en 1983-1994 recibió el premio Berliner Künstlerprogramm del DAAD. Ha enseñado en la Universidad de Siena y colabora con distintas universidades y academias en Europa y América. Junto con Giorgio Baratta y Iain Chambers ha comenzado el proyecto «Umanesimo della corvenerna. Suid in dialogo con Gramsci» (Nápoles, 2005). Entre sus obras cabe destacar *Italia anno zero*, creada con Olga Neuwirth (Viena, Berlín, Budapest, Huddersfield y Estrasburgo), *Kid Rock Living Strong* (WDR, Colonia) y *Petrolio Mexico* (Festival de Luzern). En 2004 fundó el sello L'Arte dell'Ascolta.

EMANUELE QUINZ

Historiador del Arte y comisario de exposiciones, enseña Estética de los Nuevos Medios en la Universidad París 8, en la Academia de Bellas Artes de Brera, Milán, y en EnsaadLab (École nationale supérieure des Arts Décoratifs). Sus investigaciones exploran la convergencia entre los distintos campos de las prácticas artísticas contemporáneas: desde las artes plásticas hasta la música, pasando por la danza o el diseño. Ha publicado *Le Cerveau invisible. Environments, systèmes, dispositifs* (Les presses du réel, Dijon, 2017), editado *Esthétique des systèmes* (Les presses du réel, Dijon, 2015) y editado *Behavioral Objects I* (Sternberg, London, 2016) y *Uchronia* (Sternberg, London, 2017), entre otros.

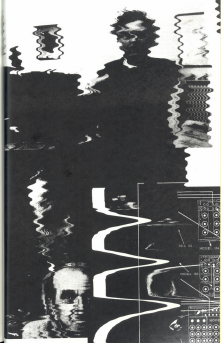
CARLO SIMULA

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Siena, se ocupa principalmente en la promoción de la cultura. Ha participado en proyectos multidisciplinares de comunicación estratégica en el ámbito empresarial e institucional referidos a

la música, la moda, el arte, el diseño y la literatura. Desde 2002 es el responsable de publicación y comunicación del Centro de Arte Contemporáneo Palazzo Papasso de Siena.

ACHIM SZEPANSKI

Filósofo, músico, productor discográfico, escritor y activista político. Ha trabajado para el diario de izquierda alemán *-Langer March-*. En los años ochenta fue miembro del grupo de electro-noise PD y del grupo de punk industrial P18.D4. Ha fundado los sellos Black Out (1989), Force Inc. (1991), Mille Plateaux (1994), Position Chrome (1996) y Foretracks & Ektornell (1998). Entre sus publicaciones cabe destacar la trilogía novelística *Pole Position* (Rhinomatique, Wiesbaden, 2011), *Soul 6* (Rhinomatique, Wiesbaden, 2011) y *Verliebt ins Gefüge* (Rhinomatique, Wiesbaden, 2014), los escritos filosófico-políticos *Der Non-Markismus*, *Fluxus*, *Marchen*, *Divisionen* (Laika Verlag, Hamburg, 2014) y *Kapitalisierung*, *Non-Ökonomie des gegenwärtigen Kapitalismus* (Laika Verlag, Hamburg, 2014), así como la edición del volumen *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008).



*Si no puede bailar,
no es mi revolución*

Emma Goldman

Títulos publicados

El solista negro

Muhammad Ali, erudito y pugil
Marco Mazzoni

Lo que es mío es tuyo

Maga y técnica en la época del contagio
Marco Mazzoni

Filosofía de la animalidad

Más allá de lo humano
Felice Casati

Un resplandor sin límites

Textos sobre política, filosofía y música
Cesar del Bando

La vida nocturna de M. Rajey

Raúl Divencio

Capitalismo lingüístico y naturaleza humana

Por una historia natural
Marco Mazzoni

Las tecnologías electrónicas y digitales han contribuido a una mutación profunda de las modalidades productivas de la música y su difusión: el muestreo, el sequencing, el editing, el cut, el loop, el copy & paste, el mix y el remix no son solo técnicas, sino que funden una auténtica estética de la multiplicidad. La materia sonora ya no se coagula en estructuras o frases, sino que vibra en un flujo molecular de singularidades e intensidades. Produce una multiplicidad de planos, convirtiendo la escucha en una práctica de migración y nomadismo, de guerrilla cultural y resistencia contra los monopolios, la masificación consumista y la globalización mediática.

Los textos que componen este volumen se mueven entre dos registros. Por un lado, explora las afinidades estéticas entre el universo conceptual de Deleuze y Guattari y la música electrónica experimental (Cox, Quinz, Murphy y Francis). Por otro, los textos de Hinari (fundador del sello Sub Rosa) y Szepanski (fundador de Mile Plateau, Force Inc. Music Works y Ritornell), junto a la entrevista a DJ Specky, introducen el testimonio directo de quienes, en la práctica de la producción musical, han integrado el pensamiento de Deleuze y Guattari.

«El sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra y nos atraviesa. Abandona la tierra para hacernos caer en un agujero negro o para abrirnos a un cosmos. Nos da ganas de morir. Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también provoca las reterritorializaciones más pesadas, aturdidas y redundantes. Éxtasis e hipnosis. No se moviliza a un pueblo con colores». *MW mesetas, Deleuze y Guattari*

ISBN: 978-84-10314-8-3



9 788410 314883