

## **PIERRE BOULEZ-GILLES DELEUZE: IDEAS PARA UNA LÓGICA DE LA SENSACIÓN SONORA\***

*Ricardo Espinoza-Lolas\*\*  
respinoz@ucv.cl*

*Boris Alvarado\*\*\*  
balvarad@ucv.cl*

**RESUMO** *O intuito deste artigo é estudar o objetivo principal da estética musical de Boulez, para o início das comemorações de seus 90 anos, desde certas categorias de Deleuze, considerando que elas nos permitem compreender e delinear uma lógica da sensação sonora. Se Deleuze se ocupou em detalhe do trabalho de Francis Bacon, por exemplo, a fim de criar uma “lógica da sensação visual” em que o conceito de “Figura” fosse central, propomos que o trabalho musical de Boulez, analisado a partir do pensamento de Deleuze, possa mostrar os momentos decisivos de uma “lógica da sensação sonora.” Por meio de alguns trabalhos de Boulez podemos ver dois elementos muito importantes para nossa pesquisa dados na estrutura instalada pela filosofia de Deleuze. Esses dois elementos que darão forma a este artigo são: as “figuras” da música e as “forças” do som expressivo.*

**Palavras-chave** *Deleuze, Boulez, som, figuras sonoras, forças expressivas.*

\* Este artículo es financiado por el Proyecto FONDECYT nº 1140973. Investigador Responsable: Ricardo Espinoza Lolas. Artigo recebido em 04/05/2015 e aprovado em 23/08/2015.

\*\* Universidad Católica de Valparaíso. Visiting Fellow de Goldsmiths, University of London.

\*\*\* Universidad Católica de Valparaíso.

**ABSTRACT** *This article aims to study the main objective of musical aesthetics of Boulez, to begin to commemorate 90 years, since certain categories of Deleuze, as they allow us to understand and outline a logic of sound sensation. If Deleuze worked in detail the work of Francis Bacon, for example, to create a “logic of visual sensation” where the concept of “Figure” is central, we propose that the musical work of Boulez, analyzed from Deleuze’s thought, be possible to show the decisive moments of a “logic of sound sensation.” Along some works by Boulez we can see two very important elements for our research in the framework installed Deleuze’s philosophy are given. These two elements will shape this article are: the “figures” of music and the “forces” expressive sound.*

**Keywords** *Deleuze, Boulez, sound, sound figures, expressive forces.*

## Introducción

Este artículo bosqueja, desde la música de Boulez y la filosofía de Deleuze, una lógica de la sensación sonora. Tal lógica, como sabemos, Deleuze nunca la trabajó del todo, sino que solamente la insinuó en algunos textos y cursos a diferencia de sus trabajos más acabados en torno a la literatura, al cine y la pintura (Deleuze, 1978; Deleuze, 1981; Deleuze, 1983; Deleuze, 1985; Deleuze, 1995a; Deleuze, 2004a; Deleuze, 2004b; Deleuze, 2007; Deleuze, 2009, Deleuze, 2011; Deleuze, 2014). Esta lógica, siguiendo el modelo de la lógica de la sensación pictórica de Deleuze (porque lo que ahí se dice excede lo propiamente pictórico y, a veces, indica una lógica de la sensación a secas), tiene varios elementos constitutivos y nosotros en este artículo destacaremos dos que son principales. Y creemos que por medio de estos elementos podemos no solamente ver cómo acontece y se produce la sensación musical en Boulez, sino que además podemos dejar algunos fundamentos trazados de la lógica sonora que buscamos. Estos dos elementos constitutivos son: las figuras de la música y las fuerzas sonoras expresivas. Para elaborar una lógica de la expresión sonora será fundamental 1. Estudiar algunos elementos “figurales” de la composición de Boulez que mientan lo más propio de su extensa obra. Y 2. Analizar cómo esos elementos adquieren cuerpo y expresan las fuerzas de la realidad sonora.

Este trabajo, que se desarrolla entre las disciplinas de la filosofía y la música, se realizará en lo formal de acuerdo a una metodología similar a la que Deleuze propone en: “Francis Bacon. Logique de la sensation” (1981a), estableciendo dos momentos íntimamente unidos. En este texto, el estudio de algunas obras de Boulez ocupa el lugar de la pintura de Bacon en “la Lógica

de la sensación”; además, el horizonte filosófico de Deleuze, concretamente los conceptos de la expresión de la materia, en este caso, lo sonoro, nos permitirá leer e interpretar la música de Boulez. La categoría de “figuras sonoras”, operará en nuestra investigación al modo como el de “figura” operaba en la pintura. Y para el trabajo de las “fuerzas expresivas” será necesario estudiar el trabajo del cuerpo y las fuerzas. Por esta razón, el segundo libro fundamental para nuestro artículo es “Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2” (1980), pues en este Libro el trabajo en torno a las fuerzas es fundamental.

### **El cuerpo como acto creativo**

Deleuze es claro al indicar cómo el cuerpo es el elemento base para pensar el acto creativo (sin una metafísica ni teología en el fondo), pues desde el cuerpo es donde emergen todas las otras categorías “formales” del acto creativo en cualquiera de sus manifestaciones: pintura, música, literatura, etc. Es interesante señalar que Boulez en su libro titulado simplemente “La escritura del Gesto” está en la misma línea conceptual que Deleuze. Y ahí podemos ver que Boulez entiende el acto de componer desde las sensaciones y estados corporales más que de teorizaciones “cerebrales y abstractas”: “La percepción musical sufre un doble fenómeno: diversos elementos que reconoce gracias a que ocupan el lugar que les corresponde, a que se encuentran en su ‘envoltorio’, que reconfortan; al mismo tiempo, se siente engañada, pues no sabe cuándo debe esperar, exactamente, la aparición de ese elemento reconocible” (Boulez, 2003, p. 132).

El trabajo de Deleuze, como es sabido, se despliega con gran rigurosidad y plasticidad entre dominios distintos, respondiendo cada vez con un texto “polifónico” a las más diversas inquietudes que remueven el mundo contemporáneo de la filosofía, las ciencias sociales y las artes. Obras tales como “Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2” (1980) y “Francis Bacon. Logique de la sensation” (1981a) serán claves para dar con una lógica de la sensación sonora. La filosofía de Deleuze se presenta como un diálogo constante con varios pensadores, entre ellos: Spinoza, Nietzsche y Bergson (Deleuze, 1962; Deleuze, 1968; Deleuze, 2004c); trío de pensadores que será esencial para la definición que propone el filósofo francés del acto de pensar creativo, esto es, del cuerpo siempre en articulación con su concepción del Acontecimiento (*Événement*). Así se puede indicar algunos elementos básicos de su planteamiento filosófico: primero, pensar es una actividad de creación de conceptos (así como el arte, pero también las ciencias). La filosofía no tiene valor en sí misma, sino en la medida en que sirve a la vida (Nietzsche) ella es operativa; y así se toma total distancia contra los racionalismos de cualquier especie; segundo, pensar es ser

afectado (Spinoza, 1987, p. 392; Bergson, 2010, p. 28) o en otras palabras el pensamiento se produce como una afección de las fuerzas del afuera que se enfrentan a las del interior. Deleuze señala: “El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’; mucho más importante que el filósofo, el poeta” (Deleuze, 1995a, p. 178). Y estas fuerzas del afuera son las que ponen el pensamiento en estado de exterioridad y, por esa vía, se produce “como” inconsciente ¿Qué sentido tiene ese inconsciente para el pensamiento? Su lugar es fundamental, pues quiere decir que el pensamiento filosófico se ve afectado antes que ejercerse como actividad de creación, lo cual expresa que no gobierna su comienzo: su ejercicio se produce “en medio”, como Deleuze gusta decir. Estar “en medio” es estar “entre” las fuerzas que nos posibilitan vivir, crear, pensar: “Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 37).

El cuerpo es el inconsciente; es ese lugar fundamental para la creación y base para el arte; el inconsciente es ese campo de fuerzas “in-formal” (caótico, diría Deleuze pensando en Nietzsche) donde las fuerzas entran en relación, donde no existen ni formas ni representaciones: el cuerpo se anuncia como el gran desconocido y al mismo tiempo se presenta como el elemento guía del pensar filosófico (es lo que Nietzsche llama como el dios griego Dionisos (Deleuze, 1962, p. 23), pues su experimentación señala la senda a través de la cual se encontrarán pensamiento y vida. En tercer lugar, el pensamiento está sometido a la acción del tiempo presentando un punto de vista acerca de la historicidad del pensar; la historia no es absoluta (como en Hegel) sino que es siempre en perspectiva. Se trata, desde Deleuze, de lo que sería lo actual y lo virtual en los dos movimientos de la memoria de Bergson: “La ‘memoria-recuerdo’ que se dilata y ensancha en un movimiento inclusivo hacia el pasado y la ‘memoria-contracción’ que se concentra hacia el futuro como un proceso de particularización” (Deleuze, 2004c, p. 56). En otras palabras, al mirar hacia atrás vemos lo universal y hacia adelante lo individual, donde las fuerzas del afuera que afectan al pensar se temporalizan, y lo que vemos son imágenes temporalizadas (trozos de espacio-tiempo): “Y por ‘imagen’ entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’ [...]” (Bergson, 2010, p. 28). Es decir, estamos más allá de la narrativa y la representación.: “Estamos constan-

temente perforados y mediatizados por una sociedad... que ya no oye el sonido en su devenir y lo tiene a priori sobre codificado desde un modo presente que se actualiza”. (Alvarado; Espinoza; Landaeta, 2014, p. 420). Las imágenes no son “de” cosas, sino que las imágenes “son” las cosas mismas. Imagen es estar entre imágenes y el hombre; es la memoria de muchos pliegues espaciotemporales del mundo. En Deleuze estamos “en el mundo” (como Heidegger) y nunca “frente al mundo”, pero estamos en el mundo de manera eminentemente somática y expresiva (a diferencia de Heidegger y su neutral y no corporizado *Dasein* de “*Sein und Zeit*” de 1927). El cuerpo, en su expresión y sus fuerzas, no representa nada “esencial”, es la superficie de las sensaciones, no hay metáfora, no hay jerarquías en los signos para Deleuze; ellos hablan cada cual “en y a su manera”. Así, aquello que fuerza al pensamiento es siempre lo siguiente: “algo ha pasado”, algo se “nos” impone (toca nuestro cuerpo), como mera incógnita en su ser problemático. Es el Acontecimiento. Y es éste el que está operando radicalmente en el arte, en general, y en la música, en especial.

### Del acontecimiento

Es necesario hacer una consideración sobre el concepto de *Événement* y su traducción al castellano como “Acontecimiento”. Es interesante señalar las observaciones realizadas por el filósofo anti-deleuziano Alain Badiou (Badiou, 2009, p. 381) respecto del Acontecimiento y también ver someramente cómo interpreta a Deleuze. Para Badiou las filosofías del Acontecimiento son deudoras del campo trascendental impersonal propuesto por Sartre que dice que: “El mundo no ha creado al Yo (Moi), y el Yo (Moi) no ha creado al mundo: uno y otro son objetos para la consciencia absoluta, impersonal, y es por ella que ambos se encuentran ligados” (Sartre, 1968, p. 80) pero dado que éste estaba comprometido con la auto-unificación de dicho campo (se nota su impronta tanto de Hegel, Husserl y Heidegger como queda claro en “*L’être et le néant*” de 1943), no expuso al sujeto al mero Afuera, al Otro, al *Événement*. Desde Sartre, Badiou entrevé que dicho concepto de Acontecimiento en Deleuze posee una articulación cuádruple. Primero, en lo político, es lo que “irrumpe”, la revolución. Segundo, en el amor, es la apertura de lo erótico (tal y como se dio en la década de 1960). Tercero, en las artes, es la irrupción de la “estética de la perturbación”, que rompe la contemplación pasiva que requería el arte tradicional. Y, en cuarto lugar, en las ciencias, es la ruptura de paradigmas basados en la adecuación del sujeto al objeto, como lo muestra la física del siglo XX o la epistemología anárquica de un Feyerabend (Feyerabend, 1986).

Nosotros creemos que tal concepción del Acontecimiento es parcialmente verdadero para el caso de Deleuze. Lo que olvida siempre Badiou en su análisis

del Acontecimiento es en cierto modo al pensamiento de Nietzsche (a Dionisos), esto es, el cuerpo. El Acontecimiento en Deleuze está ligado inexorablemente tanto al cuerpo como a la sensación (son dos caras de lo mismo, esto es, las fuerzas). Este ha sido uno de los graves problemas interpretativos de Badiou. Y de allí entre otras cosas sus posturas tan distintas en lo político y en lo estético. Y nosotros pensamos que no podemos seguir a Badiou para dar con una lógica de la sensación y menos para la sensación sonora. Badiou siempre hará interpretaciones ideológicas del acontecimiento estético y, por lo mismo, nunca en su análisis acontece la sensación, el cuerpo; y, por tanto, está completamente a la antípoda de Deleuze y del arte. En otras palabras, el Acontecimiento sería la irrupción que rompe con lo establecido, con toda organización y estructura (Badiou, 2009) y esto es el gesto propio ya del cuerpo como de la sensación. Sin embargo, para Badiou “[...] sería algo que aparece como cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable” (Badiou; Tarby, 2013, p. 21), porque siempre analiza el Acontecimiento como la ruptura del tejido ideológico de dónde se subjetiva el hombre. Ahora bien, el *Événement* deleuziano escapa a la caracterización anterior, ya que estaría más ligada a la voz latina *contingo* (*cum-tangere*: tocar físicamente) y especialmente su forma intransitiva, *contigit* (algo que sucede o toca en suerte – ¡desde y con un Afuera!). Por su parte, *Événement* sería un derivado de *eventum* (resultado, suceso), que viene de *e-venire* (venir -desde fuera); también podemos citar a *advenire* (llegar, sobrevenir). Así podríamos comenzar a acercarnos al *Événement* como un efecto puro, desligado de sus causas, incorpóreo donde *Événement* “sobrevuela su propio campo” evitando así “todas sus efectuaciones temporales” (Deleuze, 2012, pp. 30-38).

Para Deleuze, en cambio, el Acontecimiento es productor no solamente de posibilidades, sino de realidades y virtualidades. Y esa producción se da en el carácter físico del Acontecimiento que como vida nos toca, nos fuerza a vivir y a vivir pensando y creando. Deleuze lo dice de forma muy precisa: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida [...] Las categorías de la vida son, preciosamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas” (Deleuze, 2004b, p. 251).

El *Événement* es algo nuevo que emerge en la mera superficie de las cosas, en las sensaciones, y nos fuerza a pensar y crear, a “entrar” en el pensamiento; algo que no sabemos aún a qué nos fuerza, pero sentimos que nos requiere a llevar a cabo una actividad de creación, en general, y de ficciones, en especial, creación que se revela y se define, por tanto, como una no-elección; toda teoría del sujeto y, por ende, de la voluntad caen con Nietzsche y Deleuze y, por ello mismo, expresan de otra manera lo que es tanto la política como el arte (para

ambos autores lo fisiológico es la raíz de lo político). Por eso Nietzsche nos hablaba de la “inspiración”, como el modo radical no esencialista para expresar la realidad en sus sensaciones (Nietzsche, 2000, pp. 97-98) esto es, como una violencia que nos enfrenta a aquello desconocido, aquello para lo cual no tenemos palabras: pura diferencia que se sustrae a nuestra mirada, que no se deja pensar “del todo”. Así surge la idea de “encuentro” en Deleuze, de signo: “... existe siempre la violencia de un signo que nos fuerza buscar, que nos quita la paz [...] La verdad nunca es el producto de una buena voluntad previa, sino el resultado de una violencia en el pensamiento [...] la verdad depende de un encuentro con algo que nos fuerza a pensar, y buscar lo verdadero” (Deleuze, 2014, pp. 24-25).

Y este trabajo del Acontecimiento entendido desde el cuerpo es base para el proceso creador del arte como lógica de la sensación, una lógica expresiva del cuerpo en tanto sensación que nos fuerza a crear para poder vivir.

### **La expresión de lo singular: el concepto**

En una nueva consonancia de Deleuze con Nietzsche, necesaria para comprender la obra de Boulez, nos encontramos con el concepto de eterno retorno: “El eterno retorno [...] es un pensamiento sintético, pensamiento de lo absoluto diferente que reclama un principio nuevo fuera de la ciencia” (Espinoza; Vargas; Ascorra, 2012, pp. 95-116). Por tanto, el problema para Deleuze a responder, sólo en apariencia, constituye un problema metodológico: la pregunta esencial no es qué método utilizar para conocer las cosas, ya que el problema no es conocer las cosas en su generalidad, sino crear un concepto “hecho a la medida”, a fin de expresar la singularidad de las cosas (un concepto para la singularidad). Y como se sabe esto es el hacer propio del arte y más precisamente de la música. Según Deleuze, el punto de partida que instala Bergson para el pensamiento es el siguiente: si bien comenzamos por la diferencia, es decir, si la filosofía tiene una relación positiva con las cosas, “todavía” no las tiene como diferencias. Muy por el contrario, es parte del trabajo de la filosofía mediante la creación de conceptos “encontrar” o más bien “producir” esa diferencia; lo propio de la filosofía, así como del arte, sería lo singular, la diferencia. Entonces, a partir de un modo de relación inmanente (Deleuze, 2002, pp. 29-30) con el mundo es que la filosofía se propone captar la(s) diferencia(s). En suma, podemos decir, pese a que estamos “en” las cosas, estamos separados de éstas, no por la mediación del tipo hegeliana (Espinoza, 2008, pp. 71-91; Espinoza, 2012, pp. 155-175), sino porque las cosas se separan; son múltiples, pliegues, fuerzas, expresiones, sensaciones. Esto será muy importante en

nuestro estudio sobre el carácter expresivo sonoro de la obra de Boulez, pues las técnicas empleadas por él, particularmente aquellas de multiplicación de la sensación se han discutido ampliamente, pero el pleno contexto en el que se utilizan estas operaciones aún es de un vacío evidente en la literatura, aunque cuando sostiene que: “El universo de la música, hoy es un universo relativo. Quiero decir que las relaciones estructurales no están definidas de una vez por todas, como criterios absolutos; están organizadas, por el contrario, de acuerdo, a esquemas variantes” (Boulez, 1987, p. 35).

Boulez es el músico de la multiplicidad de fuerzas y sensaciones; y eso es lo que busca expresar su escritura compositiva. No se trata de conocer los juegos numéricos, tablas de conversión o formas de permutación que existen y se conocen desde el afuera de la partitura (en el fondo tecnologías de composición), pues su operación como tal es “en el afuera” de la obra. Luego podemos afirmar que las formas de permutación y, por ende, de multiplicación en Boulez están indisolublemente ligadas a esquemas de transposición, que consistirían en patrones predeterminados según el cual las permutaciones pueden ser posteriormente transpuestas. Estas tablas concebidas desde un pensar el “adentro” constituyen una red de transposiciones que rigen las relaciones entre frecuencias individuales, como de las armonías que se generan de la misma. Esto es lo que podemos observar, por ejemplo, en “Structures II” (Boulez, 1964) para dos pianos y “Troisième Sonate” (Boulez, 1961) para piano, pues estas estructuras demostrarían que las relaciones isomórficas en distintos niveles de la música constituyen estéticamente y técnicamente la forma de proceder del lenguaje de Boulez, en aquellos años. Pues como se trata no de que el compositor trabaje con “naturalezas en sí”, sino de lo que se trata es de la “producción física” de sensaciones que rompen con el carácter representativo y metafísico de la naturaleza, la antigua “mimesis”. Y en ello se da el Acontecimiento, como un cuerpo sin órganos en la composición de Boulez: “Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 187).

Esto es, estamos ante el deseo y nada más que deseo que se vuelve en productor de sentido y nunca en representación de esencias: “Aquí nos interesa ese vértice... anterior a cualquier representación’, a cualquier ‘organización’ o ‘figuración’ de lo que sea el cuerpo, pero no cualquier cuerpo sino el cuerpo humano; se trata de pensar el cuerpo desde un ‘prios’ en dominancia con respecto de figuraciones, relatos, rostros, narraciones, teorías, hermenéuticas, etc... es lo que Deleuze llama radicalmente, siguiendo a Artaud, un ‘cuerpo sin órganos’” (Alvarado; Espinoza; Landaeta, 2014, p. 414). Y la música de Boulez,



como la filosofía de Deleuze, trabaja, literalmente, con el cuerpo, las fuerzas expresivas (el propio dinamismo de las cosas) y con ellas producen sentido, ya no imitan la naturaleza; y lo más probable es que nunca la creación estética fue representativa y esto contra toda la tradición metafísica de la teoría de la mimesis. En efecto, esa distancia será precisamente según Deleuze, siguiendo a Bergson, colmada por la intuición que se revela como el verdadero método (Deleuze, 2002, p. 19) capaz de expresar la diferencia (Deleuze, 2002, p. 34), vale decir, desplegar en el concepto la envoltura singular de esa relación positiva e inmanente con las cosas. Tal idea estará totalmente presente en el análisis de ciertas obras de Boulez que nos permitirá, pensamos, poder ver los elementos propios de su creación sonora.

Deleuze aplicó este método, como sabemos, al análisis de la obra de Bacon en su trabajo en torno al carácter expresivo de la pintura. Y de allí emergen los elementos básicos de la pintura, por ejemplo, la Figura que en la obra de Bacon se expresa por medio del “redondel”. Por nuestra parte, estamos tratando de encontrar el “redondel” de la figura inicial sonora de Boulez, que bien rechaza la idea de un tema que se repite con variaciones múltiples llegando a su fin por los desarrollos y movimientos sucesivos. Y las rechaza porque Boulez, como Deleuze, es el músico del Acontecimiento, de la singularidad y ella siempre se manifiesta en las fuerzas, en las multiplicidades. Pero tales multiplicidades tienen ciertos elementos en su singularidad como tal. Los múltiples en Deleuze como en Boulez son singulares y allí radica las figuras y su técnica compositiva. Así como los cuadros de Bacon que son cada uno un único en expresar el Acontecimiento de la sensación, en ese carácter de único se dan ciertos elementos de total precisión que permiten expresar las fuerzas físicas. Por ejemplo, una figura fundamental en la creación de Boulez es el tiempo; éste aparece aquí lineal, unidireccional y no como un tiempo de “bloqueo” de un proceso de propuesta global como lo fueron en la historia de la música: la fuga, la canción, la sonata, o la sinfonía. El primer tiempo diríamos es “termodinámico”; Deleuze sigue a Bergson, Prigogine, Stengers (Prigogine; Stengers, 1983, p. 21) y es lineal en su producción. Es un tiempo como flecha, esto es, un tiempo que en sí mismo en la medida que se manifiesta materialmente en su ser temporal va dando la posibilidad de crear sensación sonora. En cambio, el segundo tiempo, el de la historia de la música, es metafísico, sigue a Aristóteles y su concepción del tiempo (Aristóteles, 1995, 219 b1-2). Otra de esas figuras es la estructura. Esta estructura tanto en Boulez como en Deleuze expresan la multiplicidad en el Acontecimiento y de allí, son estructuras no metafísicas, sino que es una estructura que se expresa singularmente y en ello siempre tocada por el tiempo: son trozos de tiempo. Mientras que la noción de tema estructural alimenta

la obra, en Boulez la deformación es estructural, estrictamente específica y para cada obra, como en la termodinámica de Prigogine. Esto es, entendiendo las relaciones que lleva a cabo Deleuze con Prigogine, veamos la llamada “Transformación del panadero”:

Tomemos un cuadrado y estirémoslo hasta convertirlo en rectángulo; dividamos después en dos el rectángulo y proyectemos una de sus mitades sobre la otra, volviendo a estirar el cuadrado y, por lo tanto, modificándolo constantemente: [...] Después de un cierto número de transformaciones, dos puntos cualesquiera se encontrarán fatalmente cada uno de ellos en una mitad distinta (Deleuze, 1995b, pp. 140-141).

Estructuras deformables y únicas; es la sensación por excelencia la que se expresa en la música de Boulez, por eso la filosofía de Deleuze puede por medio de sus conceptos dar mejor cuenta de ella. Esto es un complejo sistema de reminiscencias, que se proyecta más allá del presente, es por lo tanto, “centro y ausencia”; son pliegues temporales que se diseminan y se pierden. También parte de este “redondel” que buscamos es su modo de componer. Boulez y sus secuencias ornamentales confieren a sus trabajos una textura que está “en medio de” las dos, altamente activa, pero estructuralmente estática: “El diagrama disocia la pareja ver/oír; en la partitura del compositor todo se ve pero nunca lo escucha; en la partitura del intérprete todo se escucha sin jamás verlo. El diagrama decide de nuestro conocimiento o de nuestra ignorancia sobre la obra” (Humbertclaude, 1999, p. 33).

### **La fuerza expresiva de la sensación**

Precisemos un poco más cómo se dan esas figuras corporales que expresan las fuerzas expresivas de la sensación sonora. La continuidad, es otra figura de Boulez, en el plano armónico es lograda por medio de suaves transiciones de acorde a acorde (así como las sensaciones), de manera muy similar a la utilizada por los compositores tonales para modular de una tonalidad a otra: “Más allá de la idea de mezclar los elementos, de manera ingenua, se sitúa una estructura-material dialéctica en la cual o sin embargo, una es la reveladora del otro” (Boulez, 1987, pp. 44-45). Y otra figura es el uso extensivo de mutaciones en el timbre mismo. Y lo ayuda a transmitir a la pieza la movilidad superficial que ha caracterizado su estilo. Podemos definir dos clases de mutaciones: la primera es el simple cambio del color del tono en una o más notas sostenidas, generalmente logradas a través de la técnica “fade-in/fade-out”. Este es el momento, en que ambos cuerpos se funden sintácticamente, es a la vez una forma difuminada de “oír”, que en este caso se amplifica por la acción del

potencial de la resonancia, que desde su desinencia se difumina, se superpone y se pierde (Boulez, 1965). Y la segunda, que es la principal preocupación en un trabajo como en “Répons”, para dos pianos, xilófono, glockenspiel, arpa, vibráfono, sintetizador, orquesta y electrónica en vivo (Boulez, 1985), la transfiguración de un gesto articulado por un instrumento en una respuesta ligeramente modificada (eco) en otro instrumento. Esto permite moverse más allá del canal de las sonoridades físicas, y percibir las frecuencias en sus valores primordiales: “Yo no he visto, hasta ahora, complejos de intervalos simples, para estar completos, debo señalar la integración de estos mismos intervalos” (Boulez, 1987, p. 45).

Se trata de una doble facultad, en donde se puede determinar cuando el sonido no es parte de su función mental acostumbrada, sino lo que es puramente psíquica. Cuando se logra alcanzar esta forma de “ver en el oír”, como se sabe uno de los supuestos wagnerianos por excelencia que aparece de forma explícita en la agonía de Tristán en “Tristán e Isolda” (Boulez, 1973), los valores de un pre-sonido se muestran como un medio de conciencia en el nivel del arquetipo, desde la facultad limitada del plano mental. Lo cierto es que la estabilidad se encontraría en estas dos facultades en un perfecto equilibrio. Las figuras descritas las creemos muy importantes para nuestra lógica de la sensación sonora; son nuestro “redondel”. Y por fin estamos encontrando el “redondel” en la medida que la música de Boulez la vamos examinando con algún detalle en su carácter sonoro. Cada encuentro con la materia del sonido se nos presenta primero en su aspecto absoluto como un arquetipo, pero que tiene la condición de ser un aparente sonido en donde se encuentran todas las relaciones primarias de la que saldrán todos los valores del sonido posterior. Es decir, primero logramos percibirlo como una totalidad con sus más mínimos detalles para su desarrollo posterior como sonido en un absoluto presente, y luego linealmente, en el tiempo y el espacio. La obra termina y el hombre vuelve a su tiempo, vive en el tiempo y hasta es como un trozo de tiempo que se disipa (Espinoza, 2006); lo mismo se da en el trabajo preciso y meticuloso de la imagen-tiempo del cine en Deleuze: “El cine realiza un auto-movimiento de la imagen, incluso una auto-temporalización [...] Un travelling y una panorámica no presentan el mismo espacio. Es más, puede suceder que el travelling deje de trazar un espacio para sumirse en el tiempo (en Visconti, por ejemplo)” (Deleuze, 1995b, p. 70). Entonces en esto se da otra forma de percibir el tiempo que aparece. Se produce aquí, algo así como una paradoja del sonido desde la escritura, la que pretende siempre decir o connotar, pero aquello que connota no siempre se subordina a la significación de los signos que se emplean, y que luego deviene en un “tiempo” impredecible, una escritura del tiempo irracional en el cual el

proceso es el tiempo que tiende siempre a desbordarse, tiende a “escurrirse” de la medida; no hay medida que del todo la alcance. El “tiempo” en la música, con todos estos matices, es, por excelencia, el “redondel” de la pintura. Es la figura desde donde las otras son. El tiempo parece escaparse del *tempo*. Con ello, la unidad de *tempo*, tan fundamental para “concertar de forma sincrónica a los intérpretes”, se relativiza “desconcertándolos” en el sentido de que ya no es un solo tempo que ocurre en un solo momento. Es una música como “torrente de sensaciones”, que recorre y fluye de manera acotada. Nos referimos a la multiplicidad de las fuerzas expresivas del Acontecimiento en su singularidad. En esto ya encontramos a Boulez y Deleuze desde una múltiple vinculación. Un “río de tiempo” que tiene la particularidad más bien de convertirse ahora en una poli-temporalidad, y así nos vamos desdoblado en múltiples corrientes que tienen la facultad de superponernos y que determina no solo el tiempo ordinario, el tiempo llamado “tiempo”, ese que va pasando, y al ir pasando desaparece lo de antes y aparece algo nuevo, sino también determina al tempo de la propia música. Son las sensaciones; estamos ante el cuerpo, pero sin órganos, esto es, el deseo en su carácter mismo creador. Las sensaciones son totalmente psíquicas y físicas para que las relaciones y la concentración de la energía sigan siendo. Por eso para el compositor Pierre Boulez: “[...] el sistema neumático da mejor cuenta del tiempo *amorfo* o tiempo *liso*, mientras que el sistema proporcional es apropiado al tiempo pulsado o tiempo *estriado*. Naturalmente, lo repito una vez más, considero estas categorías: tiempo *liso* y tiempo *estriado* como susceptibles de interacción recíproca; el tiempo no puede ser solamente liso o bien solamente estriado” (Boulez, 1987, pp. 70-71).

La sensación sería como la vibración que se ha vuelto variedad tanto en la realidad como en la música y como en los conceptos filosóficos de Deleuze. La sensación, como contemplación, es contemplación pura o intuición que llena un mismo plano inmanente, unívoco y consistente. Son elementos y cuerpos los que se contraen por sensación hasta componer una cierta “sensación en sí” que vuelve consistente el plano. La relación dual cuerpo-imagen, en términos deleuzianos, pone de manifiesto lo que parecería realmente ilógico: una razón de los sentidos que pudo ser sentidas en cabezas, trozos de cuerpos, fragmentos de rostros, cortes del plano del ver, difuminaciones en donde el distinguir no es lo buscado sino esa sensación de lo percibido sin narración, sin ilustración, sin narratividad, sin representación. En esa última experiencia, los oyentes han trascendido para estar en contacto directo con la psíquica cósmica de la totalidad; que en el fondo siempre es “a-significante”: “No busca ser música cerebral, esto es, abstracta, ni tampoco música de historias, sino que es música del cuerpo en su carácter expresivo sonoro. Todo se juega en la materialidad

misma del elemento sonoro [...] El sonido es presencia sonora actual” (Alvarado; Espinoza; Landaeta, 2014, p. 415).

¿Pueden las cosas adquirir un rostro? ¿No es el arte la actividad que otorga un rostro a las cosas? La fachada de una casa, ¿no es una casa que nos mira? Hasta aquí es insuficiente para responder a estas preguntas. “En todo caso, nos preguntamos si no sucede acaso que, en el arte, el tenor impersonal del ritmo, fascinante y mágico, sustituye a la socialidad, al rostro, al habla” (Levinas, 2001, pp. 13-23). Es bastante lógico suponer que cuanto más se vive en el mundo sonoro de la música, mayor será la probabilidad de la función mental normal a retroceder a favor de los planos mentales superiores, donde el manifiesto psíquico pueda, en el tiempo, lograr que este se detenga y la especial percepción más lenta del tiempo se convierta en norma. En música, como sostiene Boulez, es importante: “Definir la forma como un conjunto conceptual y no como un gesto. El gesto-si es que lo necesito- tendrá su lugar en este conjunto conceptual” (Boulez, 2001, p. 80). Ese conjunto conceptual, concepto físico y nunca abstracto, nos indica cómo es el tiempo en su ser. Como hemos dicho, es el “redondel” de Boulez. La conciencia del sonido en esta nueva dimensión obliga al compositor a crear un centro estable pero singular para cada obra, dejando el armazón estético cultural de una determinada época para aquellos que no logran la conexión de los sonidos de la idea como absoluto musical, en primer lugar, con la delimitación de lo que en ese sistema, que es suyo, procura una composición que se está realizando en ese momento. Y, en segundo, lugar, debemos mantener un silencio interior para entrar en contacto y realizar la visión interna de los comportamientos del sonido en forma concreta. Es pura forma de contemplar las estructuras internas de los sonidos. Sería como una forma de no “oír”, pero sí ver en el ojo de su mente lo que ya va quedando escrito. Se trata de pasar del fenómeno artístico puro antes de que devengan los filtros de la concepción musical y el arte occidental.

## Conclusión

Para finalizar, podemos ver que en el arte no se juega solamente lo fisiológico, sino también lo político. Y por esto es muy interesante analizar cómo esta creación expresa las fuerzas de la realidad desde su carácter caótico y con ellas se transforma al hombre, lo social y lo histórico. Empero tales fuerzas no se expresan del mismo modo en cada arte, no es lo mismo la pintura que el cine, ni éste con la música. El bloque de sensaciones se expresa en “fictos”, en esos primeros elementos expresivos que comienzan a desplegar el cuerpo en tanto “figurales”. Y luego se materializan en un cuerpo que se va expresando en múltiples fuerzas. Para toda fuerza existe un exterior, toda fuerza es interior a

otra fuerza o se pliega en otra: “Las fuerzas activas del cuerpo, he aquí lo que hace del cuerpo un ‘sí mismo’ y lo que define a este ‘sí mismo’ como superior y sorprendente” (Deleuze, 2003, p. 47).

La fuerza no es inmanente a otra fuerza, sino sólo a sí misma, careciendo por tanto de exterior: ninguna otra fuerza actúa sobre ella desde el exterior. Luego, todo interior se forma en esa fuerza externa, que queda determinada como línea del afuera, del Acontecimiento. La inmanencia es la última línea, la línea de fuga por excelencia; y la última fuerza, la fuerza a la que nada afecta desde el exterior, sino que se afecta a sí misma, plegándose. Es una línea abstracta, pero no por eso menos real. La fuerza que hace pliegue con otras fuerzas, aumentando su sensibilidad cualitativa en esos pliegues, son las sensaciones. Podríamos decir que un arte con conexión y con prolongación de las fuerzas que saben recomponerse con otras fuerzas, y variar en sí mismas es fundamental para la comprensión de Deleuze en su relación con Boulez; incluso nos atrevemos a decir que el arte de Boulez realiza estas ideas de Deleuze. Es importante indicar que junto con Boulez otros músicos que fueron sus contemporáneos han pensado algo semejante, y en la misma sintonía que Deleuze, por ejemplo, Ligeti, Messiaen, Berio y Xenakis. Según el compositor Luciano Berio, respecto de atrapar el arte singularmente, esto es, como Deleuze diría Acontecimiento, sostiene que: “Tratando de definir la música-que en todo caso no es un objeto, sino un proceso-es como tratar de definir la poesía: es una operación hecha de manera imposible felizmente, por la futilidad de tratar de establecer el límite entre lo que es la música y lo que no es, o entre la poesía y lo que no es poesía” (Berio, 1985, p. 19). Y esto es completamente así. Se trata de algo único que expresa el cuerpo en su expresión de fuerzas, en este caso, fuerzas sonoras. Se trata trabajar con el arte y la música en tanto ir hacia la sensación, como pura expresión de fuerzas, fuerzas creativas del ser humano aconteciendo en el caos. El problema común entre la filosofía, las ciencias y el arte como creación, radica en que cada uno de ellos enfrentará-por sus propios medios- el hacer pensable, visible y audible las fuerzas.

En una línea acorde con las opinión de Berio, Deleuze propone que el arte “resiste”, libera, si sabe desarmar la mirada (o desnudarla de sus vestidos, de los hábitos de espectador, o sea, de toda representación e ideología) ante el Acontecimiento. En sus palabras: “El acontecimiento más común nos convierte en videntes, mientras que los media nos transforman en miradas pasivas, o lo peor en mirones. [...] No son los media, sino el arte quien puede alcanzar el acontecimiento” (Deleuze, 1995b, p. 252). Se trata entonces de fuerzas del caos, fuerzas terrestres y fuerzas cósmicas que conforman el proceso creativo. Esta variante cósmica del arte, como es, no consta solo de un rol “negador” del

caos, ya que le es inseparable un aspecto “atractor” del caos. Así que resulta esencial comprender esa paradoja, esa tensión que nos hace pensar la creación en su tendencia de alejamiento y en su práctica de intentar captar y, por ese camino, tender hacia al caos: “[...] el salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de dislocarse a cada instante” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 382).

Esto es muy significativo para nuestro trabajo en torno tanto a las figuras sonoras como a las fuerzas expresivas sonoras, pues estos elementos se realizan en el cuerpo desde donde comienza a construirse toda forma de habitar el mundo. Esas miradas se rompen con el arte musical, acontece la vida, se reorganiza la totalidad y toda forma de pasividad “mirona” da un pie atrás. La mirada es, radicalmente, lo homogeneizado por ejemplo en la información mediática; en cambio, el arte y la música es lo liberado o vuelto heterogéneo; expresión de fuerzas, de sensaciones.

### Bibliografía

- ALVARADO, B., ESPINOZA, R., y LANDAETA, P. “Música y sensación sonora: John Tavener”. *Hispania Sacra*, Vol. LXVI, Nr. 134, pp. 25-46, 2014.
- ARISTOTELES. “Física”. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- BADIOU, A. “Logics of Worlds. Being and Event 2”. New York: Continuum, 2009.
- BADIOU, A.; TARBY, F. “La Filosofía y el acontecimiento”. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- BERGSON, H. “Materia y memoria”. Buenos Aires: Cactus, 2010.
- BERIO, L. “Two Interviews”. Londres: Marion Boyars Publishers Ltd., 1985.
- BOULEZ, P. “Troisième Sonate”. Vienna: Universal Edition, 1961.
- \_\_\_\_\_. “Structures, Deuxième Livre”. Vienna: Universal Edition, 1964.
- \_\_\_\_\_. “Éclat”. Paris: Universal Edition, 1965.
- \_\_\_\_\_. “Tristan and Isolde”. New York: Dover Music Scores, 1973.
- \_\_\_\_\_. “Répons”. Vienna: Universal Edition, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Penser la musique aujourd’hui”. Paris: Editions Gallimard, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Puntos de Referencia”. Barcelona: Gedisa, 2001.
- \_\_\_\_\_. “La escritura del Gesto”. Barcelona: Gedisa, 2003.
- DELEUZE, G. “Nietzsche et la philosophie”. Paris: PUF, 1962.
- \_\_\_\_\_. “Spinoza et le problème de l’expression”. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- \_\_\_\_\_. “Kafka. Por una literatura menor”. México: Ediciones Era, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Francis Bacon Logique de la sensation”. Paris: Editions de la Différence, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Cinéma 1 - L’image-mouvement”. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Cinéma 2 - L’image-temps”. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Proust y los signos”. Barcelona: Anagrama, 1995a.
- \_\_\_\_\_. “Conversaciones”. Valencia: Pre-Textos, 1995b.

- \_\_\_\_\_. “Francis Bacon. Lógica de la sensación”. Madrid: Arena Libros, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Imagen Movimiento – Estudios sobre cine 1”. Barcelona: Paidós, 2004a.
- \_\_\_\_\_. “Imagen Tiempo – Estudios sobre cine 2”. Barcelona: Paidós, 2004b.
- \_\_\_\_\_. “Le Bergsonism”. Paris: PUF, 2004c.
- \_\_\_\_\_. “Pintura, el concepto de diagrama”. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Cine 1, Bergson y las imágenes”. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Cine 2, Los signos del movimiento y el tiempo”. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Logique du Sens”. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Proust et les signes”. Paris: PUF, 2014.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. “Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2”. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- ESPINOZA, R. “Realidad y tiempo en Zubiri”. Granada: Comares, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Arte y religión en la Phänomenologie des Geistes de Hegel a la luz de la Wissenschaft der Logik...”, *Daimon*, Nr. 43, pp. 71-91, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Repensando a Deleuze y el ‘Acontecimiento’ desde lo ‘Lógico’ de la Wissenschaft der Logik... en torno al devenir cosa”. (pp. 155-175). In: R. Espinoza (ed.). *Hegel. La transformación de los espacios sociales*. Concón: Midas, 2012.
- ESPINOZA, R., VARGAS, E., ASCORRA, P. “Nietzsche y la concepción de la naturaleza como cuerpo”, *Alpha*, Nr. 34, pp. 95-116, 2012.
- FEYERABEND, P.-K. “Contra el método”. Madrid: Editorial Tecnos, 1986.
- HUMBERTCLAUDE, E. “La transcripcion dans Boulez et Murail”. Paris: L’Harmattan, 1999.
- LEVINAS, E. “¿Es fundamental la ontología? Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro”. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- NIETZSCHE, F. “Ecce homo”. Madrid: Alianza, 2000.
- PRIGOGINE, I., STENGERS, I. “La Nueva Alianza. La metamorfosis de la ciencia”. Madrid: Alianza, 1983.
- SARTRE, J.-P. “La trascendencia del ego”. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1968.
- SPINOZA, B. “Ética”. Madrid: Alianza, 1987.