



Ritornelos del futuro: sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo¹

Refrains of the future: about rhythmic machines in capitalism

Ritornelos do futuro: sobre as máquinas rítmicas no capitalismo

Felipe Kong Aránguiz  ^[a]

Santiago, Chile

^[a] Universidad Andrés Bello

Como citar: ARÁNGUIZ, Felipe Kong. Ritornelos del futuro: sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo. *Revista de Filosofía Aurora*, Curitiba: Editora PUCPRESS, v. 36, e202430292, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/2965-1557.036.e202430292>.

Resumen

En este artículo buscamos delinear un pensamiento sobre el carácter temporal de la experiencia en el capitalismo a través del concepto de ritornelo, propuesto por Guattari y Deleuze. Para ello, nos dirigimos preferentemente a los textos guattarianos. Los ritornelos son las máquinas rítmicas que temporalizan la experiencia, componentes de pasaje tienden a la autonomización y la adaptabilidad. A partir de estas cualidades, los ritornelos en el capitalismo se pueden comprender en tres núcleos de temporalización: doméstico-afectivo, laboral-social y mutante-rizomático. Entendemos el primero como un nexo afectivo activado musicalmente que tiende al control de un pequeño territorio, mientras que el segundo se activa por la flexibilización neoliberal y la *esclavitud cronográfica* que se sigue de ella. El tercer núcleo sería capaz de anular los otros dos en una apertura al cosmos, al tiempo

¹ Este artículo es parte del proyecto postdoctoral ANID 3220782, del cual el autor es investigador principal.

^[a] Doutor em Filosofia com menção em Estética y Teoría del arte, pela Universidad de Chile, e-mail: felipekaranguiz@gmail.com

y al deseo. Pensando en innovaciones rítmicas que vayan en ese sentido, llegamos a la idea de *futuritmáquina* (Eshun) y su desarrollo en el *Global ghattotech* (Goodman), la fusión de elementos folk con música electrónica por parte de poblaciones marginales en todo el mundo. De esta periferia vienen dos ritmos que irrumpen en la estructura temporal del pop: la síncopa solidificada del reggaetón y el colapso inorgánico del trap. Sin embargo, las condiciones algorítmicas que crecientemente administran el trabajo y el consumo se extienden a la circulación de los ritornelos estéticos. Los algoritmos son ritornelos complejos, por lo que para recuperar la singularidad de los procesos estéticos es preciso entrar también a un plano de composición algorítmica, interviniendo en un nivel distinto de creación.

Palabras clave: Ritornelo. Guattari. Ritmo. Máquina. Música.

Abstract

In this article we seek to outline a thought on the temporal character of the experience in capitalism through the concept of refrain, proposed by Guattari and Deleuze. To this end, we turn mainly to the Guattarian texts. The refrains are the rhythmic machines that temporalize the experience, components of passage that tend to autonomization and adaptability. From these qualities, the ritornelos in capitalism can be understood in three cores of temporalization: domestic-affective, labor-social and mutant-rhizomatic. We understand the first as a musically activated affective link that tends to control a small territory, while the second is activated by neoliberal flexibilization and the chronographic slavery that follows from it. The third core would be able to annul the other two in an opening to the cosmos, time and desire. Thinking about rhythmic innovations that go in that direction, we arrive at the idea of futurhythmachine (Eshun) and its development in the Global ghattotech (Goodman), the fusion of folk elements with electronic music by marginalized populations around the world. two rhythms from this periphery break into the temporal structure of pop: the solidified syncopation of reggaeton and the inorganic collapse of trap. However, the algorithmic conditions that increasingly manage labor and consumption extend to the circulation of aesthetic refrains. Algorithms are complex refrains, so to recover the singularity of aesthetic processes it is also necessary to enter in the algorithmic plane of composition, intervening in a different level of creation.

Keywords: Refrain. Guattari. Rhythm. Machine. Music.

Resumo

Neste artigo buscamos delinear uma reflexão sobre a transitoriedade da experiência no capitalismo por meio do conceito de ritornelo, proposto por Guattari e Deleuze. Para isso, recorreremos preferencialmente aos textos guattarianos. Os ritornelos são as máquinas rítmicas que temporalizam a experiência, os componentes da passagem tendem à autonomia e adaptabilidade. A partir dessas qualidades, os ritornelos no capitalismo podem ser compreendidos em três núcleos de temporalização: afetivo-doméstico, social-laboral e rizomático-mutante. Entendemos o primeiro como um vínculo afetivo ativado musicalmente que tende a controlar um pequeno território, enquanto o segundo é ativado pela flexibilidade neoliberal e a "escravidão cronográfica" que dela decorre. O terceiro núcleo seria capaz de anular os outros dois numa abertura ao cosmos, ao tempo e ao desejo. Pensando em

inovações rítmicas que vão nessa direção, surgiu a ideia da futuritmáquina (Eshun) e seu desenvolvimento no Global ghattotech (Goodman), a fusão de elementos folk com música eletrônica por populações marginais ao redor do mundo. Dessa periferia surgem dois ritmos que rompem a estrutura temporal do pop: a síncope solidificada do reggaeton e o colapso inorgânico do trap. No entanto, as condições algorítmicas que gerem cada vez mais o trabalho e o consumo estendem-se à circulação de ritornelos estéticos. Os algoritmos são ritornelos complexos, pelo que para recuperar a singularidade dos processos estéticos é necessário entrar também num plano de composição algorítmica, intervindo num nível diferente de criação.

Palavras-chave: Ritornelo. Guattari. Ritmo. Máquina. Música.

Introducción

Al igual que muchos de los conceptos desarrollados en *Mil Mesetas* junto a Gilles Deleuze, el ritornelo tiene su origen en el pensamiento de Guattari. Este nos remite en primer lugar a una figura musical, una frasecilla simple que puede repetirse indefinidamente, *retornando*. Como señala Anne Sauvagnargues, la palabra es recogida de la obra de Lacan, “quien la usaba para nombrar las repeticiones e invenciones semánticas psicóticas, pero Guattari lo enlaza al trabajo de Deligny sobre las líneas de andadura de los autistas” (2008, p. 143). De este modo, lo que comienza a hacer Guattari es activar la noción de ritornelo al ligar estos comportamientos repetitivos a una espacialidad, a la construcción de un territorio. El ritornelo funciona como un mecanismo para protegernos del caos, resguardándonos en un esbozo de orden, pero irá complejizando sus funciones una vez que se establecen territorios: se vuelve firma, estandarte, marca distintiva. Pero también guarda en sí mismo la posibilidad de romper con ese territorio, de trazar una línea de fuga hacia algo nuevo. Es un ejemplo tomado del mismo Deligny, cuando los comportamientos repetitivos de los autistas producen quiebres y salidas, activando ritornelos autónomos e impredecibles en lo que él llama “líneas de errancia” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 355).

Más allá de estos ejemplos clínicos, en los que puede verse una versión germinal de la noción, tenemos la determinación conceptual que se le da en el capítulo “Del ritornelo” en *Mil Mesetas*, junto a Gilles Deleuze. Pero el trabajo que hace Guattari en solitario con el ritornelo tiene un cariz distinto, tomando como base los mismos casos etológicos, etnológicos y clínicos que aparecen en el texto conjunto pero guiándolos más hacia su aplicación práctica (política, artística, terapéutica, etc) que hacia su consistencia filosófica. Revisaremos a continuación los rasgos principales que tiene esta versión guattariana del concepto, para luego pasar al análisis de sus formas en el capitalismo, algo que quedó fuera en la versión de *Mil Mesetas*.

Primero que nada, el ritornelo es definido como un *componente de pasaje*. Esto significa que su aparición siempre está ligada a una transformación, a un momento mutable de los procesos. Sirve para pasar del caos a un orden precario, luego para descodificar ese orden y convertirlo en territorio, luego para quebrar ese territorio y lanzarse hacia otro lado. Justamente porque cumple un rol creador respecto al territorio es que no puede nunca constituirse como un elemento interior a él: incluso en su momento más “estático”, cuando el territorio está constituido y el ritornelo sirve como su expresión, su pancarta, lo que hace es distribuir los pasajes entre el adentro y el afuera, marcar el límite, establecer las comunicaciones de un territorio con los demás. Para ello, debe estar siempre de algún modo desterritorializado, incluso cuando está fundando el territorio. Al menos, debe tener una mitad desterritorializada: “Aquello que caracteriza a componentes de pasaje como la rostridad y los ritornelos, es que trabajan a la vez en la norma y en la desterritorialización: es por eso que permiten pasar de un agenciamiento a otro. No pertenecen al espacio y al tiempo «en general», sino que efectúan espacios y tiempos particulares” (Guattari, 2013, pp. 278-279).

Así pasamos al segundo rasgo del ritornelo: funciona siempre en un espacio tiempo particular, o más bien, contribuye a crear un espacio-tiempo particular. Ahora bien, en la formulación guattariana se destaca en todo momento la relación entre el ritornelo y la rostridad, ambos componentes de pasaje que se harían cargo respectivamente de los aspectos temporales y los aspectos espaciales de este movimiento. Esta distribución dual funciona como un eje central en el Guattari del 79, tanto en *Líneas de Fuga* como en *El inconsciente maquínico*. Ambos libros culminan con un análisis de la obra de Proust en clave de estos dos conceptos, los que entran en relaciones complejas de diálogo, transformación y sustitución. Los componentes de pasaje también tienen pasajes entre ellos, y llega a afirmarse finalmente su unidad de hecho, la imposibilidad de encontrarlos separados fuera de la abstracción:

Unos trabajan y cuadrículan nuestra temporalización más íntima, mientras que los otros modelizan nuestra relación con el paisaje y con el mundo viviente. Por otra parte no se los puede separar. Un rostro

está siempre asociado a un ritornelo; una redundancia significativa está siempre asociada a un rostro, al timbre de una voz... (Guattari, 2013, p. 311).

Es decir, como vemos, a pesar de que los ritornelos tienen como primer modelo a la frase musical repetitiva, su definición técnica es mucho más amplia: son componentes de pasaje locales y temporales, siempre entrelazados con los componentes de pasaje espaciales que corresponden a la rostridad.

Un tercer rasgo, que se sigue de lo que ya hemos dicho, es la tendencia del ritornelo a autonomizarse de su contexto territorial. Este proceso, visto conceptualmente, viene dado desde la definición misma de lo que es un componente de paso, que no pertenece propiamente a ningún agenciamiento. De cierto modo, los ritornelos nacen siendo autónomos, o al menos con el germen de autonomía. El examen de esta tendencia se complementa con una investigación etológica sobre los cantos de los pájaros. Se puede afirmar, después de la revisión de múltiples casos, que los ritornelos que operan en un primer momento como marcadores territoriales comienzan a “ponerse al servicio de agenciamientos más «intimistas», como aquellos de los rituales de cortejo, o incluso a dar lugar a improvisaciones solitarias «por placer»” (Guattari, 2013, p. 275). Tienen lugar varios tipos de transformación, donde la única constante es que los ritornelos siempre aparecerán en función de cambios del sistema. La brizna de hierba desaparece en un ritual de cortejo de los pinzones, y su posición es retomada por un canto; los trogloditas macho simplifican su canto territorial para ofrecer su nido a las hembras; un canto de cortejo como el del ruiseñor escapa de su función y se convierte en una exhibición injustificada, para nadie o para todos, desde el lugar más alto del bosque. Con la música humana sucederá lo mismo, produciéndose un distanciamiento de las determinaciones territoriales iniciales para ir cada vez más a una autonomía de la pieza musical. Pero esta autonomización no implica un desligamiento del campo social, porque, como repite Guattari en varias ocasiones, es común que el componente más desterritorializado sea el que mejor se difunda sobre el todo social, el que mejor pueda controlar la situación.

Por último, un cuarto rasgo del ritornelo es su adaptabilidad a distintas materias de expresión. Partimos considerando formas musicales, o al menos sonoras, pero estas formas pueden trasladarse a materias como los gestos, las rutinas, los motivos pictóricos, etc. Los ritornelos son bucles de tiempo que operan como pasaje de una realidad a otra, y de este modo “inventan” tiempos, son una máquina de crear tiempos. Una música puede provocar un baile y luego ser reemplazada por él, desapareciendo en el olvido, o bien una frasecilla, como en Proust, puede convertirse en una obsesión que se adhiera a los cambios anímicos, a las decisiones amorosas, a la interpretación de signos. El ritornelo como componente de paso pertenece al ámbito de la máquina abstracta, la idea que traspasa distintas materias sin existir separadamente de ellas. Es por eso que de la base sonora o musical la única variable que permanecerá a lo largo de todas las transformaciones será el ritmo, el elemento desencadenante de todo ritornelo que pone en comunicación a los elementos heterogéneos y les da un contacto común que se distingue de la medida. “La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, une instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 321).

Entonces, resumiendo nuestra propuesta de definición del ritornelo (ahora con los elementos mínimos sobre la mesa), diremos que este se trata de *un componente de paso de carácter temporal formado sobre la figura de una frase sonora repetible, que se complementa con los rasgos de rostridad para formar espacio-tiempos, que tiende a constituirse autónomamente respecto a los territorios y que puede adaptarse a materias de expresión variables*. En *Mil Mesetas* vemos que el concepto se desarrolla mucho más, a partir de la distinción entre tres aspectos del ritornelo: uno direccional, previo al territorio, donde hay un enfrentamiento directo a las fuerzas del caos; uno dimensional, interno al territorio, donde se lidia con las fuerzas de la tierra; y uno de paso o de fuga, donde predominan las fuerzas del Cosmos (2002, 318-319). Esta configuración tripartita, habitual en los escritos de Deleuze, sirve como una base para que se desarrollen otros componentes del concepto: personajes rítmicos, paisajes melódicos, toma de consistencia, las formas

históricas musicales (clásica, romántica, moderna), etc. Aunque no pueda decidirse de forma cierta, es muy probable que esta sea la parte deleuziana del ritornelo, el trabajo teórico que le da consistencia al concepto y lo sostiene a pesar de la multiplicidad de sus formas de aparición. En una entrevista conjunta de 1991, Deleuze y Guattari declaran: "Hemos forjado un concepto de ritornelo en filosofía" (Deleuze, 2007, p. 343). Pero antes de esta elaboración, o tal vez al lado de ella, Guattari quería hacer otra cosa: diagnosticar la situación de los ritornelos en el capitalismo, sus formas de determinar la vida afectiva, estética, política y laboral y los modos en los que podríamos escapar de tales determinaciones.

Ritornelos capitalistas

Los ritornelos capitalistas pueden pensarse a partir de los dos últimos rasgos que hemos dado en la definición: la autonomización y la adaptabilidad. Se trata de imaginar estas dos tendencias yendo a sus límites. Por un lado, los ritornelos se hacen cada vez más autónomos: primero son extraídos de sus contextos para formar parte de una música codificada, inventándose la notación musical y las leyes de la armonía; luego, conservando esta autonomía, la música se rebela contra estas leyes; finalmente, logra autonomizarse incluso de las personas que las ejecutan. En una línea distinta, las materias de soporte de la música también entran a un momento de ruptura cualitativa cuando se inventa la grabación, y a otro quiebre cuando llega la digitalización. Pero además, estos ya no se limitan para nada al ámbito musical. La autonomía de los ritornelos les ha permitido encarnarse en distintas materias de expresión, reescribiendo códigos sociales a partir de comunicaciones sensibles. Su carácter de componente de pasaje se ve por ello realzado: al entrar en el campo de los algoritmos, los ritornelos están cada vez más dispuestos a relacionar cualquier cosa con cualquier cosa, a convertirse en comunicadores universales. Así, por ejemplo, los ritornelos de percepción que tienen lugar en los medios digitales, como el *scroll*, las *stories* y los *reels*, y que hacen ver como obsoletas las reflexiones sobre el poder hipnótico de la televisión. Marcamos gestos con las manos y los ojos, guiamos nuestros sentidos en función de estos ritmos que parecieran tener existencia propia y carecer de sentido más allá de su poder de ligar lo que no tendría por qué estar ligado, una cosa tras la otra.

Pero también los ritornelos se enlazan con la producción de subjetividad dentro de un territorio. Esto lo confirmábamos viendo casos como el del ruiseñor, que canta sin otro motivo que el de individuarse. Por eso podemos ver la coincidencia de una crisis rítmica generalizada con la fragmentación de los lazos sociales en el capitalismo. Los ritmos dejan de estar ligados a territorios mediante enlaces múltiples e interdependientes, y tienden a reducirse en forma de recortes:

Esta simplificación de los ritornelos capitalísticos, su reducción, en el extremo, a un simple ritmo binario o ternario, lejos de reducir su importancia, los conducirá, por el contrario, a adquirir un lugar esencial entre las componentes de sujeción semiótica. En lugar de ser agenciada a partir de sistemas territoriales tales como la tribu, la etnia, la corporación, su subjetivación será interiorizada e individuada sobre los territorios desterritorializados que constituyen el yo, el rol, la persona, el amor, el sentimiento de «pertenecer a». (Guattari 2013, p. 310).

La simplificación de los ritmos viene aparejada con un aislamiento de los individuos respecto a las colectividades, viéndose obligados a reterritorializarse en instancias cada vez más privadas, considerando la fragmentación subjetiva que esta privacidad conlleva. A partir de esto, Guattari esboza una crítica política de los ritmos contemporáneos. Esta se desarrolla identificando tres direcciones hacia las cuales se dirigen los "núcleos maquínicos de agenciamientos de temporalización" (1979, p. 124), las formas de pulsar el tiempo en el capitalismo moderno. La primera es una subjetivación hiperterritorializada, que tiene lugar sobre todo en el espacio doméstico. Se trata de un extremo nerviosismo y paranoia respecto a los ritmos del entorno familiar, buscando el control "de los movimientos más imperceptibles del cónyuge y los niños"

(p. 124). Son los ritmos afectivos de la cotidianidad, los mismos que permitían que el niño en la noche se cobijara del caos, pero pervertidos en la forma de una convivencia donde el caos puede aparecer por cualquier parte y por tanto los gestos rítmicos, los ritornelos corporales, más que ser de alivio son motivo de riesgo, necesitando una vigilancia constante. Así es como podemos encontrar regularidades tanto en la formación de rutinas estrictas para la organización del tiempo libre como en el ocio desatado de forma pasiva, en el que simplemente lo que hacemos es adaptarnos a ritmos que vienen incluidos en los productos de entretenimiento. El sujeto controla, pero también se deja controlar.

Por otro lado, en el ámbito laboral y social, en lugar de haber una sobrecarga semiótica tiene lugar una simplificación y una flexibilización de los tiempos en función de una mayor productividad. En palabras de Guattari, se trata de

un diagramatismo siempre más «rentable» para el sistema, mediante el desarrollo de nuevas tecnologías de sometimiento cronográfico de los individuos. Es la ritornelización de la fuerza de trabajo que ya no depende de iniciaciones corporativas, sino de la interiorización de bloques de código, de bloques de devenir profesionales standard (2013, p. 314).

El tiempo se deja distribuir por algoritmos que saben mucho mejor que nosotros y que nuestros jefes la forma en la que debemos trabajar. Si en el primer caso veíamos una perversión del momento direccional del ritornelo, de su movimiento fundador, aquí nos encontramos con el aspecto de la dimensionalidad, con su poder de delimitar un territorio y ponerlo en relación con el resto del mundo. Pero ya no hay territorio, sino el gran espacio liso de los flujos de capital, en el que todas las relaciones se vuelven internas.

Por último, tiene lugar dentro de esta aceleración de las tendencias autonómicas del ritornelo una posibilidad de que la autonomía siga adelante, mediante “una apertura rizomática, que desterritorializa los ritmos tradicionales (biológicos y arcaicos) y crea condiciones que permiten considerar una relación enteramente renovada con el cosmos y con el deseo” (2013, p 314). Es, precisamente, el momento de la fuga cósmica: el ritornelo se pierde, comunicando no ya dos elementos sino lo conocido con lo desconocido, con lo imprevisible. En *El inconsciente maquínico*, en este mismo pasaje se señala que esta mutación rizomática es capaz de “anular los ritornelos capitalísticos” (1979, p. 125), entusiasmo que está ausente en la versión de *Líneas de fuga*. Pero hay que recordar que es aquí donde más se corre el riesgo de caer en un agujero negro y no salir nunca, ya que no tendremos ningún asidero de normalización; al menos si esa “anulación” llega a darse efectivamente.

Vemos que existe una correspondencia entre estos “núcleos maquínicos de agenciamientos de temporalización” y los tres aspectos del ritornelo que aparecen en *Mil Mesetas*: el canto individual ante el caos, el ritmo que organiza un territorio y la línea de fuga. Pero esto no nos dice mucho sobre sus formas de funcionamiento, sus condiciones y sus potencias. Para indagar más a fondo en estos núcleos es preciso vislumbrar sus vínculos con el contexto espacio temporal de Guattari, la meseta *París 1979*, sobre todo en términos estéticos y políticos. Luego revisaremos la forma en la que estos núcleos se actualizan en nuestra década, considerando el carácter contingente de las categorías guattarianas. La pregunta que nos mueve es: ¿cómo seguir el proceso de un ritornelo a través del tiempo?

Guattari habla de los ritornelos en su entorno presente, lo que lo lleva a especular respecto a las condiciones tecnológicas que facilitan su difusión. Estas son la televisión y el disco, las que permiten cada vez más una codificación centrada en el individuo en lugar de ritos colectivos. Con especial preocupación ve los efectos de estas máquinas sobre los niños y jóvenes:

Así, en lugar de las nanas y las canciones infantiles de antaño, corresponde hoy a un osito de peluche televisivo-contrastado según los últimos métodos de marketing- inducir los sueños de nuestros niños, mientras que son administradas cancioncillas neurolépticas, en altas dosis, a nuestros muchachitos y

muchachitas con mal de amor... Estas cancioncillas, estos ritmos, estas sintonías invaden todos nuestros modos de semiotización del tiempo; constituyen ese «espíritu de la época» que nos conduce a sentirnos «como todo el mundo» y a aceptar «el mundo tal como va...». (2013, p. 310)

En ambos ejemplos el ritornelo tiene una forma musical, aunque en el caso televisivo conlleve obviamente elementos visuales. El espacio sonoro que Guattari está presentando como espíritu de la época es lo que llamamos *mainstream*, el flujo principal de la estética capitalista cuya fuerza arrastra a las expresiones menores hacia la estandarización. En la Francia de 1979 este campo estaba controlado musicalmente por la balada romántica y la música disco, estilos que encontraban en los Beegees una mezcla ganadora. El espacio doméstico se deja poblar por estos ritornelos que portan mensajes de sentimentalismo y plástica alegría, pero no solo es afectado por el contenido lírico, que es trivial, sino por el afecto que tales ritmos transmiten: una melancolía demasiado endulzada, una alegría demasiado obligatoria. Podemos vincular estos ritornelos musicales con los que Guattari denominó “subjetivación hiper-territorializada” respecto al control del espacio doméstico. Las ideas recurrentes, repeticiones psíquicas o rollos mentales que Guattari enumera tienen todo el aspecto de los estribillos de la música romántica: “qué es lo que tienes, no estás como de costumbre, qué estás pensando, de qué está hecho tu goce (o tu rechazo del goce)” (1979, p. 124). Por otra parte, respecto a la televisión Guattari señalará que genera ritornelos complejos, ya se forman por multitud de factores a la vez, además de ir fuertemente cargados con componentes de rostridad:

Mi sentimiento de identidad personal se ve atraído, pues, en diferentes direcciones. Atravesado por semejante diversidad de componentes de subjetivación, ¿cómo puedo conservar un sentimiento relativo de unicidad?: gracias a esa ritornelización que me fija ante la pantalla, constituida desde ese momento como nudo existencial proyectivo. Yo soy lo que hay ahí delante. Mi identidad ha pasado a ser el locutor, el personaje que habla en el televisor (1996, p. 30).

Así, vemos confluir la compulsión posesiva de los afectos amorosos con el control tecnológico del sueño infantil, la monotonía pegajosa de la onda disco y el reparto programático del horario televisivo: son ritornelos capitalísticos que están “encargados de cuadrangular nuestra temporalización más íntima” (1979, p. 129).

Los ritmos íntimos, más allá de la fragmentación e individualización que experimentan, terminan convergiendo en una sincronización cuadriculada que los neutraliza. Este fenómeno se da de forma mucho más patente en el segundo núcleo, el del diagramatismo social. Las formas neoliberales de trabajo ponen a trabajar a los cuerpos humanos como si fueran piezas de una maquinaria mayor, en lo que Deleuze y Guattari llaman esclavitud maquínica:

Hay esclavitud cuando los hombres son piezas constituyentes de una máquina, que componen entre sí y con otras cosas (animales, herramientas), bajo el control y la dirección de una unidad superior. Y hay sujeción cuando la unidad superior constituye al hombre como un sujeto que remite a un objeto que ha devenido exterior, tanto si ese objeto es un animal, una herramienta o incluso una máquina: en ese caso el hombre ya no es una componente de la máquina, sino obrero, usuario..., está sujeto a la máquina, y ya no esclavizado por la máquina. (2002, p. 462)

Si bien Deleuze y Guattari hablan de que el capitalismo tiende a reemplazar la esclavitud por sujeción, también señalan que la cibernética y la informática han inaugurado una nueva forma de esclavitud maquínica, donde “sistemas hombres-máquinas”, reversibles y recurrentes, sustituyen a las antiguas relaciones de sujeción no reversibles y no recurrentes entre los dos elementos; la relación del hombre y de la máquina se hace en términos de mutua comunicación interna, y ya no de uso o de acción” (2002, p. 463). Por su cuenta, Guattari habla de “esclavitud cronográfica” [*asservissement chronographique*],

para referirse a las formas neoliberales de concebir el trabajo y el consumo. En el núcleo doméstico, la individualización de los afectos tiene aún los rasgos de una sujeción social, pero en el plano económico se vislumbra esta renovación de las formas arcaicas de esclavitud, solo que la máquina social de la que se es parte funciona de manera autónoma, sin necesidad de un tirano que la justifique simbólicamente. El dinero es el único amo, y las reformas neoliberales -que ya comenzaban a aflorar en el mundo cuando Guattari escribía- no hicieron más que estilizar y optimizar ese dogma. Como relata Jun Fujita (2021, pp. 73-75), a fines de los 70 ya colapsaba parte del sistema industrial francés, y multitudes de obreros eran invitados a planes de reconversión laboral que los desarraigaban de su experiencia. Desde ahora tendrían que cultivar una nueva subjetividad, formada de “bloques de código, bloques de devenir profesionales estándar” (Guattari 2013, p. 314).

Vemos que en este caso los ritornelos no tienen su origen en la música y la afectividad, sino en la organización económica. El yo-profesional que se construye en función de los bloques de código desterritorializados no tiene una afectividad interna, como sucede aún en el humanismo del discurso amoroso. Sus afectos son externos, y se combinan con rasgos de rostridad para dar pie a lo que luego serán perfiles, portafolios, emprendimientos. Sin embargo, los ritmos domésticos y los laborales, los afectos del sujeto romántico y los del esclavo ejecutivo son parte del mismo sistema. En los tiempos de Guattari, el espacio de la afectividad privada podía verse como un refugio contra los males del mundo: “Vivimos en un mundo de locos / nos descomponen / cuando deberían dejarnos vivir” (Beegees, “How Deep is your love”), “cuando el mundo entra / vienen, vienen / a construir un muro entre nosotros” (Crowded House, “Don’t dream it’s over”). Esta dicotomía se ve hoy, con el declive del amor romántico, como una pura ensoñación.

La tercera dirección que toman los agenciamientos temporalizantes en el capitalismo es la de la “mutación rizomática” desterritorializante, cuya potencia debería ser casi mágica para poder “anular” los ritornelos del capitalismo y así abrir el mundo a la novedad. Los ejemplos que dan Deleuze y Guattari se concentran en el arte, especialmente en la música docta contemporánea: Messiaen, Varese, Stockhausen, Berio, Boulez. Guattari, por su cuenta, cree en la capacidad del arte para formar “catálisis poético-existenciales” que alteren el orden de las redundancias sensibles. Esto se lleva a cabo mediante la extracción de segmentos de esas mismas redundancias

para “ritornelizarlas”, para convertirlas en fragmentos virulentos de enunciación parcial que laborarían a título de *shifter* de subjetivación. Poco importa aquí la cualidad del material de base, como se lo ve en la música repetitiva o en la danza Buto que, según el anhelo de Marcel Duchamp, están enteramente vueltas hacia “el mirador”. Lo que importa sobre todo es el impulso rítmico mutante de una temporalización capaz de sostener juntos los componentes heterogéneos de un nuevo edificio existencial. (1996, pp. 33-34).

Una apropiación interesante de estos conceptos que va en la línea de seguir este impulso rítmico mutante y darle forma a esta apertura rizomática es la que encontramos en los escritos de Kodwo Eshun y Steve Goodman. Eshun, en su libro de 1998 *Más brillante que el sol*, acuña el concepto de “futuritmáquina” (*futurythmachine*) para referirse a las experimentaciones musicales provenientes de la diáspora negra a ambos lados del Atlántico. Música como la de Alice Coltrane, Sun Ra, George Russell o Tricky “se aliena a sí misma respecto a lo humano; llega desde el futuro. La Música Alien es un recombinador sintético, una tecnología artística aplicada para amplificar las probabilidades de volverse un alien. Optimiza las ratios de excentricidad. Sintetízate” (p. -5)². Estos sonidos, aunque recogen algunos elementos de la vanguardia europea que trabajan Deleuze y Guattari, se caracterizan por ser populares, por ser producidos y

² El sistema de numeración de páginas del prólogo del libro de Eshun va cuenta atrás, del -15 al 0.

escuchados por las mismas masas que lidian día a día con los ritornelos capitalistas. Sus lugares son “[l]a habitación, la fiesta, la pista de baile, la rave: esos son los laboratorios donde los sistemas nerviosos del siglo XXI se reúnen, las matrices del Discontinuum futuritmaquínico” (p. -1). Steve Goodman, en *Sonic Warfare* (2010), hablará de “Global Ghettotech” para referirse a estas vanguardias marginales que aparecen por todo el mundo para contrarrestar la categoría de “world music”, e incluye ahí el kwaito, el reggaetón, la cumbia, el dancehall, el crunk, el funk brasileño, etc. (p. 196). Retomando el espíritu de Eshun, con quien comienza su libro, Goodman se pregunta: “¿Que vibraciones se emiten cuando barriadas, guettos, chabolas, favelas y periferias en general se enfrentan al hipercapital? ¿Y qué tipo de afectos urbanos presagian dichas culturas dentro del capitalismo contemporáneo global?” (p. xx). Sin duda no será algo parecido a Boulez o Messiaen, pero puede ser interesante revisarlo.

Direcciones futuras

Mucho ha pasado desde que Guattari escribió sobre el ritornelo, y también desde que Eshun y Goodman nos invitaron a oír las máquinas rítmicas del futuro. Por lo tanto, es probable que encontremos algo nuevo al analizar los ritornelos capitalísticos de nuestra década. Aún pueden distinguirse los tres tipos de temporalización, pero han cambiado su sentido y se han integrado más íntimamente. Respecto al espacio doméstico-privado, el poder de subjetivación de la música pop sigue intacto, pero con un signo afectivo notablemente distinto. El discurso romántico se ve debilitado por un escepticismo de las relaciones humanas y una celebración del éxito personal, particularmente fetichizado en objetos de marcas de lujo. Pero este movimiento discursivo, que a los románticos les hace rasgar vestiduras, no tiene por qué inquietarnos tanto como la verdadera revuelta rítmica en el pop: el destronamiento de la máquina rítmica rígida del rock y la balada por parte del dembow, el ritmo sincopado del reggaetón. La tradición del pop, ya desde comienzos del siglo XX, dictaba que la base rítmica sería rígida para que las voces y los instrumentos melódicos, que tenían “alma”, pudieran hacer las síncopas que necesitaran para expresar su ánimo. Son almas porque tienen ánimo, y este es curvo, cambiante, caprichoso, rasgos que se llevan al extremo en el filin cubano. El reggaetón rompe con esta regla al llevar la síncopa a la estructura rítmica, y marcándola de forma exagerada, casi violenta. La síncopa de la cumbia es más breve y modesta, pero la del reggaetón es soberana y grotesca. Eshun distingue dos tendencias musicales que están mezcladas en todos los niveles: “el Soulful y el Postsoul” (p. -6). En el reggaetón podemos ver claramente cómo se combinan. A la vez que la base rítmica se anima, la voz pierde su humanidad con el autotune, que la transforma de una forma más versátil que los mecanismos anteriores de robotización de voz³. La máquina rítmica del dembow, sincopada como las almas, se acopla con una máquina tímbrico-melódica como el autotune para llevar lo orgánico y lo inorgánico a un punto de indecidibilidad.

Esto es lo que Mark Fisher (2022), en su proyecto de un *materialismo gótico*, denomina flatline (línea plana), la que “[d]elinea no una línea de muerte, sino un continuum que envuelve -pero finalmente va más allá de- la muerte y la vida” (p. 84). Pero es en el trap donde vemos esta línea gótica desarrollarse más claramente. En él vemos un movimiento distinto, aunque convergente, de la máquina rítmica. El esquema 4/4 del hip-hop se va modificando paulatinamente, sin incorporar una síncopa obligatoria que lo modifique. Más bien, se deja agujerear por distorsiones rítmicas y tímbricas dentro de su mismo esquema: sub-bajos esporádicos, inorgánicos, entremezclados con notas sencillas pero discordantes y tresillos frenéticos de hi-

³ Kit Mackintosh, quien ha hecho el estudio más completo sobre el tema hasta la fecha, pone el ejemplo del Mumble Rap (predecesor del trap) para mostrar cómo el auto-tune se adapta a usos disímiles: “En las manos de los mumble rappers, los timbres típicamente tecnológicos del autotune se transforman y se deforman en ruido orgánico. Los artistas se solazan en remodelar el efecto, haciendo que el sonido que produce no sea ya rígido o robótico. En su lugar, hacen que tome cualidades sónicas que evocan tejidos corporales y secreciones”. (2021, p. 12.19)

hat que aparentan anunciar algo que nunca pasa. La voz, también pasada por el autotune, funciona básicamente como generadora de ruidos o balbuceos; el flow continuo del hip-hop clásico se convierte en una serie discontinua de frases, muchas veces yuxtapuestas sin recurrir a la sintaxis. Sin duda los elementos góticos aparecen aquí de forma mucho más explícita: si en el reggaetón predomina un impulso vital y sexual, en el trap las máquinas tratan de imitar la muerte. La celebración pródiga del trap tiene casi siempre un tono siniestro, como si la desintegración rítmica repitiera el colapso corporal de un cuerpo drogado. Esa es la línea plana de la droga, que conlleva vida y muerte, exaltación y miseria.

En suma, tenemos una innovación rítmica importante con la entrada de máquinas del *Global Ghettotech* al mainstream, pero sus ritornelos parecen capturados por un discurso hipercapitalista que ya no plantea ninguna distancia con el sistema. Ahora bien, si los ritornelos se caracterizan por tener una autonomía respecto al discurso, tocando “el foco de no discursividad que yace en el corazón de la discursividad” (Lazzarato, 2008, p. 118), deberíamos cuestionarnos si el contenido lírico es capaz de determinar la potencia de las máquinas rítmicas. También podemos aducir el argumento de que estas no son las futuritmáquinas originales, sino que han sido refaccionadas por el pop para quitarles su peligrosidad. Pero, a pesar de que hay versiones edulcoradas como siempre, gran parte de los artistas populares de trap y reggaetón apuestan por mantener los rasgos estilísticos marginales, sin arriesgar con ello su éxito. ¿Podríamos decir, considerando esto, que los ritornelos liberadores consiguieron anular a los ritornelos capitalistas del anglo-pop? ¿O sucede más bien que las máquinas del capital lograron anular el poder de los ritmos del futuro, justamente al darles el triunfo?

Un examen del núcleo de temporalización propio del trabajo nos ayuda a aclarar estas preguntas. Al contrario de lo que sucede en el otro plano, aquí no vemos un giro sino una intensificación de los mismos rasgos que Guattari notaba en 1979. Las tendencias de la cibernética y la gestión estatal-empresarial confluyen hacia una esclavitud maquina mucho más explícita, con millones de personas cuyo jefe es un algoritmo. El foco ya no está en la producción, sino en las redes que conectan a productores y usuarios, que transportan, alojan y venden sin poseer autos, ni casas ni objetos. Se ha hablado de “gubernamentalidad algorítmica” para hablar de este régimen de control (ROUVROY Y BERNIS, 2013), tomando el modelo de las máquinas de reconocimiento de datos (machine learning). Si bien Ruffini y Blanco (2022) critican el reduccionismo de homologar machine learning con algoritmo en general, es cierto que esta es la forma hegemónica que tienen los mecanismos de control hoy en día. Yuk Hui (2022), por su parte, señala la necesidad de que este análisis considere “el concepto y el mecanismo de la recursión” (p. 350), es decir, la forma de temporalización propia de la máquina, más allá de sus efectos sobre nosotros. Esta se genera incorporando no solo una retención terciaria (concepto de Stiegler para designar la memoria artificial) sino una protención terciaria, la capacidad de planificar y dirigirse al futuro. Yuk señala que esta “es esencialmente recursiva: evalúa constantemente el pasado a fin de anticipar el futuro, el cual a su vez determina el presente. Los seres humanos son reintegrados en la temporalidad de las máquinas, no solo en cuanto individuos sino también en cuanto colectivos y comunidades” (p. 349). Los algoritmos son ritornelos en su propia ley, y tienen más alcance y poder de iteración que los ritornelos sensibles.

Los efectos de estos ritornelos van más allá del plano del trabajo, lo que podemos comprobar si volvemos a la música. Los sistemas de reproducción musical como Spotify y Youtube se plantean en función de un perfil de preferencias, un doble digital del usuario que puede anticiparse a los gustos de éste. La promoción de nueva música pasa hoy a través de estos algoritmos, que son, desde el punto de vista de los artistas, parte del sistema de esclavitud maquina laboral al que deben someterse. Tanto el viejo y el nuevo mainstream como la vieja y la nueva contracultura musical entran a este juego algorítmico de estadísticas, etiquetas y recomendaciones, haciendo correr sus ritornelos sonoros sobre una base rítmica silenciosa: los ciclos de retención y protención que determinan lo escuchable. Los ritornelos algorítmicos no necesitan anular a los ritornelos musicales disruptivos, ya que les basta con controlar su distribución.

Son lo que Guattari llama *ritornelos complejos*, “que catalizan la entrada de Universos incorporales como los de la música o las matemáticas, y que cristalizan los Territorios existenciales más desterritorializados.” (1996, p. 29). Ningún ritornelo musical por sí solo podrá anular a los ritornelos capitalistas que controlan la Música como máquina abstracta, porque están en un nivel diferente del ser.

Consideraciones finales

Hay algo que pierden los ritmos al incorporarse a este sistema unificado, y tiene que ver con su haecceidad, con los rasgos territoriales singulares que lo vinculan con ambientes específicos. Guattari hablaba de las relaciones que pueden haber entre las músicas de pueblos no occidentales “y ciertos rituales de conjura, ciertos sistemas prosódicos ligados a frases «mágicas»” (2013, p. 313). Esta singularidad se pierde cuando se lee esta música desde el sistema occidental. El ejemplo que da Guattari involucra justamente la síncopa, que hemos relacionado con el alma:

Un especialista que estableciera, por ejemplo, la lectura de los ritmos complejos que caracterizan algunas de estas músicas traducirá una ruptura rítmica en términos de síncopa o de contratiempo. Para él, la base, la referencia universal, será la isorritmia. ¡Pero tal vez los primitivos no funcionen en absoluto a partir de la misma máquina abstracta de ritmo! ¡Tal vez la norma, para ellos, es un tiempo sincopado! (2013, p. 313)

Tal vez lo sea, pero más importante que buscar la norma es considerar la singularidad de estos ritornelos en lo que en ellos se resiste a la desterritorialización algorítmica generalizada. Aquí, este carácter “mágico” debe entenderse como la potencia de creación que no logra clasificarse siquiera como arte, como técnica, como rito religioso, como fiesta. Este puede ser un indicio: recuperar el carácter conjurador de los ritornelos, aún en medio de la recursividad desencantada. Pero más necesario tal vez sea considerar que la apertura rizomática de los ritornelos, su invocación de lo nuevo, debe impactar en un plano más allá de lo estético si es que no quiere ser capturada. Es preciso por eso la instauración de planos de composición para algoritmos que temporalicen de otro modo la realidad. Porque nada puede anular mejor a un algoritmo que otro algoritmo; fuera de la destrucción de su sustrato físico, lo que de todos modos sucederá en algún futuro próximo.

Referencias

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

DELEUZE, G. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos, 2007

ESHUN, K. *More brilliant than the sun*. Londres: Quarter books, 1998.

FISHER, M. *Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.

FUJITA HIROSE, J. *¿Cómo imponer un límite absoluto al capitalismo? Filosofía política de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.

GOODMAN, S. *Sonic Warfare. Sound, affect and the economy of fear*. Cambridge: MIT Press, 2010.

GUATTARI, F. *L'inconscient machinique*, París: Recherches, 1979.

GUATTARI, F. *Líneas de fuga*. Buenos Aires: Cactus, 2013,

GUATTARI, F. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

HUI, Y. *Recursividad y contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.

LAZZARATO, M. "postfacio" en Raunig, Gerald, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

MACKINTOSH, K. *Neon Screams. How Drill, Trap and Bashment made music new again*. Londres: Repeater, 2021.

ROUVROY, A; BERNS, T. "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?" en *Adenda filosófica*, N°1, diciembre 2016.

RUFFINI, M; BLANCO, J. "Neguentropía, futuro y poder: trazas para pensar la transformación política en el tecnoceno" *Mediações*, Londrina, v. 27, n. 1, p. 1-15, jan.-abr. 2022

SAUVAGNARGUES, A. *Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

RECEBIDO: 21/04/2023
APROVADO: 02/05/2024

RECEIVED: 04/21/2023
APPROVED: 05/02/2024