

# LA EXTRACCIÓN DEL AFECTO MUSICAL: DELEUZE Y LA COMPOSICIÓN DE UN TIEMPO FLOTANTE<sup>1</sup>

**Cristóbal Durán R.**

## RESUMEN

En este trabajo intentamos exponer una aproximación amplia sobre la relación entre la música y el pensamiento de Gilles Deleuze. Para ello nos enfocamos directamente en su examen del tiempo musical e intentamos analizar algunos de los matices implicados en dicho examen. Proponemos pensar que el abordaje deleuziano del tiempo musical está estrictamente ligado a su comprensión de la sensación como un acoplamiento sintético, y en esa medida, el tiempo resulta pensable a partir de una labor determinada por la intensidad infinitesimal que lo profundiza. Intentamos entonces proponer una hipótesis de lectura que permita ligar la composición de un tiempo flotante como tarea de la música, con la extracción del afecto que dicha composición tendría que hacer posible, y que anuncia formas de individuación no-organizadas o asubjetivas por venir.

Palabras clave: Afecto, Sensación, Música, Intensidad, Tiempo pulsado/Tiempo flotante

## ABSTRACT

In this paper we try to expose a large account on the relationship between music and Gilles Deleuze's thought. We focus directly on his analysis of musical time and we try to expose some of the nuances involved on it. We propose to think that the deleuzian approach of musical time is strictly linked to his understanding of sensation as a synthetic coupling, which constitutes the time based on a labor determined by the infinitesimal intensity that it deepens. So we try to propose a hypothesis that permits to link the composition of a floating time, as the proper task of music, with the extraction of the affect that would make possible this

---

<sup>1</sup> Este artículo pertenece al Proyecto FONDECYT de Postdoctorado 3130505: «Estética de la temporalidad: La experiencia estética como afecto del otro (Heidegger, Derrida, Deleuze)», del cual el autor es investigador responsable.

composition, and that announces forms of non-organized or asubjective individualities to come.

Keywords: Affect, Sensation, Music, Intensity, Pulsed Time/Floating Time

«El sonido nos agrupa, nos rige, nos organiza. Pero nosotros abrimos el sonido en nosotros mismos. Si escuchamos atentamente sonidos idénticos que se repiten a intervalos iguales, no los captamos como una unidad. (...) Es el tiempo mismo quien así se agrega y se segrega.»

P. Quignard, *El odio a la música*

### 1. «La música ya no tiene por unidad al sonido»

El pensamiento de Deleuze no es extraño a la música. A veces de forma muy sumaria y otras con mayor desarrollo, aparece reiteradamente en varios de sus escritos y de sus clases<sup>2</sup>. En cada caso, ella no solo toma lugar a título de ejemplo, sino que, por el contrario, parece ostentar un peso singular, sometido siempre a una relación de complicidad con el pensamiento. Tanto así que Richard Pinhas, antiguo alumno de Deleuze e interlocutor musical, pudo afirmar la genialidad de la aproximación deleuziana (y guattariana) a la música en los términos siguientes: «Si tomo las últimas páginas del capítulo sobre el ritornelo en *Mil mesetas*, en cuatro páginas expresa lo que cualquier músico que teorizara un poco sobre música soñaría con poder escribir.» (Pinhas, en Dosse, 2009, p. 567)

¿Pero qué sería precisamente lo que un músico ‘soñaría con poder escribir’ respecto a la música? Notemos primero que no se trata de aquello que un filósofo podría escribir, sino de aquello que un músico quisiera capturar en su contacto con la música. Vale decir: lo que un músico intentaría hacer audible. Con frecuencia, el intento de partir por el análisis del elemento sonoro trae aparejado consigo, de forma anticipada, un examen respecto a las condiciones o determinaciones que hacen efectiva su organización, y que hacen de la música una articulación o una modulación de los sonidos. Pero en este sentido, lo que el músico ‘soñaría con poder

---

2 Sin ánimo de una reducción artificiosa al expediente de una ‘filosofía de la música’, podríamos consignar rápidamente tres lugares específicos: los brevísimos «Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes» y «Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps», y evidentemente una cantidad importante de páginas de *Mille plateaux*, especialmente en el capítulo titulado «Du ritournelle». Éste último, escrito junto a Félix Guattari, retoma en un contexto más amplio aquello que ya discutían los textos anteriores, y que es también materia de unos cursos dictados entre 1977 y 1979. Mención aparte merece el capítulo 7 de *Qu'est-ce la philosophie?*, titulado «Percepts, affects, concepts», donde se trabaja la música puesta en conexión con las restantes artes.

escribir' parece contrariar esta dependencia de dicho examen. Según Deleuze, el sonido no es el elemento primordial que debería ocupar al músico, ya que «el sonido no es más que un medio de captura para otra cosa; la música ya no tiene por unidad al sonido» (Deleuze, 1996, p. 153).

Pero tampoco la música puede sustraerse de lo sonoro, y volcarse sobre el modo de su organización. Aun cuando la música se ha prestado a ser pensada canónicamente como el arte de la temporalidad —y entiéndase por ello, el modo privilegiado a partir del cual se nos revela, o más bien, se nos hace sensible el tiempo en su *articulación*— pensar esto todavía podría suponer hacer depender a la música de un plano trascendente que actúe como un principio oculto y sustraído a toda audibilidad. Una suerte de lógica sintomática que tendría que vincular secretamente la música con un plano exterior a su propio desarrollo sensible. Así, en *Mil mesetas*, la tarea de pensar la música implica encontrar un plan que no sea ni «una estructura oculta necesaria para las formas» ni «un significante secreto necesario para los sujetos» (Deleuze y Guattari, 1988, pp. 268-269). Concebirlo así sería seguir un modelo analógico para pensar la música, que todavía la haga depender de cierta explicación de un eje trascendente dispuesto a una distancia discreta de su sonar: el desarrollo en el cual se inscribe un motivo o tema actual estaría dado por anticipado, o bien dicho motivo o tema establece las relaciones proporcionales en una estructura. El problema de ello sería declarar de antemano la incapacidad de hacer audible lo sonoro en música, sin dejar de remitir inmediatamente a una estructura que lo organiza en su distancia. En un esquema como éste, «el principio de organización o de desarrollo no aparece por sí mismo en relación directa con lo que se desarrolla o se organiza: hay un principio composicional trascendente que no es sonoro, que no es 'audible' por sí mismo o para sí.» (ibíd., p. 269)

No es de extrañar entonces que Deleuze se concentre en discutir y polemizar con la trascendencia de dicho principio composicional. Se podría pensar de antemano que lo que se intenta defender es el anclaje psico-fisiológico de la música, frente a una articulación estructural que parece haber perdido su nexo con la sensación. Es ilustrativo a este respecto traer a colación las objeciones generales planteadas por Lévi-Strauss a la música serial. Si hay una objeción planteada al principio de organización que se ha vuelto inaudible es porque pareciera imponerse sobre la sensación sonora, desorientando la escucha musical. Esto implicaría cierta «desconfianza hacia formas de arte que se proponen poner en crisis los sistemas de expectativas» (Eco, 1972, p. 322). Según Lévi-Strauss, el serialismo disolvería el elemento componente de la primera articulación del lenguaje musical —el sonema— en el segundo nivel en que se configura propiamente la frase musical. Y esto se produciría al rechazar la gama tonal que permite operar como marco para las relaciones entre sonidos (Lévi-Strauss, 1968, p. 32).

El cuestionamiento arrojado en este caso contra la música serial no reside únicamente en la subordinación de la organización de la música al esquema de la tonalidad; lo más problemático consiste en que dicha crítica apela a conservar un

primer nivel estructural que ha de actuar completamente en concordancia con la estructura dada por la gama. En este sentido, se identifican con más fuerza los ejes determinantes preestablecidos (Eco, op. cit., p. 331) que ordenan la base fisiológica de lo sonoro y que dan inteligibilidad a la escucha según patrones que así se hacen incuestionables (intensidades, modificaciones rítmicas, transformaciones en el contrapunto armónico). Esto sería lo que permite a Lévi-Strauss identificar en el serialismo una sintaxis musical que se vuelve incomprensible, precisamente porque ha sido desconectada en ella la relación estructural entre tonalidad y sensación. En este sentido, el anclaje 'natural' de la música serial es como un barco que ha perdido sus rutas y las ha remplazado por las reglas de navegación. Dicho aspecto del serialismo «flota a la deriva desde que cortó sus amarras», como «un barco sin velamen que su capitán, hartado de que sirviese de pontón, hubiera lanzado a alta mar, íntimamente persuadido de que sometiendo la vida de a bordo a las reglas de un minucioso protocolo apartaría la tripulación de la nostalgia de un puerto de origen y del cuidado de uno de destino (...)» (Lévi-Strauss, op. cit., p. 33). Esta pérdida de las expectativas declararía inteligible a la música serial, que en vez de ser «un universo en perpetua expansión», como piensa Boulez (1966, p. 297), sería más bien una música «un universo en el que la música no arrastrase al oyente por su trayectoria sino que se alejase de él. En vano se empeñaría en alcanzarla: cada día le parecería más lejana e inasible.» (Lévi-Strauss, op. cit., p. 35)

## 2. La sensación como acoplamiento: arte e intensidad

Sin embargo, el desarrollo que seguirá Deleuze (y Guattari) no apunta en ningún caso a restituir la pretensión de un enlace entre cierto anclaje natural para hacerlo corresponder con una organización estructural. Todo lo contrario: no quedaría más que volverse al sonido, pero no para encontrar en él su dependencia con una estructura, como forma de asegurar la existencia de la música. Antes que concentrarse en el modo en que la música articula los sonidos según parámetros regulares e irregulares que determinan su aparición, Deleuze intentará pensar rigurosamente el sonido como una sensación. El sonido, en cuanto sensación, es un acoplamiento, un compuesto entre diferentes niveles: «Incluso en el caso de un solo cuerpo o una sensación simple, los diferentes niveles por los que ésta pasa necesariamente constituyen ya acoplamientos de sensación.» (Deleuze, 2002b, p. 72). La sensación es un bloque compuesto o por componer, una síntesis recorrida por diferencias de intensidad, que varían continuamente unas en otras, una síntesis irreductible a su puntualidad.

*«La sensación es la propia excitación, no en tanto que esta se prolonga progresivamente y pasa a la reacción, sino en tanto que se conserva a sí misma o conserva sus vibraciones. (...) La propia sensación vibra porque contrae vibraciones. Se conserva a sí misma porque conserva unas vibraciones: es*

*Monumento. Resuena porque hace resonar sus armónicos. La sensación es la vibración contraída, que se ha vuelto calidad, variedad.»* (Deleuze y Guattari, 1997, p. 212).

En esta medida, la síntesis sensorial no es dispuesta categorialmente sobre la sensación —como para *hacer posible* a esta última— sino que es una aproximación a la sensación que está en desequilibrio en relación consigo misma (Deleuze, 2005a, p. 184). Esto implicaría que para dar cuenta de la sonoridad musical no podemos apelar a un punto de articulación que la organiza desde cierta trascendencia; habría que atenerse a pensar la sensación en el plexo mismo que la hace sensible. De este modo, remontar a las condiciones de la experiencia sensible no es apelar a condiciones exteriores, más generales o más amplias que lo condicionado, como Deleuze ya indicaba en su libro sobre Bergson (1987, p. 24). Estas no serían condiciones de toda experiencia posible, sino, como recuerda en el mismo trabajo, «las condiciones de la experiencia real.» (Ibíd., p. 20) Por ello, la condición de la experiencia real, en este caso, de la sensación, solo puede ser situada en la diferencia intensiva que la recorre. En su carácter diferencial, siempre duplicándose en sí misma, «es la intensidad, y no las formas a priori de espacio y tiempo, lo que constituye la condición de la experiencia real, y no sólo de la meramente posible.» (Smith, 1996, p. 49)

Según esta explicación, no es necesario escapar a una dimensión trascendental que todavía opere a distancia de la sensación: el llamado deleuziano a intentar captar «el ser mismo de lo sensible» a partir de un empirismo que se ha vuelto trascendental, busca evitar a la pregunta por lo que *puede* ser representado en lo sensible, y apuesta a trazar su lógica inmanente, «cuando aprehendemos directamente en lo sensible lo que no puede ser sino sentido» (Deleuze, 2002a, pp. 101-102). Pero eso que sólo puede ser sentido es la diferencia intensiva que recorre cada cosa, que pasa a través de cada diferencia venidera, cuya tendencia es cada vez decaer en su límite=0. Ella deviene imperceptible, insensible, pero no por ello queda fuera de la realidad de la experiencia. Tiende a extinguirse *en su mismo instante*, mostrando el acoplamiento con otras diferencias que la componen en cuanto sensación.

*«Por ello, [la intensidad] tiene el carácter paradójico de ese límite: es lo insensible, lo que no puede ser sentido porque siempre está recubierto por una cualidad que lo aliena o que lo ‘contraría’, distribuido en una extensión que lo invierte y lo anula. Pero también es lo que no puede ser sino sentido, lo que define el ejercicio trascendente de la sensibilidad, ya que da a sentir, y por eso despierta la memoria y fuerza el pensamiento.»* (Deleuze, 2002 a, p. 354).

La sensación *no es* la intensidad, pero la sensación *pasa con* cierta intensidad, es definida por una intensidad cuyo grado varía continuamente, cuyo grado es sólo variación continua, variación de variaciones. La sensación, en este caso, es la univocidad infinitesimal de todas las diferencias reales que marcan la intensidad (desde el 0 al 1), definida por una velocidad de caída o de remontar. La intensidad es, *en un instante*, un medio impuntual o no-puntualizable. Si el arte compromete-

te a la sensación es precisamente en este aspecto; aquel recorre las diferencias de intensidad, haciendo sensible lo que de otro modo no podría serlo. El arte es un modo de componer bloques de sensación, y en este sentido, la composición es la única cuestión en juego en el arte (Deleuze y Guattari, 1997, p. 194). A diferencia de ofrecer una mera activación para la sensación, el arte es una forma de *componer* la sensación. El artista inventa un pequeño monumento compuesto de afectos y perceptos. Ello implica que el arte no es un objeto que despierta las sensaciones, entendidas como afecciones y percepciones, o que despierta conceptos. En rigor, «el arte deshace la triple organización de las percepciones, afecciones y opiniones, para sustituirla por un monumento compuesto de perceptos, afectos y bloques de sensaciones que sirven de lenguaje.» (Ibíd., pp. 177-178, modificada) El artista es quien extrae bloques de sensación (perceptos y afectos) de las percepciones y las afecciones. Hay todo un ejercicio de extracción, una extracción que compone *otras* disposiciones o agenciamientos. El afecto separa, descomponiendo la afección y su cierre sentimental o emocional, que anuda bajo una lógica previa a la composición de sensaciones, a perceptos y afectos con su punto subjetivo o con un punto-sujeto (Terada, 2001). De hecho, de manera drástica, Deleuze y Guattari afirmarían que las sensaciones exceden cualquier vivencia, y que no dependen estrictamente de un estado o de una fuerza que sea consistente y que esté aguardando antes de tocar a aquellos por quienes pasa:

*«Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.»* (Deleuze y Guattari, 1997, pp. 164-165)

De ahí que la tarea, la «finalidad del arte», sea para ambos autores, la de «arrancar el afecto de las sensaciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación.» (Ibíd., p. 168) ¿Cómo extraer entonces un afecto del bloque de sensaciones, en este caso, del bloque sonoro?<sup>3</sup> El bloque sonoro no es el recogimiento puntual o puntualizado donde se reúne una sensación subjetivada, ni siquiera es el punto de su extrañamiento o de su desvarío. El material sonoro, en bloque, permite que la sensación exista y se conserve en sí, «en la eternidad que coexiste con esta corta duración. Mientras el material dura la sen-

3 Al referirse al tercer movimiento para su tercera sonata para piano, de 1957-58, Boulez ha distinguido en su escritura puntos y bloques. Los primeros serían «estructuras a base de frecuencias puras, aisladas —los acordes se producen sólo por el encuentro en el mismo instante de dos o más puntos». Los bloques sonoros, en cambio, «varían sin cesar y pueden atacarse verticalmente o descomponerse horizontalmente en una sucesión muy rápida (de manera que el oído no pierda, por así decirlo, la identidad de un bloque).» (Boulez, 2001, p. 149)

sación goza de una eternidad en esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material pase enteramente a la sensación, al percepto o al afecto» (Ibíd., p. 157).

### 3. Componer el devenir: cronometría y ritmo

Es en este sentido que la música libra una pequeña pero tenaz batalla contra el tiempo. Esa corta duración es ella misma una síntesis infinitesimal que hace del instante un devenir vuelto contra la medida que lo intenta capturar. Ese instante del bloque sonoro hace fugar la estratificación o codificación afectiva que impone su medida o su cadencia. Antes que capturar el tiempo en el punto unitario de un sonido, que así se encadena en una secuencia para producir música, el bloque sonoro funciona en una línea de devenir que no es la distancia entre dos puntos-sonidos, sino que al ser estos últimos acoplamientos ellos mismos son una velocidad específica de una línea, cada vez más ínfima, como un devenir-imperceptible que así desplaza transversalmente su linealidad. Forma entonces una desorganización de la secuencia de puntos, para componer un medio o entorno de partículas interpenetradas o acopladas. Mientras un punto puntualiza su origen, la sensación en cuanto bloque, es una línea de devenir que «no tiene ni principio ni fin, ni salida ni llegada, ni origen ni destino.» (Deleuze y Guattari, 1988, p. 293)

A partir de esto, la música no será pensada en una articulación organizada entre sonidos, sino a partir de una línea de devenir, una línea que arrastra a los puntos, uno al entorno del otro. Entre dos puntos sonoros siempre hay un medio, que no es otra cosa que la aceleración o la velocidad absoluta del movimiento entre dichos puntos. Con eso, lo que se quiere hacer pensable es que el devenir es siempre una zona de entorno o de indiscernibilidad, y no una relación discreta entre puntualidades sonoras. «Un devenir siempre está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre-dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos.» (Ibíd., p. 293) De ahí, entonces, que la captura perceptiva de este devenir se limite a advertir en él la traslación de un móvil o el desarrollo de una forma, antes que la velocidad que lo inclina hasta lo imperceptible. Para Deleuze y Guattari, «los movimientos, y los devenires, es decir, las puras relaciones de velocidad y de lentitud, los puros afectos, están por debajo o por encima del umbral de percepción» (Ibíd., p. 282).

El devenir actúa en cierto sentido contra el tiempo, ya que se trata de un tiempo que no puede ser tratado a partir de un concepto abstracto (Deleuze, 2007, p. 149). En este sentido, el devenir es una línea de fuerza antes que una forma pura de la intuición o un concepto vacío. Es en este sentido que la tarea de hacer el tiempo sensible en sí mismo sea una tarea que compromete al tiempo, pero un tiempo «fuera de toda medida o cadencia.» (Deleuze, 2000b, p. 70) Esto no quiere decir que la música se sustraiga del tiempo, sino que se intenta captar la fuerza de

un despliegue que ya no sigue la regla de medida que la ordena. Habría que pensar en algo como lo que propone Stockhausen cuando alude a un «tiempo propio» del sonido. «Podemos decir que, en sus acciones, el músico se remite al ‘tiempo propio’ del sonido, y en lugar de duraciones cuantificadas mecánicamente en conflicto con la regularidad del tiempo metronómico, él mide ‘quanta sensoriales’; siente, descubre el tiempo de los sonidos; les deja tomar ‘su’ tiempo.» (Stockhausen, 2006, p. 278) ¿Qué quiere decir aquí ‘quanta sensoriales’ por oposición a un tiempo del metrónomo? Un tiempo intensivo que no puede ser completamente determinado por la medida, aunque pase en cada caso por ella. Esto quiere decir que la pulsación del tiempo, que se recubre con su medida o su compás, no es puramente regular.

En la reflexión deleuziana, el tiempo de la medida abrirá su paso, en sus intersticios, a un tiempo que se pensará a partir del ritmo. Este posee un modo de ser constituido que es en rigor el mismo que se ha pensado en la sensación: *«un carácter irreductiblemente sintético y una diferencia constitutiva de nivel.»* (Pinhas, 2001, p. 200). Se pulsa un tiempo, dice Deleuze, cuando se marca un territorio; es el paso el que hace aparecer un territorio. De esta manera, una rítmica siempre se sobrepone o resiste el caos que lo acecha. El ritmo, así entendido, no puede abandonar o no puede desapegarse de cierta idea del caos que pareciera circundarlo y abrirlo entonces a otro destiempo, pautando así un paso que se va modificando a su paso. El ritmo es la fuerza misma de alteración que se ejerce entre un paso y otro, entre un medio y otro, en cuyo choque persiste. «Hay ritmo —dicen Deleuze y Guattari— desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos.» (1988, p. 320) Este es el punto en el cual se deslinda la simpleza de una medida, de un ritmo que lo contraría y que en el fondo se estratifica y segmenta *como* medida:

*«La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, une instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro. No actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos. Cambia de dirección. (...) El ritmo nunca tiene el mismo plano que lo ritmado. (...) Cambiar de medio, tal como ocurre en la vida, eso es el ritmo. (...) Pues un medio existe gracias a una repetición periódica, pero ésta no tiene otro efecto que producir una rítmica gracias a la cual ese medio pasa a otro medio. Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce.»* (Ibíd., p. 320)

El ritmo sacaría al presente de sí mismo, y haría aparecer en él una dimensión intensiva que nunca lo pliega sobre sí, sin por ello destruirlo finalmente. Abre el instante, pero contrayéndolo. Es él mismo una síntesis, un «elemento diferencial intensivo, síntesis de lo continuo en el instante» (Deleuze, 2002a, p. 58). El dogmatismo de la medida residiría en que la repetición con que ella actúa divide el tiempo según un isomorfismo que opera sobre la base de diferencia discreta entre elementos idénticos y diferentes, en relaciones donde se distinguen patrones regulares e irregulares. Sin embargo, el ritmo, tal como lo piensa Deleuze, hace pasar un medio a otro medio mediante la intensidad que determina diferencias tónicas entre

acentos. Esa es la línea que actúa contra la métrica del tiempo. Deleuze señala: «*Nos equivocáramos sobre la función de los acentos si dijésemos que se reproducen a intervalos iguales. Los valores tónicos e intensivos actúan, por el contrario, creando desigualdades, incommensurabilidades, en duraciones o espacios métricamente iguales.*» (2002a, p. 49, *el subrayado es nuestro*)<sup>4</sup>. Los acentos, tonos e intensidad harían las veces de profundización y de penetración de lo que se supone que se recorta según un compás más o menos igual. De otro modo, no habría una duración, sino únicamente la extensión de un punto llevado al infinito, como un presente eterno e inmodificable.

#### 4. El tiempo flotante del afecto musical

«(...) para mí los afectos son devenires, que desbordan aquél que pasa por ellos, que exceden las fuerzas de aquél que pasa por ellos: eso es un afecto. Yo me preguntaría casi si la música no será la gran creadora de afectos, si no nos arrastrará hasta potencias que nos superan.»

G. Deleuze, «Idée», *L'abécédaire de Gilles Deleuze*.

La duración, en cuanto fuerza inaudible, se puede hacer audible mediante la composición de ese tiempo que escapa a la medida y a la cadencia, y que se extrae precisamente de la repetición-medida que lo produce o que lo envuelve. En este sentido, Deleuze y Guattari intentarán mostrar que ese tiempo no puede ser pensado a partir de un plano trascendente de organización, sino que es un tiempo en donde lo que se da toca lo imperceptible:

«*Algunos músicos modernos oponen al plan trascendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plan 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: la obra de arte debe señalar los segundos, las décimas, las centésimas de segundo. O más bien se trata de una liberación del tiempo, Aión, tiempo no pulsado para una música flotante, como dice Boulez, música electrónica en la que las formas ceden su sitio a puras modificaciones de velocidad. John Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso en contra de toda estructura y génesis, un tiempo flotante en contra de un tiempo pulsado o el tiempo, una experimentación en contra de toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento.*» (Deleuze y Guattari, 1988, p. 270, modificada)

<sup>4</sup> En un pasaje de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari advierten que si no se siguen los acentos se cae en un sistema puntual relativamente pobre. El caso que contraría, entre otros, a la pobreza de un sistema puntual en música sería el de Mozart, para quien la diagonal estaría formada sobre todo por los acentos (1988, p. 303).

El plano trascendente organizaría la estructura musical, le daría su tiempo a lo sonoro al precio de diferenciar estratos y codificando lo sonoro según las dimensiones propias de su forma (altura, duración, timbre, intensidad). El plano trascendente supone temas, formas, motivos y distintas organizaciones sonoras que se articulan hasta componer una pieza; pero el plano inmanente no requiere pensar una trascendencia para pensar su despliegue y devenir, en él hay velocidades y lentitudes diferenciales, y modificaciones de velocidad que deshacen las formas sin por ello abandonarlas. Entre ambos no existe una relación como entre dos dimensiones previamente constituidas y que puedan funcionar de una manera estrictamente autónoma; el paso de un plano a otro se da únicamente por «grados insensibles» (Ibíd., p. 272). Eso permitiría plantear que a cada momento el plano de organización se recorta por el plano de composición. Aquí los autores piensan explícitamente en el análisis hecho por Pierre Boulez respecto al tiempo musical en Wagner. Según Boulez, ahí ocurriría una transformación del tiempo musical, «infinitamente susceptible de expansión y de contracción, una variación continua en el enfoque de la estructura temporal; las dimensiones se fijan en el instante mismo en que se las capta, para deformarse y reformarse según otros criterios cuando evoluciona la necesidad dramática y musical.» (Ibíd., p. 221)

Este tiempo es precisamente lo que Deleuze ha denominado un tiempo flotante, o un tiempo no pulsado. «Un tiempo no pulsado es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas, cuyas relaciones descansan en una población molecular y ya no en una forma métrica unificadora.» (Deleuze, 1996, p. 149). La población molecular, es decir, la materia molecularizada, debe ser la prueba de una captación de fuerzas que llega al punto de deshacer las formas. No hay aquí formas de organización de lo sonoro que actúen como condiciones de aparición del fenómeno audible. ¿Pero entonces cómo percibir lo imperceptible? Como lleva por título precisamente uno de los escritos publicados por Deleuze sobre la música, «Hacer audibles fuerzas que no lo son»; esa sería en rigor la tarea consignada a la música. Y para llevar adelante esa tarea sería preciso liberar el tiempo de su sujeción a las formas organizadas de administración, al aparato que pretende capturar la temporalidad de lo audible. Si los sonidos son pensados en realidad como bloques, y dichos bloques sonoros son estrictamente sensaciones, es decir, bloques compuestos de afectos y perceptos, la labor de la música es, en primer lugar, la de elaborar en el material sonoro (que no es otra cosa que la materia en su variación molecular) la audibilidad de fuerzas que tienden cada vez a la imperceptibilidad: «Un material sonoro muy complejo está encargado de volver apreciables y perceptibles fuerzas de otra naturaleza, de otra duración, de otro tiempo, intensidad, silencios, que no son sonoros en sí mismos.» (Ibíd., p. 153)

Volver audible la duración es acceder a realzar la intensidad de su paso, y viceversa. En el caso de la música, se trataría de hacer audible un tiempo liberado de toda medida, sea ella regular o irregular. Sin pensar una medida común o una cadencia métrica fijada por el espíritu. El tiempo no es por sí mismo perceptible o

sensible; el tiempo mismo, en estado puro, es fuerza. En esta medida, la tarea de la música sería «volver sonora la fuerza del tiempo». Deleuze lo dice en los términos siguientes, en un breve texto a propósito de Boulez y Proust: «El músico captura y vuelve sensibles las fuerzas del tiempo, desarrollando las funciones de temporalización que se ejercen en el material sonoro.» (Deleuze, 1986, p. 100). En cierto sentido, una apelación a las fuerzas insensibles del tiempo podría hacernos creer en un juicio metafísico quizá demasiado ingenuo como para poder enfrentarnos a la naturaleza de la música. Pero recordemos que no hemos salido de la sensación, y lo que se trata es intentar recorrer su devenir-imperceptible, que no es otra cosa que el «final inmanente del devenir» (Deleuze y Guattari, 1988, p. 280).

El interés deleuziano en circunscribir este tiempo flotante estriba en mostrar en él formas de individuación que ya no corresponden estrictamente a individuaciones personales. Habría un isomorfismo entre la estratificación de las formas subjetivas —por ejemplo, la asignación de afectos sonoros a quienes los padecen, siendo así estructurados por ellos— que actúan como señales para variaciones de potencia que así devienen afecciones. Habría que pensar en formas no organizadas más que en una estructuración temporal de las formas. Pero también hay que cuidarse de entender entre ambos tiempos, uno pulsado y uno flotante, una distinción excesivamente fija y oposicional. Si el primero es un tiempo medible, en el sentido en que se pueden establecer cortes y segmentaciones entre distintas partes que organizarían un continuo por adición o por proyección, el segundo es un tiempo «en estado puro», hecho de duraciones heterogéneas, y que no se ordenan siguiendo el eje articulador de una forma temporal, es decir, de la alternancia organizada y más o menos predecible entre patrones simétricos y disimétricos. Un tiempo pulsado sería el encuentro entre un punto de anudamiento trascendente y el paso que así se recoge en su paso. Un tiempo no-pulsado arrastra en una diagonal la sucesión de los puntos vistos y el movimiento del punto de vista, y, así, haría de ese punto de vista no una unidad sino series de diferencias de grado que arrastran la unidad de un tiempo y lo vuelven heterogéneo consigo mismo.

Esta sería una forma, a partir del tiempo musical, de pensar la heterogénesis del tiempo: en la medida en que el tiempo flotante se desprende y se extrae del tiempo pulsado, es preciso afirmar este último, hasta hacer sensible la extracción del primero. ¿Cómo pensar un tiempo pulsado que no corra el riesgo de transformarse en la figura antinómica de un tiempo flotante? Richard Pinhas, discutiendo con Deleuze, propone pensar en una forma mixta, que declara su dependencia de un tiempo pulsado y que pareciera producir, a partir del pasaje por una línea, «una dimensión de más» por medio de «una serie de desplazamientos extremadamente fuertes —un desplazamiento continuo, por ejemplo, *al nivel de las acentuaciones*». Pinhas toma como ejemplo principal el caso de Philip Glass, en cuya música se produciría una «dimensión de superpotencia», de «sobre-efectuación» (Pinhas, en Deleuze, 2005b, p. 346). Así considerado, el tiempo flotante sería una máquina abstracta que hace discurrir el desarrollo continuo de la forma, desorganizando la

estratificación de las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales, en beneficio del desprendimiento de valores rítmicos (Deleuze y Guattari, 1988, p. 597), que arrastran consigo, en el trazo de una diagonal, la variación continua de pasos entre medios y umbrales.

Para poder enfrentarse a la cuestión que impone pensar dicho tiempo en el sonido, Deleuze y Guattari tendrán que especificar un recurso sonoro que *no esté sujeto a* (y que *no sea sujeto de*) una forma unificable o unificadora, que asigne las funciones de lo que suena (Cohen-Lévinas, 1998, pp. 143-144). Dicho así, el tiempo flotante libera el afecto de la afección de sí por sí mismo que constituye la medida del tiempo: lo libera al afirmar la diferencia de toda anticipación y de toda actividad de un sujeto que la afirma desde su presente (Zourabichvili, 1994, pp. 75-76). Un tiempo fuera de toda medida y de toda cadencia se revela entonces como un afecto liberado de las señales que lo encadenan organizando estados afectivos individuantes. En este sentido, si el rol del arte es extraer bloques de sensaciones, dicha extracción supone en música el desenlace de los enlaces que forman estados y procesos subjetivados para hacer audibles las puras variaciones transitorias de potencias.

El tiempo pulsado marca la formación de un sujeto (Deleuze, 2005b, pp. 352-353), y con ello introduce la medida que permite el reconocimiento de las pautas que indican, por ejemplo, un carácter. Pero de alguna manera lo que marca un territorio, lo que delinea el principio de una forma constituida o lo que forma un sujeto que persiste en su formación, no conviene quizá al dinamismo del sonido. Un sonido pasa y nunca termina de organizar una forma o de sujetarse consigo. Incluso se podría decir que ocurre todo lo contrario, pues la iniciativa estable del sonido es, en su principio, su propia partida. Del estado afectivo vivenciado al afecto, la producción de afecciones vividas en la música tendría que abrir paso, volviendo audible, el umbral para otras individuaciones. Esa sería *la extracción misma del tiempo musical*. El afecto puede, como puede-no, afectar a quien lo padece o acoge, en el sentido de estar en condiciones de recibirlo. De ahí que el afecto no pueda ser pensado como un sentimiento personal, sino como «la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo». (Deleuze y Guattari, 1988, p. 246) En este sentido, todo ocurre como si la música pasa o pasara por mí, pero sólo lo hace *para pasar de mí*, como se dice, es decir, arreglándoselas para prescindir de mí. La velocidad de la sensación des-posiciona o des-puntualiza las coordenadas y medidas, «como un barco ebrio que se confunde con la línea» (Ibíd., p. 296). Y con ello des-punta la unidad donde se encuentra un sí-mismo que se siente sentir en su sonar, en el retumbar que bosqueja un estado afectivo. En la medida en que el arte pone en juego estos afectos y perceptos extraídos de su captura o dispositivo subjetivo, la música aspiraría a tocar el instante de dicho afecto, en una singular des-afección que antes que ser una pérdida del afecto es más bien una composición de otros afectos por venir, y cuya temporalidad flotante es cada vez una extracción de la afección como invención del afecto.

## Bibliografía

- BOULEZ, P. (2001): *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona.
- (1966) : *Relevés d'apprenti*, Seuil, París, 1966.
- BOUTANG, P.-A (2004): *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (DVD), Éditions Montparnasse, París.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998): «Deleuze músico», en *Rue Descartes*, 20, «Gilles Deleuze – Inmanencia et vie», Presses Universitaires de France, París.
- DELEUZE, G.(1986) : «Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter» en: Claude Samuel (Ed.). *Éclats/Boulez*, Centre Georges Pompidou, París.
- (1987): *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid.
- (1996): «Le temps musical», en Peter Szendy (coord.), *Lire l'IRCAM*, Centre Georges Pompidou / IRCAM, París.
- (2002a): *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- (2002b): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid.
- (2005a): «Sobre Nietzsche y la imagen del pensamiento», en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia.
- (2005b): *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires.
- (2007): «Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son», en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia.
- DELEUZE, G. Y F. GUATTARI (1980): *Mille plateaux*, Minuit, París.
- (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Pre-Textos, Valencia.
- (1991): *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, París.
- (1997): *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona.
- DOSSE, F. (2009): *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ECO, U. (1972): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.
- PINHAS, R. (2001): *Les larmes de Nietzsche: Deleuze et la musique*, Flammarion, París.
- QUIGNARD, P. (1998): *El odio a la música: Diez pequeños tratados*, Andrés Bello, Santiago.
- SMITH, D. W. (1996): «Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality», en Paul Patton (Ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford.
- STOCKHAUSEN, K. (2006): «...cómo transcurre el tiempo...». Traducción del inglés

de Pablo Di Liscia y Pablo Cetta. Universidad Católica Argentina, Centro de Estudios Electroacústicos. (<http://www.eumus.edu.uy/eme>).

TERADA, R. (2001): *Feeling in Theory: Emotion after the Death of the Subject*, Massachusetts, Harvard University Press.

ZOURABICHVILI, F. (1994): *Deleuze. Une philosophie de l'évènement*, Presses Universitaires de France, Paris.