



Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filosofía

*MÚSICA Y CREACIÓN: UN SENTIDO EN EL  
PENSAMIENTO DE GILLES DELEUZE*

Dirigida Por:

JOSÉ MARÍA ZAMORA CALVO

JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO

TESIS DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

2008

A Sandra y Mateo

## Índice

<i>Lista de abreviaturas de las obras de gilles deleuze</i> .....	5
<i>Presentación</i> .....	7
<i>Introducción</i> .....	10
<i>Introduction</i> .....	17
<b>1. Sobre el procedimiento filosófico de gilles deleuze</b> .....	23
<b>1.1. Un procedimiento en Deleuze</b> .....	25
1.1.1. La imagen-pensamiento .....	26
1.1.2. El método y el procedimiento.....	33
1.1.3. El procedimiento para el sistema de Deleuze .....	34
<b>1.2. Génesis de la pedagogía del concepto</b> .....	43
1.2.1. Iniciar en medio .....	45
1.2.2. Las obras .....	46
1.2.3. El proceso del procedimiento .....	58
<b>1.3. La pedagogía del concepto - procedimiento filosófico</b> .....	67
1.3.1. Ontología del concepto .....	68
1.3.2. Ontología del plano de inmanencia y del personaje conceptual..	84
1.3.3. Síntesis: el procedimiento filosófico.....	94
1.3.4. Creación como música .....	100
<b>2. El ritornelo</b> .....	103
<b>2.1. Mil mesetas</b> .....	105
2.1.1. <i>Rizoma</i> : introducción .....	106
2.1.2. Consistencia: sistema y verdad.....	117
<b>2.2. Mil mesetas: el ritornelo</b> .....	123
2.2.1. Caos: fuerza e inmanencia .....	125
2.2.2. Primera parte del ritornelo: el territorio.....	142

2.3.	<i>Segunda parte del ritornelo: el arte</i> .....	167
2.3.1.	Pensar, crear, resistir.....	171
2.3.2.	La música en la teoría de las artes en Deleuze .....	184
3.	<i>Lógica del sentido como pensamiento musical</i> .....	198
3.1.	<i>Lógica del sentido</i> .....	201
3.1.1.	Las series .....	206
3.1.2.	Los estoicos: incorporales y acontecimiento .....	210
3.2.	<i>La música y el sentido</i> .....	222
3.2.1.	Sonido incorporal.....	224
3.2.2.	Música y sentido.....	227
3.3.	<i>Música caos, diferencia y creación</i> .....	236
3.3.1.	Diferencia y variación .....	238
3.3.2.	Repetición musical.....	244
3.3.3.	La música en la vida y en el cuerpo: fragilidad.....	248
	<i>Conclusiones</i> .....	257
	<i>Conclusions</i> .....	264
	<i>Anexo I Pedagogía e imagen del pensamiento</i> .....	270
	<i>Anexo II Aproximación a la música colombiana desde deleuze</i> .....	289
	<i>Anexo III Inmanencia nietzscheana</i> .....	298
	<i>Anexo IV Música, cotidianidad y diferencia</i> .....	329
	<i>Bibliografía</i> .....	345

## *Lista de abreviaturas de las obras de Gilles Deleuze*

	<i>Publicación en Castellano</i>	<i>Publicación Original</i>
<b>A</b>	<i>Capitalismo y esquizofrenia, t.1: El AntiEdipo</i> (con Félix Guattari), Paidós, 1998.	<i>Capitalisme et schizophrénie, t.1 : L'anti-Ædipe</i> (avec Félix Guattari), Minuit, 1973 (1972).
<b>B</b>	<i>El bergsonismo</i> , Crítica, 1996.	<i>Le Bergsonisme</i> , PUF, 1966.
<b>D</b>	<i>Diálogos</i> (con Claire-Parnet), Pre-textos, 1986.	<i>Dialogues</i> (avec Claire Parnet), Flammarion, 1996 (1977).
<b>DR</b>	<i>Diferencia y repetición</i> , Amorrortu, 2001.	<i>Différence et répétition</i> , PUF, 1993 (1968).
<b>E</b>		<i>Le Épuisé, en BECKETT, Samuel, Quad</i> , Minuit, 1992
<b>ES</b>	<i>Empirismo y subjetividad</i> , Gedisa, 1992.	<i>Empirisme et subjectivité</i> , PUF, 1973 (1953).
<b>ID</b>	<i>La isla desierta y otros textos</i> , Pre-Textos, 2004.	<i>L'île désert</i> , Minuit, 2002.
<b>IM</b>	<i>Estudios sobre cine 1. Imagen movimiento</i> , Paidós, 2003.	<i>Cinéma 1. L'image-mouvement</i> , Minuit, 1983.
<b>IT</b>	<i>Estudios sobre cine 2. Imagen tiempo</i> , Paidós, 2004.	<i>Cinéma 2. L'image-temps</i> , Minuit, 1985.
<b>F</b>	<i>Foucault</i> , Paidós, 1987.	<i>Foucault</i> , Minuit, 1986.
<b>FBLs</b>	<i>Francis Bacon lógica de la sensación</i> , Arena Libros, 2002	<i>Francis Bacon Logique de la sensation</i> , Editions de la Différence, 1981.
<b>FCK</b>	<i>La filosofía crítica de Kant</i> , Ediciones Cátedra, 1997.	<i>La philosophie critique de Kant</i> . PUF, 2004 (1963)
<b>K</b>	<i>Kafka. Por una literatura menor</i> , (Con Félix Guattari) Ediciones Era, 1978.	<i>Kafka pour une littérature mineure</i> (avec Félix Guattari), Minuit, 1975.
<b>LP</b>	<i>El pliegue Leibniz y el barroco</i> , Paidós, 2004.	<i>Le Pli Leibniz et le baroque</i> , Minuit, 1988.
<b>LS</b>	<i>Lógica del sentido</i> , Paidós, 1994.	<i>Logique du sens</i> , Minuit, 1969.
<b>MM</b>	<i>Capitalismo y esquizofrenia, t.2 Mil</i>	<i>Capitalisme et schizophrénie, t.2</i>

	<i>Mesetas</i> (con Félix Guattari), Pre-textos, 1998.	<i>Mille Plateaux</i> (avec Félix Guattari), Minuit, 1980.
<b>NF</b>	<i>Nietzsche y la filosofía</i> , Anagrama, 1998.	<i>Nietzsche et la philosophie</i> , PUF, 1983 (1962).
<b>PV</b>	<i>Pericles y Verdi: la filosofía de François de Châtlet</i> , Pre-textos, 1989	<i>Périclès et Verdi (La philosophie de François de Châtlet)</i> , Minuit, 1988.
<b>P</b>	<i>Conversaciones</i> , Pre-Textos, 1996.	<i>Pourparlers</i> , Minuit, 1990.
<b>PS</b>	<i>Proust y los signos</i> , Anagrama, 1998.	<i>Proust et les signes</i> , PUF, 1998 (1970)
<b>PSM</b>	<i>Presentación de Sacher-Masoch</i> , Amorrortu, 2002.	<i>Présentation de Sacher-Masoch</i> , Minuit, 1968.
<b>QF</b>	<i>¿Qué es la filosofía?</i> (con Félix Guattari), Pre-textos, 1998.	<i>Qu'est-ce que la philosophie?</i> (avec Félix Guattari), Minuit, 2005 (1991).
<b>SFP</b>	<i>Spinoza filosofía práctica</i> , Tusquets, 1984.	<i>Spinoza philosophie pratique</i> , Minuit, 1981.
<b>SPE</b>	<i>Spinoza y el problema de la expresión</i> , Muchnik, 1980.	<i>Spinoza et le problème de l'expression</i> , Minuit, 1968.

## *Presentación*

Este trabajo de investigación se restringe a ubicar el puesto de la música en el pensamiento de Deleuze. Este pensamiento parece estar muy bien acotado por los libros publicados voluntariamente por parte del mismo Deleuze y la reciente publicación de los textos, artículos, entrevistas y cartas, recopilados en los dos tomos de *La isla desierta y otros textos: Textos y entrevistas (1953-1974)* y *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. De toda esta obra de Deleuze los lectores iberoamericano y anglosajón cuentan, en su mayoría, con muy buenas traducciones. En este sentido, los cursos grabados que se conservan y a los que se tiene acceso completo en la Bibliothèque Nationale de France y en la biblioteca de la Universidad Paris VIII, según aceptamos de la observación de Philonenko respecto de los fragmentos póstumos de la obra de Nietzsche<sup>1</sup>, es mejor interpretarlos y comprenderlos a la luz de la obra publicada.

Con este panorama de la obra de Deleuze, también debe comprenderse que haya unos textos objeto de trabajo, aunque el todo de la obra sirva para esclarecer los diferentes problemas que se proponen. Las fuentes cardinales para desarrollar esta investigación son *¿Qué es la filosofía?*, *Mil mesetas*, *Lógica del sentido* y *Diferencia y repetición*. Ya se verá el recurso a otras obras de Deleuze, pero es de éstas de donde surgen las inquietudes, los problemas y los conceptos que entran en juego para esclarecer el problema de la música en el pensamiento de Deleuze.

Así las cosas, este trabajo no es un trabajo de música o de ciencia de la música, ni un complemento para mejorar algo en teoría musical. No hace análisis armónicos o de cualquier tipo de teoría propiamente musical, y mucho menos estudios biográficos o psicológicos de grandes compositores. Este trabajo pretende ser un trabajo estrictamente filosófico a partir de la

---

<sup>1</sup> “Nous avons très peu parlé du *Nachlass*. Nous ne sommes pas convaincus que Nietzsche aurait admis ces présentations de sa pensée et, après tout, quel que soit le cas de figure, sa signature fait défaut. [...] Si nous ne possédions pas l'œuvre officielle nous ne porterions aucun intérêt au *Nachlass*. Là dessus il faut être ferme : c'est l'œuvre officielle qui valorise le *Nachlass*, et non l'inverse”. PHILONENKO, Alexis, Nietzsche, *Le rire et le tragique*, Paris, Le livre de poche, 1995, p.4.

filosofía de Gilles Deleuze y limitándose a ella. Toda pregunta y respuesta por lo musical estará siempre referida a algún elemento de su sistema.

En este marco, se opta por seguir las traducciones al castellano de la obra de Deleuze, los poquísimos ajustes o énfasis se indican claramente. Así, cuando se cita un texto de Deleuze el lector se encontrará con la abreviatura seguida de una coma y dos guarismos separados por una barra diagonal (*/*). Esto indica la obra, según la lista de abreviaturas antes presentada, el número de página de la edición en castellano y el número de página de la edición en francés. Las obras citadas de Nietzsche, Platón, Aristóteles, los estoicos, Hegel y Heidegger, mantienen la convención que se sigue en la mayor parte del mundo académico, pero queda siempre indicada la traducción al castellano que, si no se dice lo contrario, se respeta como al trabajo de cualquier auténtico maestro. Los demás textos citados y referenciados siguen un formato estándar de citación.

Como casi todas las investigaciones, esta investigación gira alrededor de un cúmulo de preguntas que remiten constantemente unas a otras. No es fácil indicar la pregunta desde la cual surge la investigación, porque siempre, sobre todo al comienzo, una pregunta abre paso a otra pregunta, dando como resultado un sistema de preguntas hijas en las que a veces sólo después toma fuerza la que jalonará la investigación. ¿Qué podemos pensar de la música a partir de, con y en Deleuze?, ¿cómo piensa él en la música? Son las preguntas que mejor sintetizan este trabajo de investigación.

Pero no sólo las preguntas son condición de posibilidad de una investigación doctoral. Ellas son sólo parte de sus condiciones reales de actualización. El hecho de disponer del tiempo, de los recursos para desarrollarla satisfactoriamente y de un buen estado corporal, constituyen condiciones que también deben satisfacerse. Por ello, esta investigación la pude realizar con la ayuda de la Universidad Industrial de Santander que me concedió una comisión de estudios para adelantarla y con el apoyo del Programa AlBan, “Programa de Becas de Alto Nivel de la Unión Europea para América Latina”, que me otorgó la beca nº E05D051767CO de tiempo completo, contando así con el tiempo y los recursos necesarios para lograr esta investigación a lo largo de los tres últimos años. Por su parte, la Universidad Autónoma de Madrid, en sus diferentes instancias, como el Servicio de Investigación, la Biblioteca, el Servicio de Informática, la Dirección y el



Secretariado del Departamento de Filosofía y de la Facultad de Filosofía y Letras, no sólo hizo lo que correspondía, sino que momento a momento cada una de estas instancias se destacó por un gesto humano y cálido que hizo que nunca perdiera fuerzas para dedicarme a la investigación. Finalmente, la comprometida colaboración del Centre Jean Pépin del CNRS, de su Dirección y Secretariado, completó detalles necesarios para perfeccionar la investigación. Estas instituciones y todas las personas que la hacen funcionar tienen mi más sincero agradecimiento.

Igualmente agradezco a los más cercanos, en primera instancia a mi señora, esposa y compañera Sandra Natalia, por todo el afecto y el cariño que son la energía diaria para desarrollar cualquier aspecto de la investigación y los momentos de discusión y aclaración de asuntos concretos, en especial los musicales, que me permitieron superar un poco ese solipsismo en el que corremos el riesgo de caer quienes nos dedicamos a la filosofía y, por supuesto, ahondar en ese mar que es la música en el que sólo soy como un turista en la playa, mientras ella una auténtica marinera. En segunda instancia, a mi director y tutor José María Zamora Calvo que no sólo me ha acompañado desde antes del inicio de la investigación, sino en todos los detalles necesarios para llevar a buen término esta investigación. Su experiencia académica, su cercanía con la Antigüedad griega, siempre dieron mucho alcance y profundidad a la investigación en cuestiones que suelen ser desatendidas por quienes no tienen clara la herencia filosófica de la Grecia Antigua, a la hora de comprender los problemas filosóficos contemporáneos. Agradezco a mis colegas Pedro, Mónica, Mario, Alonso y Javier por su paciencia y confianza en mi trabajo. Otras personas como Ildefonso Sánchez, María del Pilar Ramírez, Helena Serrano, Michele Botto, Jairo Escobar, José Luis Velázquez, Francisco de Lara, Miguel Salmerón, Félix Duque, Pura Sánchez, Eduardo Álvarez, Camilo Vega, Miguel Romera, Lucía Castro, Myriam Arroyave, Alba, Ángela, Jaime, Carmen Helena y otros más que siempre se escapan, nunca perdieron oportunidad para confrontar las ideas y problemas filosóficos dando de su parte en esta investigación.

## *Introducción*

Parto de la idea tal vez problemática, pero deleuziana, de que la filosofía no es cosa de sentido común, de la idea platónica según la cual la opinión oculta la verdad. La desgracia no es, empero, que la filosofía tenga que enfrentarse a la opinión o a los resultados del sentido común y ofrecer una verdad o desocultarla, la desgracia es, más bien, que ella misma se vuelva cosa sabida. No es contra su exterior contra lo que lucha, sino contra la opinión que gesta cabe sí y sobre sí misma. Esta situación lleva a que la filosofía se vea presa de un tira y afloja. Se pasa de darle importancia a unas cosas, luego a otras; unas veces se acepta cierta concepción o descripción que circula sobre un problema o filósofo, otras veces se rechaza o simplemente se ignora. Con la filosofía que Deleuze ofrece, esta situación se pone de manifiesto, ora se le asume como un filósofo postmoderno, que tiende más a la literatura, que todo lo vuelve arte, ora se le ve como el gran revolucionario que, en medio de un mar de nuevos conceptos que él mismo ha creado, se desvincula de una forma de pensar caduca, según él mismo explicaría.

Así motivado, este trabajo se arriesga a retomar explicaciones que suelen darse por innecesarias y a detenerse en lo que para muchos resulta evidente. A veces me parece que las interpretaciones que se ofrecen de la filosofía de Deleuze se ven presas de ésta y no parecen ser capaces de decir más de lo que ya podemos leer directamente en él. ¿Para qué repetir una y otra vez *'rizoma'* si no se ve cómo salir y entrar en él? ¿Cómo conectar el *ritornelo* con todo si no se sabe con cierta precisión qué conexiones internas lo hacen posible? Me ha sucedido que vuelvo a la obra de Deleuze para entender mejor lo que algunos de sus comentaristas proponen. A mi parecer es posible explicar algo de Deleuze, si se toma partido por cierto desarrollo, por cierta dirección, por cierto camino, porque cuando se pretende ser neutral, sucede que todo empieza a llegar al frente confundándose y extraviándose.

El trabajo no es, empero, una organización del pensamiento de este filósofo francés ni una exposición completa del mismo, ya que no pretende hacer una apología de su racionalidad, aunque pretenda explicarlo racionalmente,

ni una exaltación de su novedad, aunque trate de poner en evidencia sus aportes, ni un tratamiento detallado de todos sus conceptos y problemas, aunque haga explícito hasta cierto grado consideraciones generales, bien para leer ciertas obras, o para tratar ciertas problemáticas. Este trabajo quiere mantenerse en una sobriedad tal que le permita ser ajeno a cualquier reconocimiento, en un sentido deleuziano. No porque vaya a mostrar al verdadero Deleuze, sino porque, siguiendo el buen ejemplo socrático de los primeros diálogos, se limitará a las preguntas que permitan mostrar el papel que desempeña la música en su sistema filosófico.

Ahora bien, no se accede a los textos filosóficos sin más. Siempre es prudente procurarse una entrada, un modo de acceso. Cuando se inicia la investigación filosófica, ya se está en la segunda lectura, es decir, ya se conocen muchas cosas del autor o del problema en cuestión y es preciso reiniciar el camino para hacer un nuevo camino. Podría decirse que también implica deshacerse de muchos vicios ganados en la primera lectura, de muchas ideas inadecuadas que, con fortuna, caen tarde o temprano. Por esta razón, el primer capítulo trata del procedimiento filosófico de Gilles Deleuze. En él se busca mostrar que Deleuze tenía cuidado al enfrentar una obra. En principio, se dejaba guiar por el propio pensador, como suelen hacer todos los que estudian filosofía, sin embargo, alcanzaba una singularidad interesante. Siguiendo cuidadosamente lo que un pensador, escritor, cineasta o músico creó, dejaba resurgir el acto mismo de creación. Esta idea para entrar al pensamiento de otros pensadores Deleuze la expresó varias veces dándole un nombre muy particular, hasta repulsivo, *pedagogía del concepto*. El primer capítulo, entonces, se concentrará en explicar con cierto detalle esta idea de la pedagogía del concepto. Así, en la búsqueda de un procedimiento para esta tesis y, a la vez, para hacer explícitas al máximo las bases sobre las cuales se adelanta la interpretación de la obra de Deleuze, dilucidamos un elemento poco estudiado de su pensamiento como ha sido la pedagogía del concepto.

Llegar a comprender de esta forma el significado de la *pedagogía del concepto* es, por sí mismo, muy arriesgado. Deleuze no dice qué es lo que entiende por ello. Stengers<sup>1</sup> da una explicación bastante interesante de lo que significa, pero aún queda mucho por desenredar. Este tema lo he estudiado

---

<sup>1</sup> Vid., STENGERS, Isabelle, *Gilles Deleuze's last message*, 2006, revisado el 7 de septiembre de 2008, <http://www.recalcitrance.com/deleuzelast.htm>

desde hace varios años y exceptuando la propuesta de Stengers y el trabajo de Bianco<sup>2</sup>, no he encontrado nadie más que se interese o preocupe por el tema de modo que logre decir algo más que ‘los ejemplos que encontramos a lo largo de *¿Qué es la filosofía?* son ejemplos de lo que Deleuze entendía por pedagogía del concepto’. Limitarse a aceptar así lo que esta problemática es no aporta mayor cosa, porque precisamente ¿qué es lo particular de dichos ejemplos, si es cierto que ello es lo que Deleuze tenía en mente como pedagogía del concepto? A la larga, se corre el riesgo de caer en malentendidos e ideas vagas sobre su filosofía, porque se le toma como una especie de gran pedagogo que revoluciona la manera de leer la filosofía. Para lograr una comprensión adecuada de esta idea en Deleuze se precisa de tres secciones en el primer capítulo: la primera, donde se hace una dilucidación de lo que puede significar dentro del sistema de Deleuze la idea de procedimiento filosófico; la segunda, donde se explicitan de los ejercicios y conceptualizaciones que se pueden entender como pedagogía del concepto en la obra temprana de Deleuze; y la tercera, donde se muestra cómo efectivamente la pedagogía del concepto, en tanto que procedimiento filosófico, se concentra en la creación.

Deleuze entiende el procedimiento filosófico dentro de la problemática que gira en torno a la pregunta por la creación. Es decir, si hay un modo de acceder a algún pensador es atendiendo a lo que ha creado, para captar su acto de creación. Ahora bien, ¿cómo explicar que surja algo nuevo y diferente en una época que, como diagnosticó Nietzsche, se siente vieja<sup>3</sup>? Hoy en día parece que se ha ganado mucha consciencia de algo en lo que no se cree, a saber, que se sigue creando, tanto así, que a veces lo pasamos por alto. Deleuze no sólo era consciente de ello, sino que, por el contrario, creía profundamente que siempre se ha creado y podemos seguir creando. Por ello, seguía haciendo filosofía, sin detenerse a considerar temáticamente ni su muerte ni la muerte de la metafísica. Entonces cabe preguntarle a Deleuze: ¿qué entiende por creación?

---

<sup>2</sup> Vid., BIANCO, Giuseppe, ‘Ottimismo, pessimismo, creazione: Pedagogia del concetto e resistenza’, traducción de Sandra Corazza e Tomaz Tadeu, en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (Eds.), *Actas del II Coloquio Franco Brasileiro de Filosofia de la Educación: O devir-mestre entre Deleuze e a educação*, Río de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, traducción de Germán Cano, § 8, p. 105 (UBHL ksa 1.303)

Llegados a este punto, hay una convergencia entre la indagación por la música y la pregunta por la creación. Esto es lo que se desarrolla en el segundo capítulo. La clave para entender el problema de la creación en Deleuze es manifiesta en sus textos, porque siempre fue explícito en afirmar que crear es hacer una sección en el caos, cribarlo para extraer de él algo nuevo, tan explícito es a este respecto que le dedicó el concepto, único en su especie, de *ritornelo*. Ahora bien, se trata del mismo concepto que utiliza para definir la música. Deleuze fue también muy explícito en definir la música con el concepto de *ritornelo*, como el *ritornelo* desterritorializado. ¿Es esto acaso una mera coincidencia? El procedimiento que buscábamos para poder entender el puesto de la música en Deleuze nos conduce directamente a los caminos de la música, por lo menos a su mismo terreno. Tanto el procedimiento como la música se encuentran en el mismo concepto de *ritornelo*. Así, el segundo capítulo, buscando dar respuesta a la pregunta que dejaba abierta el primer capítulo, sirve él mismo como acondicionamiento para entender el problema de la música en Deleuze. Para ello, se abren tres secciones en este capítulo en las cuales primero se propone una forma de lectura para *Mil mesetas*, y asegurar una correcta comprensión del concepto de *ritornelo*. Segundo, se estudia el concepto de *ritornelo*, propiamente en el que se permite concebir la fase inicial de la creación como nacimiento del caos y agenciamiento territorial. Tercero, se presenta la segunda fase del *ritornelo*, donde Deleuze inicia su teoría de las artes y se completa dicha visión con el concepto de bloque de sensación desarrollado en *¿Qué es la filosofía?* Un sistema que plegado por naturaleza, como una especie de laberinto en el que nada se pierde, sino que todo puede encontrarse, puede conducir, en este caso, al correcto planteamiento del problema de la música, si se sabe recorrerlo con cautela.

Entramos de lleno en el problema de la música, y es preciso entender el puesto de la música en el sistema de Deleuze. Los dos textos clave son, primero *Mil mesetas*, que es donde mejor se desarrolla el concepto de *ritornelo* y *¿Qué es la filosofía?*, porque Deleuze, al definir la filosofía como creación de conceptos, tenía que diferenciarla muy cuidadosamente del arte y las ciencias. No vamos a entrar en detalle en esta discusión sobre las cercanías y diferencias, pero sí debemos ubicar la música dentro del arte, razón por la cual podemos partir de una teoría del arte en Deleuze para comprender mejor el papel que desempeña, toda vez que uno de los ejes

explicativos del problema del arte es, precisamente, el concepto de *ritornelo*. Tenemos así que el concepto de *ritornelo* tiene una especie de juego triple que será aclarado al máximo.

Deleuze deja abierto el camino para entender la música en la territorialidad que primero establece, porque al explicarla con el concepto de *ritornelo*, muestra los vínculos que ella siempre mantiene con la tierra. El vínculo se da, primero, con en el cuerpo y, segundo, en el territorio en el que todo cuerpo se despliega. En seguida, la música es interpretada como lo que desterritorializa, como lo que abre el territorio del cuerpo y en el que el cuerpo se despliega para que conecte con elementos extra-territoriales.

El cuerpo y el territorio son concebidos como sentido. La idea que Deleuze no desarrolla, pero que está implicada en su sistema filosófico, después de ver en el segundo capítulo que la creación es una selección de las fuerzas del caos, es que la música funciona como el sentido. Esta es la hipótesis que desarrollará el tercer capítulo, que es el final. La teoría del sentido no fue pensada para la música ni musicalmente. Sin embargo, si se expone con detenimiento, concentrándose en su componente estoico, que es el concepto de incorporal, se podrá confirmar que la música funciona como el sentido. Además se harán visibles las relaciones entre la teoría del sentido y la idea de creación que, en el fondo, son dos modos de enfrentar el problema de la diferencia.

La música repite el acto de creación, su propio acto de creación. No es fácil pensar lo mismo de otras artes. Aun se considere la génesis o el proceso de construcción de cualquier obra musical, sus tiempos de construcción, los experimentos por los que pasó y los filtros que le dieron consistencia, como algo anterior a las repeticiones sucesivas que padecerá como interpretación, son éstas repeticiones las que actualizan cada vez la obra musical, repeticiones que engloban su construcción en un único acontecimiento. Hacer patente este vínculo entre música y creación es lo que pretende alcanzar el tercer capítulo, a través de la teoría del sentido desarrollada por Deleuze en la *Lógica del sentido*. En este capítulo se organizan tres momentos. En el primero, se dilucida, al igual que se hizo al comienzo del segundo, la forma de interpretar Lógica del sentido. La interpretación se basa en la lectura estoica que hace Deleuze del problema. Así, el segundo momento expone la concepción estoica de incorporal, sobre la que

desarrolla su teoría del sentido y del acontecimiento. Así, es posible vislumbrar, en un tercer momento, cómo y por qué puede entenderse la música a partir de dicha teoría del sentido, o vislumbrar cómo y por qué la música funciona como sentido. Esta manera de entender la música implica diferenciar la música del lenguaje, comprenderla como variación y ver su realidad extra-musical.

Cabe entonces preguntarse, ¿no estamos codificando a Deleuze para que entre cómodamente en las universidades? En cierto sentido este trabajo estaría fundando esta posibilidad, o esta aberración según se le mire<sup>4</sup>. Lo cierto es que dos elementos del trabajo no fueron desarrollados por Deleuze y, en este sentido, se traiciona un ejercicio de exégesis textual en filosofía. Pero estos dos elementos, la pedagogía del concepto como procedimiento filosófico y la música como sentido, están implicados en el sistema que Deleuze desarrollo y la pretensión mía es la de explicarlos haciendo del primero camino para llegar al segundo.

Además de los tres capítulos mencionados, el trabajo añade cuatro anexos que pretenden ilustrar algún punto trabajado en cada uno de ellos. Sirven como posibles aplicaciones que pudieran derivar de la argumentación principal, mas no modificarla. Así, el primer anexo es una ilustración de lo que propiamente sería una pedagogía desde Deleuze, a la vez que clarifica el concepto imagen-pensamiento a través del uso que se le da. Con ello, se da por sentado que la idea de pedagogía del concepto no tiene que ver directamente con temas educativos, pero también se muestra cómo la realidad de la imagen-pensamiento, uno de los lugares a los que todo ejercicio filosófico debe llegar, según indica el procedimiento deleuziano, es perfectamente cotidiana. El segundo anexo pretende mostrar la cotidianidad de los *ritornelos* musicales, retomando los elementos básicos que lo explican y recurriendo al espacio colombiano en el que pareciera que la música surge de los poros de la tierra. El tercer anexo es un estudio sobre la inmanencia política en Nietzsche, con el fin de profundizar en la fuente nietzscheana de Deleuze, según se propone en el segundo capítulo al hablar del caos, de la idea de fuerza, su relación con una filosofía de la inmanencia y sus posibles implicaciones políticas, que en el caso de Deleuze serán de futuros

---

<sup>4</sup> “Nietzsche persigue un intento de descodificación, no en el sentido de esa descodificación relativa que consistiría en descifrar los códigos antiguos, presentes o futuros, sino de una descodificación absoluta: transmitir algo que no sea codificable, perturbar todos los códigos”. *ID*, 323/354.

desarrollos. Por último, el cuarto anexo pretende mostrar una concepción positiva de la cotidianidad, a partir del concepto de *Uno* heideggeriano con lo que se intenta ilustrar en otro sentido por qué la idea propuesta en el tercer capítulo de la música como sentido no ha de aplicarse solamente a una música erudita, clásica o *avant garde*, sino a todo tipo de acontecimiento musical.



## *Introduction*

I begin with the problematic idea, but nevertheless very Deleuzian, that philosophy is not a matter of common sense, a platonic idea according to which opinion misleads the way to truth. For philosophy the disgrace is not to face opinion or common sense production, giving instead a truth or revealing one. The disgrace is rather for philosophy to become a well-known thing. The fight is not against something exterior to it, but against the opinion that is built within itself and about itself. This situation traps philosophy in a senseless tug of war. Relevance is given to one or another thing, depending on the side one pulls back; sometimes a description or a conception about a problem or a philosopher is easily accepted, and sometimes it is quickly rejected, or simply ignored. Deleuze's philosophy makes this situation explicit, because it is sometimes taken for a postmodern philosopher, closer to literature and tending to turn everything into art, but occasionally praised as a revolutionary who, amidst the concepts created, would detach himself from an old way of thinking, according to his own explanations.

Thus, this work takes its own risks trying to give explanations normally assumed as unnecessary and, thereof to analyze what is obvious for many. It seems to me that some interpretations of Deleuze's philosophy are trapped in what they intend to interpret, and do not appear to give more than what can already be read in Deleuze's texts. Why should one repeat 'rhizome' over and over again if one cannot go in and out of it? How can one connect the *ritornello* with everything if one has not examined the internal connections that make it possible as a concept? I have gone back to Deleuze in order to understand what the commentators propose. I think, nevertheless, that it is perfectly possible to explain Deleuze's philosophy if one develops an aspect or if one takes a personal path, because when one pretends to be neutral, all his concepts start to come up front confusing and losing themselves.

This work neither organizes the French philosopher's thought nor gives a complete exposition of it. An apology of its rationality is not needed;

nonetheless a rational explanation is given. Moreover, this research does not intend to pay tribute to Deleuze's novelty, despite the fact that it makes an effort to evidence his contributions. Lastly, it will not work on all of its conceptual apparatus, even if it makes some general remarks to read some books or to treat some Deleuzian problematic. This work demands sobriety for itself in order to avoid recognition, in a Deleuzian sense. It will not present the "real" Deleuze, but rather it will only ask those questions that will let us understand the place music has in his philosophical system, following the Socratic example of the first Dialogues.

One does not get into philosophical texts in any way. It is always prudent to gain an entrance or a way to access them. Once a philosophical investigation has started, one is already in a second reading, that is, many aspects of the author or of the problem are already known. Hence, it is precise to restart the journey to build a new path. It could also be said that this implies an effort to get rid of many vices gained during the first reading, of many inadequate ideas that will happily vanish sooner or later. For this reason, the first chapter is devoted to Deleuze's philosophical procedure. During the chapter we will see that Deleuze was careful when pretending to study any philosopher's work. At the beginning, he would always let the thinker guide him, just as anyone who studies philosophy does. Deleuze, anyhow, always achieved an interesting reading. Following what the thinker, or the novelist, or the film-maker, or the musician created, Deleuze lets the act of creation emerge. This idea of entering the thought of other thinkers was expressed by Deleuze various times and he gave it a particular and even repulsive name: *pedagogy of the concept*. The first chapter, thus, will explain in detail this idea that has not been often studied, the pedagogy of the concept.

To comprehend the pedagogy of the concept is a task that purports its own risks. Deleuze does not say what he understands for it. Stengers gives an interesting explanation of its meaning, but there is still too much room for interpretation. I have devoted myself to the study of this subject for many years and, different from Stengers'<sup>5</sup> proposal and Bianco's work<sup>6</sup>, I have not

---

<sup>5</sup> Vid., STENGERS, Isabelle, *Gilles Deleuze's last message*, 2006, cheked on September 7, 2008, <http://www.recalcitrance.com/deleuzelast.htm>

<sup>6</sup> Vid., BIANCO, Giuseppe, 'Ottimismo, pessimismo, creazione: Pedagogia del concetto e resistenza', traducción de Sandra Corazza e Tomaz Tadeu, en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (Eds.), *Actas del II Coloquio Franco Brasileiro de Filosofia*

found anyone else interested in the topic. The most they say is that Deleuze understood that a pedagogy of the concept is done in the examples found throughout *What is philosophy?* This answer gives no explanation of its meaning, because one could ask, if it is true that they are what Deleuze had in mind for pedagogy of the concept: what do they have in common? One can then easily fall into misunderstandings and vague ideas about Deleuze's philosophy, for he can be assumed as a wise pedagogue turning upside-down our way of reading philosophy. To achieve an adequate comprehension of this topic, three sections are developed all over the first chapter: the first section elucidates the meaning of a procedure within Deleuze's philosophical system; the second section shows explicit conceptualizations completed by Deleuze in his early works; the third section argues that the pedagogy of the concept, as a philosophical procedure, concentrates on the act of creation.

Deleuze understands the philosophical procedure as part of the question for creation. That is, if there is a way to access the thought of a thinker, it is by carefully considering what he has created, in order to grasp his own act of creation. Well then, how can one explain the emergence of a novelty in an epoch that feels old, as Nietzsche pointed out<sup>7</sup>? Today, it seems as if we have gained a lot of awareness of something we do not believe in anymore, i.e., permanent creation processes have become so daily that we have come to take no notice of them. Deleuze was well aware of this, but most of all, aware of the present power of creation. That was why he continued doing philosophy, without worrying or seriously considering neither its death nor the death of metaphysics. That is why the next question raised in this work is: what does Deleuze understand for creation?

This point reached, we find a convergence between the question for creation and the question for music. This is the topic of the second chapter. Deleuze was explicit in his texts about the key to unlock the problem of creation, for he defined creation as a section of chaos: to sieve chaos in order to extract the new from it. He was so explicit in this respect that he

---

*de la Educación: O devir-mestre entre Deleuze e a educação*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, edition of David Breazeale, translated by R.J. Hollingdale, p.101.

dedicated a concept unique among its kind: the *ritornello*<sup>8</sup>. This is the concept he explicitly used to define music: music is the deterritorialized *ritornello*. Is this a mere coincidence? In order to understand the place of music in Deleuze's philosophy we sought for a procedure. This search led us directly to the path of music, or at least to its own territory: procedure and music converge in the concept of *ritornello*. Seeking an answer to the question opened by the first chapter, the second chapter is itself a prolegomena to the understanding of the problem of music in Deleuze. Three sections constitute the second chapter. The first section deals with the way of reading *A Thousand Plateaus*, so a correct comprehension of the concept of *ritornello* can be achieved. The second section examines the concept of *ritornello* itself, which presents the initial phase of creation is constituted of what is born out of chaos, and what establishes a territory. The third section examines the second phase of the *ritornello*, when Deleuze formulates his theory of arts, which he completes with the concept of bloc of sensation in *What is Philosophy?* We are dealing here with a system that is by nature folded, as a labyrinth where nothing is lost, but everything is found, and everything can lead, if cautions are taken, to the right problems, in this case to the problem of music.

We are now completely inside the problem of music, looking forward to understand the place music in Deleuze's system. The two basic texts are *A Thousand Plateaus*, where the concept of *ritornello* is explained, and *What is philosophy?*, where Deleuze defines philosophy as the art of creating concepts and carefully differentiates it from art and science. I will not discuss these complex relations between science, philosophy and art in this dissertation, although I will relate music and arts in an understanding of Deleuze's theory of art, in order to grasp the function of the concept of *ritornello*. The triple role of the concept of *ritornello* must be cleared out.

Deleuze opens a path to understand music from the territoriality it first establishes, because the explanation of the *ritornello* shows the links that music permanently maintains with the homeland. The link is given, first,

---

<sup>8</sup> I am well aware that Massumi's choice for the translation of *la ritournelle* is refrain, and not *ritornello*, as can be used also in English. It seems as if he tried to emphasize the repetition aspect of the *ritornello*. As it will be read, this work's concern is on territory and music. There is no doubt that these are produced by repetition, in a repetition, as the effect of repetition, but existence of the possibility of *ritornello* in English, I prefer this term.

with the body and, secondly, with the territory in which the whole body develops itself. But music is also interpreted as what deterritorializes, as that which opens the body as territory –and the territory in which the body develops– to connections with extra-territorial elements.

Body and territory are conceived as sense. The idea that music functions as sense is not developed by Deleuze, but that it is implicated in his philosophical system, for creation is a section of the forces of chaos. This is the hypothesis that is developed in the third, final chapter. Deleuze did not formulate his theory of sense for purpose of explaining music. Nevertheless, examined cautiously in its Stoic component –the concept of incorporeal– it can be seen that music functions as sense does. It will also be stated that there is a deep relation between the theory of sense and the idea of creation, because those are two ways of facing the same problem: the problem of difference.

Chapter three clarifies the link between music and creation through the theory of sense, elaborated by Deleuze in his book *Logic of Sense*. Music repeats the act of creation, its own act of creation. It is not easy to think the same about other arts. Even if one considers the genesis or the process of construction of any musical piece (including its times of construction, the experiments through which the composer made it pass, and the filters that gave it consistency, prior to the successive repetitions that the musical piece will suffer in its interpretations), it can still be understood that any repetition actualizes the musical piece: they join in the process in a single *event*. The third chapter is composed of three sections. The first section elucidates the way of reading *Logic of Sense*. This reading will be based on the interpretation Deleuze does of the Stoic concept of incorporeal. The second section explains how Deleuze's theory of sense is articulated from the concept of incorporeal. The third section explains how music functions as sense. This implies to distinguish music from language, to understand music as variation, and to see its extra-musical reality.

A question about this reading of Deleuze can be raised: Is not this a new codification of Deleuze's philosophy, so it can easily exist in the University? In a way, this work is founded on this possibility, or aberration, depending

on the point of view one assumes<sup>9</sup>. Deleuze does not explicitly develop two elements I propose in my research: That the pedagogy of the concept works as a philosophical procedure and that music functions as sense does. I propose that these two elements are implicit in Deleuze's philosophical system. My intention is to explain them, seeing how the pedagogy of concept is a way to understand the music as sense.

After the three chapters, there are four appendixes that illustrate some particular aspects of the dissertation. They serve as applications that could be derived from the main argumentation without modifying it. The first appendix illustrates what would be to do pedagogy from Deleuze's view, using the concept of image-thought. The idea of the pedagogy of the concept does not have direct pedagogical applications. However, this idea can be helpful in explaining some realities in education, given that it presents the everyday life of the image-thought, the place where, according to the Deleuzian problematic, any philosophical exercise should arrive to. The second appendix shows the functioning of musical *ritornellos* in everyday life, presenting the basic elements that explain it and focusing on the Colombian territory where music seems to be ubiquitous. The third appendix is a study of the political immanence of Nietzsche in order to study Deleuze's Nietzschean source for force. It is an analysis of Nietzsche's philosophy of immanence and its implications for Deleuze's political thought. Last, but not least, the fourth appendix argues that Heidegger's concept of the One can be interpreted in order to offer a positive conception of everyday life. This positive conception will let us understand why the third chapter's idea of music as sense does, not only applies to classical music or *avant-garde* music, but also to any kind of musical event.

---

<sup>9</sup> "Nietzsche's enterprise is an attempt at uncoding, not in the sense of a relative uncoding which would be the decoding of codes past, present, or future, but an absolute encoding –to get something through which is not encodable, to mix up all the codes." *ID*, 254/354.

## 1. *Sobre el Procedimiento Filosófico de Gilles Deleuze*

*Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe: penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Éviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux (Deleuze)<sup>1</sup>.*

En este capítulo presentaré lo que entiendo por procedimiento filosófico en la obra de Gilles Deleuze. Parto de la siguiente hipótesis: Deleuze llamó *pedagogía del concepto* a dicho procedimiento y lo expuso de manera completa en el libro que escribió junto con Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (QF). Encontramos en otras obras anteriores exposiciones más reducidas y parciales de dicho procedimiento, cuestión que debemos también corroborar. De esa formulación se desprende, a mi juicio, una segunda hipótesis cuya relevancia filosófica parece mayor, a saber, que en la obra QF Deleuze da una respuesta satisfactoria a la pregunta por lo que para él significa pensar. Sin embargo, esto no ha resultado evidente para la mayoría de comentaristas, pues en los trabajos exegéticos adelantados sobre la problemática del pensar en Deleuze recurren más a los capítulos tercero y cuarto de *Diferencia y repetición* (DR) sin darle demasiada importancia a lo expuesto en QF<sup>2</sup>. En el mejor de los casos subordinan el planteamiento de QF a los mencionados capítulos de DR. Nuestra segunda hipótesis, además, pone en evidencia que existe una transformación de la problemática deleuziana en el período comprendido entre 1968 a 1991, correspondiente a

---

<sup>1</sup> D, 142.

<sup>2</sup> Probablemente haya una razón de cronología editorial para esto y es debido a que antes de 1991, año de publicación de *¿Qué es la filosofía?* ya se conocía y estudiaba ampliamente *Diferencia y repetición*. Por lo visto parecía más detallado este trabajo que aquel, sobrepasando en detalle el análisis del pensar que en QF parecía retomarse con mayor brevedad aunque manteniendo todos los elementos anteriores.

la redacción de los dos textos, y que el mejor modo de captarla es apelando, precisamente, a su procedimiento filosófico.

El pensamiento de los filósofos suele transitar con el paso de los años. En el caso de Deleuze existe una pequeña discusión respecto de la periodicidad de su pensamiento. Nadie niega la profundización que sobre los problemas filosóficos los años le permitieron alcanzar a Deleuze. Sin embargo, el debate se hace aún más agudo entre quienes han pretendido marcar diferentes períodos en función de su trabajo con Guattari, como por ejemplo Žižek quien en su libro *Órganos sin Cuerpos*<sup>3</sup> argumenta<sup>4</sup> que sólo *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido* (LS) merecen cierta atención filosófica. Otros más moderados, que tienden a ser mayoría dentro del ámbito académico que estudia la obra de Deleuze, como Patton<sup>5</sup> y Zourabichvili<sup>6</sup> sostienen, en cambio, que hay una unidad sistemática en su obra. Con base en la revisión del procedimiento filosófico de Deleuze intentaré mostrar que en su obra podemos encontrar ostensibles transformaciones de pensamiento y que puede, en efecto, hablarse en ella de una periodización en función de la forma en que reformuló el problema de la creación filosófica; se trata del paso de pensar el problema filosófico desde la Idea en DR, a pensarlo desde el concepto en QF.

Nuestro recorrido empezará por una explicación de cómo entender la idea de procedimiento en Deleuze, para evitar una confusión con ciertas visiones sobre el método filosófico, y de por qué efectivamente resulta fructífera tal

---

<sup>3</sup> Cfr., ŽIŽEK, Slavoj, *Órganos sin Cuerpos*, Valencia, Pre-textos, 2006 (2004), traducción de Antonio Jimeno Cuspiner.

<sup>4</sup> Keith Ansell Pearson sostiene que realmente Žižek no argumenta nada a favor de su tesis crítica sobre Deleuze. Sin embargo, en mi opinión, la validez o invalidez de la exposición Žiziekiana hoy día no puede establecerse tan sólo con base en el mencionado texto sin tener en cuenta el uso que le da en *The Parallax View*, —como Ansell Pearson no disponía entonces de esa lectura cimienta su crítica al texto de Žižek, no sin cierta astucia académica, en un análisis del libro sobre Nietzsche de Alenka Zupancic, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, ya que muestra el proceder de esta escuela psicoanalítica, pero sobre todo porque sabe que se trata de la serie que dirige Žižek llamada Short Circuits de MIT Press, donde saldrá publicado también el libro de éste— a aquello que sí valora de Deleuze en *Lógica del sentido*, la quasi-*causa*, aunque lo pone dentro de una interpretación lacaniana del *petit objet a*. Cfr., ANSELL PEARSON, Keith, 'Demanding Deleuze', *Radical Philosophy* 126, julio-agosto, 2004. Y Cfr., Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2006.

<sup>5</sup> Cfr., PATTON, Paul, *Deleuze: A Critical Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers Ltd, 1997, pp 1ss.

<sup>6</sup> Cfr., ZOURABICHVILI, François, *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*, Madrid, Amorrortu Editores, 2004, traducción de Iréne Agoff, pp. 112ss.



precisión. En un segundo momento veremos los aspectos previos que Deleuze desarrolló a lo largo de su trabajo desde *Empirismo y subjetividad* (ES) hasta *Diferencia y repetición*. Por último daremos, basándonos en QF, la estructuración del procedimiento filosófico como pedagogía del concepto.

### *1.1. Un procedimiento en Deleuze*

Uno de los grandes intereses de Deleuze, cuando trata explícitamente el problema de lo que significa pensar, es el de denunciar lo que llamó la imagen clásica del pensamiento. Su denuncia se desarrolla por completo en el tercer capítulo de DR. En él se exponen ocho características de esa imagen-pensamiento. En QF, encontraremos que Deleuze extiende ese aspecto de la imagen pensamiento (el hecho de poder ser caracterizado), a cualquier imagen-pensamiento, y llama a esas características trazos diagramáticos.

Hay un trazo diagramático que afecta a nuestro planteamiento sobre el procedimiento, se trata del método. Si es cierto que en el tercer capítulo de DR Deleuze denuncia la imagen clásica del pensamiento y explica que uno de sus trazos diagramáticos o características es el método, entonces resulta que hay algo importante que aclarar. Una de las características de dicha imagen clásica es que considera que es necesario *a priori* un método para pensar. Por lo tanto, debemos entender por qué el procedimiento filosófico de Deleuze no es un método para pensar. Entonces, ¿por qué el método de la imagen clásica del pensamiento no es lo mismo que el procedimiento filosófico de Deleuze? La respuesta es relativamente sencilla: en la imagen-clásica del pensamiento se supone que se necesita un método *para* pensar porque de hecho no es fácil pensar<sup>7</sup>. Pero, al introducir la necesidad de un método para pensar, entonces se quiere dar por sentado justo lo contrario, que pensar es cosa más bien fácil porque todos sabrían lo que significa pensar y el método valdría como herramienta para asegurar un buen pensar. El procedimiento filosófico de Deleuze no es para pensar, sino para aprender a crear. Se evita asumir el pensamiento como algo fácil, y más bien se asume como un acto violento en el que se participa. En especial, deja que el pensar

---

<sup>7</sup> Cfr., DR, 206/174.

sea alcanzado por cualquiera que esté dispuesto a aprender a pensar, sin que ello asegure que efectivamente se piense. Esta es, en síntesis, la fuerza de la pedagogía del concepto: se puede aprender a crear aunque no sea fácil.

Pero aquí aparece la primera dificultad que nos obliga a examinar en detalle las precedentes afirmaciones. En efecto, he dado por supuestas muchas cosas, como el mismo concepto de imagen-pensamiento y el hecho de que se entienda como un compuesto y que sus componentes sean describibles. Como Deleuze sólo hizo explícito un análisis en DR de una imagen-pensamiento, el de la imagen clásica, no podemos estar seguros de cómo efectivamente pueden determinarse los trazos diagramáticos de cualquier imagen-pensamiento. Aunque sea de un modo más implícito, sin embargo, podemos encontrar otro caso de análisis de una imagen-pensamiento en el sistema deleuziano. La imagen-pensamiento de Spinoza es descrita en *Spinoza y el problema de la expresión* (SPE). Considero que sólo se puede mostrar que efectivamente esto se hace en esta obra si se explicita el concepto de imagen-pensamiento, que aquí está en juego ¿cómo se puede entender una imagen-pensamiento?

### ***1.1.1. La imagen-pensamiento***

Todo acto de pensar que acontece supone una imagen-pensamiento. Según Deleuze, cada filósofo tiene su propia imagen pensamiento y sobre ella elabora los conceptos. Lo que podríamos entender como el sistema filosófico de cada pensador es el todo de su imagen-pensamiento con los conceptos que la actualizan.

Decir que la imagen-pensamiento es lo que supone todo pensamiento, es lo mismo que afirmar que ella es lo que el filósofo no pensó, de hecho. Es decir, cuando Deleuze atribuye a la imagen-pensamiento la característica de ser el supuesto del pensar, está diciendo que todo acto de pensar maneja unos supuestos impensables que, como dirá en QF, están allende la filosofía o son lo no-filosófico de la filosofía<sup>8</sup>. Entonces cabe preguntar ¿cómo puede alguien, posteriormente al pensamiento de un filósofo, determinar o hacer explícito aquello que en el filósofo era implícito? Si era implícito para el

---

<sup>8</sup> Cfr., QF, 44s/43.

filósofo ¿cómo no iba a serlo para los que lo leyeran? ¿Qué permite que algo implícito se haga explícito? Y si el filósofo no lo había hecho explícito él mismo, ¿bajo qué criterios se sabrá que lo que se hace explícito como supuesto o como imagen-pensamiento era lo que efectivamente el filósofo tenía por tal? En síntesis dos preguntas: ¿cómo puede estudiarse la imagen-pensamiento o cómo se accede a ella? Y ¿cómo saber, acaso, que algo es la imagen-pensamiento del filósofo?

Deleuze parte de una idea relativamente sencilla para exponer qué es una imagen-pensamiento. Al inicio del tercer capítulo de DR distingue entre presupuestos explícitos u objetivos para hacer filosofía y presupuestos implícitos o subjetivos<sup>9</sup>. En ese pasaje el contexto de tal distinción es el problema del comienzo de la filosofía, es decir, de cómo se comienza a hacer filosofía, donde el caso es el de Descartes. No se trata de un ejemplo entre otros, sino del caso a partir del cual pueden englobarse casi todos los demás<sup>10</sup>. Se trata de una ambigüedad porque aunque Descartes es un ejemplo, en el pensamiento de Deleuze no es menos un gran e importante antagonista. Aunque el texto no aclara en qué medida es más relevante Descartes que, por ejemplo, Santo Tomás, al hilo de la lectura, Descartes se describe como ejemplar, hasta el punto de parecer encarnar toda la imagen clásica del pensamiento. Esta leve ambigüedad en el planteamiento, la de tomar a Descartes como ejemplar, pero a la vez señalar que la imagen clásica del pensamiento<sup>11</sup> puede trazarse para la historia de la filosofía en general, será retomada en QF<sup>12</sup> y se mantendrá como caso ejemplar cuando presente el problema del plano de inmanencia, cuestión que se examinará más adelante. Lo que interesa ahora es entender cómo el análisis de la imagen-pensamiento converge con el análisis de los presupuesto subjetivos.

---

<sup>9</sup> “[Descartes] Al presentar al Cogito como una definición pretende pues conjurar todos los presupuestos objetivos que pesan sobre los procedimientos que actúan por medio del género y la diferencia. Sin embargo, es evidente que no escapa a presupuestos de otra naturaleza, subjetivos o implícitos, es decir, envueltos en un sentimiento en vez de estarlo en un concepto: se supone que cada uno sabe sin concepto lo que significa yo [*moi*], pensar, ser.” DR, 201/169.

<sup>10</sup> “Es cierto que presenta variantes: por ejemplo, los «racionalistas» y los «empiristas» de ningún modo la suponen erigida de la misma manera.” DR, 204/172.

<sup>11</sup> “Por ello no hablamos de tal o cual imagen del pensamiento, variable según los filósofos, sino de una sola Imagen en general que constituye el presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto.” DR, 205/172.

<sup>12</sup> “El plano de inmanencia es *hojaldrado*. Y resulta sin duda difícil valorar en cada caso comparado si hay un único y mismo plano, o varios diferentes”. QF, 53/51.

Planteado así, ya se hace claro que los presupuestos pre-subjetivos no son completamente ocultos al filósofo. Descartes es ejemplar porque en su filosofía sale a relucir el presupuesto clave a partir del cual Deleuze desarrollará todo el análisis: “todo el mundo sabe lo que significa pensar”<sup>13</sup>. Se trata de un presupuesto subjetivo porque, aunque se explicita en una proposición, la misma proposición oculta y evita cualquier explicación de lo que significa pensar, obligando, por el contrario, a aceptar que se sabe qué significa. Pero sobre todo porque Descartes pretende que se asuma una actitud subjetiva según la cual se piensa como si todo el mundo supiera lo que es pensar. Esta aparente democracia del pensamiento es la puerta de entrada al análisis de los presupuestos de la imagen clásica del pensamiento. Sospechando de lo que Descartes pretende que sea una evidencia, Deleuze presenta el hecho de que no sabemos lo que significa pensar. Así, analiza todo lo que se presenta como evidente respecto del pensamiento pero que, realmente, no es explicado, sino dado *a priori* o por derecho, como veremos. El resultado de dicho análisis es lo que puede entenderse, en principio, como la imagen del pensamiento. Ahora bien, ¿cómo es posible dicho análisis?

En DR se encuentra, en todo caso, una exposición un poco más rigurosa de por qué es posible acceder a algo pre-supuesto en el pensamiento mismo. Partiendo del mismo presupuesto subjetivo sobre lo que significa pensar, Deleuze explica que éste tiene un doble aspecto: se toma como hecho algo que es por derecho. Se trata de afirmar un hecho o presentar una cuestión como si fuera un hecho a partir de un prejuicio, un juicio dado *a priori* o por medio de una cuestión de derecho:

No puede entenderse que pensar sea el ejercicio natural de una facultad, y que esa facultad tenga una buena naturaleza y una buena voluntad, como si fuera *un hecho*. «Todo el mundo» bien sabe que, de hecho, los hombres

---

<sup>13</sup> Deleuze recurre especialmente al texto inédito de Descartes *Investigación de la verdad* donde es tajante: “Ciertamente, Epistemón, coincido con vos en que debemos saber qué es la duda, el pensamiento y la existencia antes de que podamos convencernos de la verdad de este razonamiento: *dudo, luego soy*, o, lo que es lo mismo, *pienso, luego soy*. [...] quien desee examinar las cosas por sí mismo, y juzgarlas tal como las concibe, no puede ser de tan poco ingenio, ni tener tan pocas luces que no conozca, cuando atiende a ello, qué son la duda, el pensamiento y la existencia, ni necesita aprender esas distinciones. Hay cosas que, cuando queremos definir las, las hacemos más oscuras, porque, siendo muy simples y claras, no podemos saberlas ni percibir las mejor que por sí mismas. [...] Pues no puedo creer que haya existido alguna vez alguien tan estúpido que haya tenido que aprender qué es la existencia antes de que pudiera concluir y afirmar que él es. Y lo mismo ocurre en el caso de la duda y el pensamiento” DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Madrid, Gredos, 1987, traducción de E. López y M. Graña, p.115s

rara vez piensan, y lo hacen más bien por efecto de un impacto que impulsados por el placer. Y la frase célebre de Descartes —el buen sentido (la capacidad de pensar) es la cosa mejor repartida del mundo— descansa sobre una vieja broma, que consiste en recordar que los hombres que se quejan en rigor de no tener memoria, imaginación, o incluso oído, se consideran siempre provistos con bastante igualdad desde el punto de vista de la inteligencia y el pensamiento. Pero si Descartes es filósofo, lo es porque se sirve de esa broma para erigir una imagen del pensamiento tal como es *de derecho*: la buena naturaleza y la afinidad con lo verdadero pertenecerían al pensamiento de derecho, cualquiera fuera la dificultad de traducir el derecho a los hechos, o de reencontrar el derecho más allá de los hechos.<sup>14</sup>

Así, Deleuze ve que por medio de un juicio presentado como “todo el mundo sabe que...”, se establece por derecho, en el caso de la imagen clásica del pensamiento que llamará dogmática, un hecho sobre el pensar. Pero como es un pre-juicio, no es explicado sino, al contrario, dado en su misma formulación como evidente y como algo que debe ser universalmente aceptado. Se trata de una cuestión de derecho para el pensamiento, un postulado que hay que tratar como una sanción jurídica. Al quedar indiscutido este pre-juicio sobre el pensar, o al quedar de esta forma indeterminado, se puede por el mismo camino enjuiciar todo lo que puede acompañarlo:

Desde el mismo momento en que la filosofía encuentra su presupuesto en una Imagen del pensamiento que pretende valer de derecho, no podemos contentarnos, a partir de entonces, con oponerle hechos contrarios. Es preciso llevar la discusión al plano mismo del derecho y saber si esa imagen no traiciona la esencia misma del pensamiento como pensamiento puro. En tanto vale de derecho, esa imagen presupone una cierta repartición de lo empírico y de lo trascendental, y es esa repartición la que es necesario juzgar, es decir, ese modelo trascendental implicado en la imagen<sup>15</sup>.

Con base en lo antedicho, se puede aceptar que la perspectiva de Deleuze radica en que es posible acceder a la imagen-pensamiento. Más aún, como podrá concluirse luego de este capítulo, el acceso no sólo es posible, sino que se trata del ámbito donde se ejerce la necesidad misma del pensamiento. Precisamente, para Deleuze no sólo es posible acceder a explicar una imagen-pensamiento, sino que hacerlo es su necesidad filosófica. Así Deleuze presentará en DR el análisis de esta imagen clásica del pensamiento. La idea de que es posible un análisis de la imagen-pensamiento

---

<sup>14</sup> DR, 206/173. He corregido la frase inicial de la traducción.

<sup>15</sup> DR, 206/173.

es tan clara para Deleuze que es presentada de nuevo en QF del siguiente modo:

La imagen del pensamiento implica un reparto severo de hecho y de *derecho*: lo que pertenece al pensamiento como tal debe ser separado de los accidentes que remiten al cerebro, o a las opiniones históricas. «*Quid juris?*» Por ejemplo, perder la memoria, o estar loco, ¿puede acaso pertenecer al pensamiento como tal, o se trata sólo de accidentes del cerebro que deben ser considerados meros hechos? ¿Y contemplar, reflexionar, comunicar, acaso no son opiniones que uno se forma sobre el pensamiento, en tal época y en tal civilización? La imagen del pensamiento sólo conserva lo que el pensamiento puede reivindicar por derecho. El pensamiento reivindica «sólo» el movimiento que puede ser llevado al infinito. Lo que el pensamiento reivindica en derecho, lo que selecciona, es el movimiento infinito o el movimiento del infinito. Él es quien constituye la imagen del pensamiento<sup>16</sup>.

Dicho de un modo relativamente simplificado, la imagen-pensamiento es aquello que el pensar deja sin explicar para poder pensar, pero es el punto de partida para pensar, y por lo tanto puede ser descubierto y cuestionado. Aquí queda plasmada la verdadera dificultad y prácticamente el nuevo supuesto del pensar: todo pensar puede volver sobre sí y examinar lo que dejó supuesto. Creo que es esto exactamente lo que la filosofía de Deleuze no explica y es lo que su procedimiento filosófico mantiene como gran supuesto: el pensar puede volver sobre sí. Tal vez el hecho de que el pensamiento vuelva sobre sí en este tipo de análisis es lo que puede entenderse como trascendental en Deleuze. Él, refiriéndose a Kant señalaba que había un “principio esencial del método llamado trascendental. Este método se propone determinar: 1º la verdadera naturaleza de los intereses o de los fines de la razón; 2º los medios para realizar esos intereses”<sup>17</sup>. Así parece asumirlo para sí mismo, porque si reemplazamos ‘razón’ por imagen-pensamiento se evidencia que los ocho trazos diagramáticos con los que Deleuze caracteriza la imagen clásica del pensamiento funcionan como los intereses y los fines de dicha imagen-pensamiento. Sin embargo, personalmente asumo la explicación de Charles Taylor sobre la argumentación trascendental<sup>18</sup> y creo que la amplitud que tiene, podría permitir mejor la idea de trascendental de Deleuze: siempre hay una realidad

---

<sup>16</sup> QF, 41/40.

<sup>17</sup> FCK, 14/8.

<sup>18</sup> Cfr., TAYLOR, Charles, ‘La validez de los argumentos trascendentales’, en TAYLOR, Charles, *Argumentos Filosóficos*, Barcelona, Paidós, 1998, traducción de Fina Birulés.

sensible, un hecho que sostiene el retroceso del análisis a las condiciones de realidad de aquello mismo que es sentido, de donde se partió. En este caso no sólo es la frase explícita de Descartes, en tanto que hecho escrito, sobre la universalidad de saber lo que significa pensar, sino el hecho mismo de que no sabemos lo que significa que resulta encubierto por dicha frase. Dicho en otras palabras, suponer la idea de que se sabe lo que significa pensar, hecho del cual parte el análisis en este caso, oculta efectivamente que no se sabe lo que significa.

Ahora bien, para Deleuze este movimiento de volver sobre sí, que es intrínseco al pensamiento no es lo que hace pensar. Por esta razón no confundirá nunca la reflexión, con el pensar, puesto que la reflexión se basa exclusivamente en el volver sobre sí, pero no en el nivel de la imagen-pensamiento, sino en el nivel de los conceptos; es decir la reflexión no sería, dentro de esta concepción deleuziana, sobre los supuestos del pensamiento (imagen-pensamiento), sino sobre los conceptos, e incluso sobre las opiniones que también recorren el pensamiento<sup>19</sup>. Es más bien el encuentro que puede darse en dicho volver sobre sí lo que lo permite; y que ese movimiento no es tampoco el acto mismo del pensar, porque el acto de pensar sólo es creación que no siempre se da en medio de dicho movimiento. Con todo, volver sobre sí es una potencia que el pensamiento que tiene como consecuencia darle consistencia al pensar y, por lo tanto, es en lo que consiste el procedimiento de Deleuze: volver sobre lo creado, incluso sobre la creación misma. Volver sobre sí como consistencia evita la objeción sencilla de ver allí una representación que el pensamiento tiene de sí. La representación es la manera como la imagen clásica del pensamiento asume el volver sobre sí<sup>20</sup>, pero para Deleuze, este consiste en el movimiento de la verdad del pensar:

Lo que define el movimiento infinito [del pensar] es un vaivén, porque no va hacia un destino sin volver ya sobre sí, puesto que la aguja es también el polo. Si «volverse hacia...» es el movimiento hacia lo verdadero, ¿cómo no iba lo verdadero a volverse también hacia el pensamiento? ¿Y cómo no

---

<sup>19</sup> Por lo menos se puede deducir esto de la siguiente idea: “No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música”. *QF*, 12/11.

<sup>20</sup> “Se llama representación a la relación del concepto con su objeto, bajo el doble aspecto de su efectuación en esta memoria y esta conciencia de sí.” *DR*, 36/21.

iba él mismo a alejarse del pensamiento cuando éste se aleja de él? [...] lo verdadero sobre el plano sólo puede ser definido por un «volverse hacia...» o «hacia lo que se vuelve el pensamiento»; pero no disponemos así de ningún concepto de verdad<sup>21</sup>.

Volver sobre sí mismo, habría que precisar, es una potencia trascendental del pensamiento, y precisar que la verdad no es más que la manifestación del pensar mismo, o que sólo hay verdad cuando hay pensar. Pero esto es ir demasiado lejos (o no ir a ninguna parte) sin los pasos adecuados. Además, no sólo Hegel<sup>22</sup> está aquí presente, sino sobre todo Heidegger: la idea de una pre-comprensión de Ser<sup>23</sup> que no se tematiza sino en una ontología del *Dasein* y el esfuerzo de Heidegger por sacar a la luz lo no pensado en un pensador, son, según mi juicio, aspectos que un trabajo detallado sobre la influencia de Heidegger en Deleuze debería aclarar<sup>24</sup>.

Un paso decisivo de Deleuze, según se mostrará más adelante, será el de ajustar o modificar el problema de la imagen-pensamiento para lo cual introducirá el concepto de plano de inmanencia. Pero en esta sección sólo se explicará que para entender el procedimiento en Deleuze éste no ha de ser pensado como un método toda vez que una de las características de la imagen-pensamiento que él critica es, precisamente, la de suponer que para pensar se necesita un método. Llegar aquí implicaba exponer cómo podemos entender la imagen-pensamiento, aunque es preciso advertir que hasta ahora sólo se ha expuesto la mitad del problema.

---

<sup>21</sup> *QF*, 43/42. Tal vez la página más importante (difícil y novedosa) del texto.

<sup>22</sup> Es preciso reconocer que, como lo describe Vincent Descombes, Deleuze no puede evitar pertenecer a la herencia hegeliana de Jean Hyppolite, en especial a la profundización y re-valoración de la Fenomenología del Espíritu. Esta potencia de volver sobre sí, constituye una de las piedras angulares de todo el desarrollo hegeliano desde este trabajo. ¿Y no lo es de toda filosofía? *Vid.*, DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro – cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1974)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, traducción de E. Benarroch.

<sup>23</sup> *Vid.*, Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 1998, traducción de Jorge Eduardo Ribera. Se citará como *SyT*, el número del párrafo seguido de la página de esta edición en castellano. En este caso: *SyT*, §15, 67s.

<sup>24</sup> Por ejemplo, aunque sobre una problemática diferente, *Vid.*, ADKINS, Brent, *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2007.



### 1.1.2. *El método y el procedimiento*

Pero, ¿por qué el procedimiento filosófico no se confunde con el método de la imagen clásica o dogmática del pensamiento? Deleuze, sin hacer una diferencia entre método y procedimiento como aquí se propone, da una respuesta a esta cuestión:

El método cartesiano (la búsqueda de lo claro y distinto) es un método para resolver problemas que se suponen dados, no un método de invención, propio de la constitución de los problemas y de la comprensión de las preguntas. Las reglas concernientes a los problemas y preguntas sólo tienen un papel expresamente secundario y subordinado. A pesar de que combate la dialéctica aristotélica, Descartes, sin embargo, comparte con ella un punto común, un punto decisivo: el cálculo de los problemas y de las preguntas se sigue infiriendo de un cálculo de «proposiciones simples» que se supone son previas; siempre el mismo postulado de la imagen dogmática<sup>25</sup>.

El método de la imagen clásica presume, entonces, que los problemas filosóficos (y de otras actividades del pensamiento) están allí dados y que sólo es cuestión de descubrirlos, puesto que no se inventan. De ahí, asimismo, que a tales problemas dados les sea inherente una solución, que tan sólo hay que descubrir así como se descubrió el problema. Esta doble suposición, de la pre-existencia del problema filosófico (“el problema de la libertad”, “el problema de la nada”, etc.) y del descubrimiento de la respuesta, reclama, según Deleuze, un método que le permita pensar, que le ayude a pensar. Un método de invención, un procedimiento filosófico no supone ninguna de las dos, al contrario, supone que en la medida en que ni los problemas ni sus respuestas están dados o tengan que ser descubiertos o encontrados, hay que determinar en cada caso lo que hay que pensar como problema y como respuesta. Cada acto de pensamiento establece lo que es pensable por derecho.

Pero Deleuze no rechaza los métodos o los procedimientos, ya se verá, sólo los rechaza cuando se cree que son ellos los que nos abren el pensamiento mismo haciéndolo cosa fácil, Pero, ¿por qué la imagen clásica reclamaría un método para pensar?:

El buen sentido o el sentido común natural están tomados, entonces, como la determinación del pensamiento puro. Corresponde al sentido

---

<sup>25</sup> DR, 246/208s.

prejuzar acerca de su propia universalidad y postularse como universal de derecho, comunicable de derecho. Para imponer, para reencontrar el derecho, es decir, para *aplicar* el espíritu bien dotado, se necesita un método explícito. Pues sin duda, de hecho es difícil pensar. Pero lo más difícil de hecho pasa por lo más fácil de derecho; por ello, el mismo método es considerado fácil desde el punto de vista de la naturaleza del pensamiento (no es exagerado decir que esa noción de facilidad envenena todo el cartesianismo)<sup>26</sup>.

Pero si el procedimiento filosófico de Deleuze no es el método de la imagen clásica del pensamiento, entonces ¿qué es? Esta es la cuestión. Por lo menos Deleuze en *Diálogos* refiriéndose a su actividad filosófica, en particular a su trabajo con Guattari, de un modo más explícito dice que se trata de un procedimiento: “Este es el método de pick-up. No, «método» no es una buena palabra. Más bien pick-up como procedimiento, que es una palabra de Fanny de la que sólo temía que fuera demasiado jocosa”<sup>27</sup>. Sea como fuere, solo es posible responder una vez se haya comprendido el papel del procedimiento en el sistema deleuziano.

### 1.1.3. *El procedimiento para el sistema de Deleuze*

Ahora explicaré por qué parece que es fructífero reconstruir el procedimiento de Deleuze para entrar en su sistema filosófico y, a partir de allí, por qué el procedimiento permite entrar en el mismo sistema deleuziano a la vez que facilita formular la pregunta por la creación musical.

Pensar que Deleuze iba a dejar explícito su procedimiento filosófico, al modo en que él mismo hizo explícitas las problemáticas de Hume, Spinoza, Kafka, etc., es esperar demasiado<sup>28</sup>. Ningún filósofo hace exégesis de su

---

<sup>26</sup> *DR*, 206/173.

<sup>27</sup> *D*, /25.

<sup>28</sup> Luís Ferrero Carracedo es el primero que intenta sintetizar, hacia 1982 en una tesis doctoral en la UAM, la idea de que hay una método-lógica en la obra de Deleuze. La publicación de esa tesis doctoral en 2000, hace que Ferrero Carracedo intente actualizar ciertos aspectos bibliográficos con obras que Deleuze publicó posteriormente, pero su tesis basada en una idea genealógica no abarca la dificultad del plano de inmanencia que es posterior. *Vid.*, FERRERO CARRACEDO, Luis, *Claves Filosóficas para una teoría de la historia en Gilles Deleuze*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000. Igualmente Arnaud Villani tiene un capítulo muy sugerente respecto del método de Deleuze basado en el texto sobre Hume, principalmente, y en las llamadas monografías posteriores (Leibniz, Spinoza, Bacon). Según él, para poder leer el autor todo se despliega a partir de tres ideas, a saber

propia filosofía *in extenso*; si tal fuera el caso, los historiadores de la filosofía y los mismos intérpretes de la filosofía que tienen aspiraciones filosóficas, tendrían quizá muy poco que hacer. Por mucho que un pensador haya tratado de ser claro, argumentativo, detallado y completo siempre queda algo por decir no sólo de lo que estaba hablando, pues esto es del todo evidente para cualquier filósofo, artista o científico, sino de sí mismo y los supuestos que maneja<sup>29</sup>. De cualquier manera Deleuze sí se esfuerza por mostrar lo que él cree debería haber sido su imagen pensamiento, una imagen moderna del pensamiento. Esto queda patente en el ejemplo IV de QF:

Si intentamos también de forma somera esbozar los rasgos de una imagen moderna del pensamiento no lo haremos de forma triunfante, ni siquiera en el horror. Ninguna imagen del pensamiento puede limitarse a seleccionar unas determinaciones pausadas, y todas se topan con algo abominable por derecho: el error en el que el pensamiento no cesa de caer, la ilusión en la que da vueltas sin parar, la estulticia en la que no deja de recrearse, o el desvarío en el que no cesa de apartarse de sí mismo o de un dios. La imagen griega del pensamiento invocaba ya la locura del desvarío doble, que sumía el pensamiento en la divagación infinita antes que en el error. La relación del pensamiento con lo verdadero jamás ha sido cosa sencilla, menos aún constante, en las ambigüedades del movimiento infinito. Por este motivo resulta inútil invocar una relación de esta índole para definir la filosofía. La primera característica de la imagen moderna del pensamiento tal vez sea la de renunciar completamente a esta relación, para considerar que la verdad es únicamente lo que crea el pensamiento, habida cuenta del plano de inmanencia que el pensamiento se da por supuesto, y de todos los rasgos de este plano, tanto negativos como positivos, que se han vuelto indiscernibles: el pensamiento es creación, y no voluntad de verdad, como muy bien Nietzsche supo hacer comprender. Pero si no hay voluntad de verdad, a la inversa de lo que aparecía en la imagen clásica, es porque el pensamiento constituye una mera «posibilidad» de pensar, sin definir aún un pensador que fuese «capaz» de ello y pudiese decir Yo: ¿qué violencia tiene que ejercerse sobre el pensamiento para que nos volvamos capaces de pensar, violencia de un movimiento infinito que al mismo tiempo nos priva del poder de decir Yo? Unos textos célebres de Heidegger y de

---

detectar el error, el olvido y el concepto creado. *Vid.*, VILLANI Arnaud, *La Guêpe et l'orchidée*, Paris, Editions Belin, 1999, capítulo 5, pp.53-64.

<sup>29</sup> Habría sido interesante incluir una discusión más derrideana a este respecto, toda vez que ambos sintieron una preocupación simultánea por esta cuestión. Hay, en todo caso, un estudio que puede servir de inicio a la problemática de por qué Deleuze no podía dejar explícito su procedimiento filosófico. *Vid.* PATTON, Paul, *Between Deleuze and Derrida*, Londres, Continuum books, 2003. El texto de Protevi pone a Derrida como propedéutica al planteamiento de ciertas problemáticas deleuzianas, sin embargo, se trata de algo aún por confirmar. *Vid.*, PROTEVI, John, *Political physics: Deleuze, Derrida and the Body Politics*, London, The Athlone Press, 2001.

Blanchot exponen esta segunda característica. Pero, como tercera característica, si de este modo existe un «Impoder» del pensamiento, que permanece en su corazón mismo cuando el pensamiento ha adquirido la capacidad determinable como creación, aflora en efecto un conjunto de signos ambiguos que se convierten en rasgos diagramáticos o en movimientos infinitos que adquieren un valor de derecho, mientras que eran unos meros hechos irrisorios desechados de la selección en las demás imágenes del pensamiento: como sugieren Kleist o Artaud, el pensamiento como tal empieza a tener rictus, chirridos, tartamudeos, glosolalias, gritos, que le impulsan a crear, o a intentarlo. Y si el pensamiento busca, lo hace menos como un hombre que cuenta con un método que como un perro del que se diría que da brincos desordenados... No ha lugar vanagloriarse de una imagen del pensamiento semejante, que comporta muchos sufrimientos sin gloria y que pone de manifiesto hasta qué punto pensar se ha vuelto cada vez más difícil: la inmanencia<sup>30</sup>.

¿Pero por qué hemos de suponer que esta descripción temeraria de una imagen moderna del pensamiento Deleuze la asume para sí mismo? Esta pregunta es crucial en la medida en que en DR ya se decía que se buscaba un pensamiento sin imagen<sup>31</sup> y que no se trataba de oponerle otra imagen al pensamiento<sup>32</sup>. Es justo aquí donde encontramos un cambio en la manera de pensar de Deleuze, un ajuste, un devenir que trastoca lo molar y lo molecular. Esta parece una salida fácil para explicar bien sea una contradicción en el sistema deleuziano, o bien una contradicción de este planteamiento con lo que encontramos en ese sistema. Sin embargo, mi hipótesis propone que a partir de considerar que Deleuze tiene un procedimiento filosófico se puede entender por qué pasa de pensar que hay que evitar todo tipo de imagen del pensamiento a entender que todo sistema filosófico, incluyendo el suyo, supone una imagen-pensamiento.

La concepción deleuziana sobre el problema en filosofía es bien conocida y se acerca por lo menos en dos aspectos a la reflexión aristotélica que encontramos en libro B de la *Metafísica* de Aristóteles:

Con vistas a la ciencia que andamos buscando es necesario que vayamos, primeramente, a aquellas cuestiones en cuyo carácter aporético conviene situarse en primer lugar... [...] Ahora bien, detenerse minuciosamente en una aporía es útil para el que quiere encontrarle una salida adecuada. En

---

<sup>30</sup> QF, 57s/54s.

<sup>31</sup> DR, 227/192.

<sup>32</sup> *Ibid.* Igualmente el análisis de José Luis Pardo Torío es valioso a este respecto. Cfr., PARDO TORÍO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990, pp.57-91.

efecto, la salida adecuada ulterior no es sino la solución de lo previamente aporético<sup>33</sup>.

De una parte, para Deleuze lo primero es el problema, entendido como una sin-salida, porque es lo que se sale de la imagen clásica del pensamiento. En DR Deleuze sigue cierta concepción kantiana<sup>34</sup> de la Idea y la asume para entender cómo es un problema en filosofía. Ya en la primera línea del capítulo cuarto escribe en su estilo incisivo: “Kant no deja de recordar que las Ideas son esencialmente «problemáticas». Inversamente, los problemas son las Ideas mismas”<sup>35</sup> e interpreta que la Idea en tanto que aporía no implica una imposibilidad de solución, sino que su solución no es separable de la problemática que establece las condiciones de su solución<sup>36</sup>. Deleuze, siguiendo su análisis sobre el problema en el cálculo, suscribirá la idea de que las condiciones del problema muestran o llevan a la solución del problema, son como sus condiciones de solución<sup>37</sup>. Esto es justo lo aristotélico, no habrá nunca concepto filosófico si no se recorre detenidamente la aporía, si no se conocen las condiciones del problema<sup>38</sup>. El problema es lo que hace filosofía, en primera instancia, sin él no hay concepto filosófico.

---

<sup>33</sup> Aristóteles, *Metafísica*, B, 995a25 (Madrid, Gredos, 2003, traducción de Tomás Calvo Martínez, p.129)

<sup>34</sup> Particularmente si consideramos que hay una especie de inversión del kantismo por parte de Deleuze cuando Kant presenta la antinomia de la razón pura, sostiene que la razón no produce conceptos sino que “libera el concepto del entendimiento de las inevitables limitaciones de una experiencia posible” *KrV*, B435 (KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998, traducción de Pedro Ribas, p.384). Ahora bien esto lleva a una extensión de las categorías, perdiendo lo condicionado y, por tanto, perdiendo lo singular. A diferencia de Kant, Deleuze sugiere que el concepto singular emerge de una Idea que nos presenta un conflicto, puesto que la idea es problemática. El estudio detallado de esta lectura de deleuziana de Kant sobrepasa, sin embargo, los límites de este trabajo. Aunque analizando otra problemática, Toscano analiza la relación entre la concepción de las antinomias kantianas y la manera que Deleuze las utiliza para construir su teoría de la actualización (individuación). *Cfr.*, TOSCANO, Alberto, *The Theatre of Production: Between Kant and Deleuze*, Londres, Palgrave Mcmillan, 2006, pp.37-40.

<sup>35</sup> *DR*, 256/218.

<sup>36</sup> “Kant llega a decir que las Ideas son «problemas sin solución». Esto quiere decir, no que las Ideas sean necesariamente falsos problemas, por consiguiente insolubles; sino, por el contrario, que los verdaderos problemas son Ideas, y que esas Ideas no son suprimidas por «sus» soluciones, ya que son la condición indispensable sin la cual no existiría nunca ninguna solución.” *DR*, 257/219.

<sup>37</sup> Un estudio detallado de la manera en que Deleuze relaciona la problemática kantiana y el uso del cálculo es realizado por Michele Botto. *Vid.*, BOTTO, Michele, *Idea Ideae. La fluidez del pensamiento en Différence et répétition de G. Deleuze*, Madrid, UAM, 2006, Trabajo de Investigación en Filosofía dirigido por José María Zamora Calvo, pp.20-71.

<sup>38</sup> “Ahora bien, si un círculo semejante ha sido roto, eso se debe, ante todo, al matemático Abel; él es quien elabora todo un método de acuerdo con el cual la

Las condiciones del problema y las condiciones de solución del mismo atan al problema y a la solución entre sí. Dicho en otras palabras, cuando perdemos las condiciones del problema tenemos respuestas sueltas, sin preguntas. Cuando perdemos de vista las condiciones de solución tenemos problemas irresolubles. Las condiciones de solución emergen de las condiciones del problema. Si no se recorren dichas condiciones, si no se conoce a fondo la aporía, como indica Aristóteles, no puede establecerse bajo qué condiciones se soluciona. Las condiciones del problema no se pueden confundir con las condiciones para solucionar el problema, pero pareciera que las condiciones de solución del problema surgen cuando se recorren las condiciones del problema<sup>39</sup>; esta sería su relación y he aquí por qué el ‘volver sobre sí...’ del pensamiento es determinante: recorrer es ‘volver sobre’, y recorrer las condiciones del problema no es más que volver sobre la aporía.

De otra parte, Deleuze no dejará de pensar que resolver los problemas o encontrarles una ‘salida adecuada’, como dice Aristóteles, es posible, en la medida en que no se pierda el problema<sup>40</sup>. Resolver, para él, no es otra cosa que crear. Deleuze escribió en QF que la filosofía es la actividad de crear o de inventar conceptos<sup>41</sup>. Cabe entonces preguntar: ¿se puede, acaso, ver en esta respuesta un cambio respecto de lo explicado en DR sobre el problema

---

resolubilidad debe desprenderse de la forma del problema. En vez de buscar como al azar si una ecuación es resoluble en general, es preciso determinar condiciones de problemas que especifiquen progresivamente campos de resolubilidad, de tal modo que «el enunciado contenga el germen de la solución». DR 272/233.

<sup>39</sup> Precisamente respecto del libro B Oñate y Zubía anota: “Este libro trata, por tanto, de cómo deben ser planteados los problemas de la filosofía. El pensamiento debe, de entre todas las confrontaciones posibles, atravesar por aquellos de máxima tensión, [...] sin que se dé el nudo asfixiante de la aporía, no habría pensamiento.” OÑATE Y ZUBÍA, Teresa, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el S.XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid, Dykinson, 2001, pp.581.

<sup>40</sup> Es muy importante notar que el estudio de Javier Aguirre Santos dedicado a este problema dice lo siguiente: “A mi entender, la tesis más plausible es la de que *el tratado B de la metafísica tiene un carácter fundamentalmente metodológico y propedéutico dirigido al tratamiento académico de ciertas cuestiones relativas a la filosofía primera, cuestiones sobre las que su autor ya posee en unos casos la solución positiva y en otro un avanzado camino en la investigación.*” AGUIRRE SANTOS, Javier, *La aporía en Aristóteles libros B y K 1-2 de la Metafísica*, Madrid, Dykinson, 2008, estudio preliminar de Teresa Oñate, p.116. Con lo cual se podría matizar aún más la relación Deleuze y Aristóteles, precisamente respecto del interés de ambos filósofos en la exposición filosófica: no perder el problema, pero asegurar que los que aprenden recorran el problema con el fin de entrar en el movimiento propio de lo investigativo (Aristóteles) o creativo (Deleuze) de la filosofía; el énfasis no se pone en aprender lo investigado, sino en aprender a investigar, no en aprender lo creado sino en crear.

<sup>41</sup> QF, 11/10.

filosófico? A mi modo de ver, hay por lo menos que explicar por qué se corre el acento. Pero, incluso, se podría decir que hay un cambio de actitud respecto del concepto, habida cuenta de que, mientras en DR se le toma como imposibilitado para pensar la diferencia<sup>42</sup>, si se trata de un concepto en general, en QF es lo que define la actividad filosófica si se trata de una singularidad. En realidad, el proyecto de DR no es otro que el de establecer o inventar un concepto de diferencia<sup>43</sup>. Más aún, con base en la hipótesis del procedimiento filosófico de Deleuze, se diría que el proyecto de DR consiste en preguntar qué significa pensar de modo que pueda pensarse la diferencia. Pero sólo se podrá entender y validar esta afirmación cuando se vea cómo la pedagogía del concepto no sólo pasa por el concepto sino por la imagen del pensamiento o plano de inmanencia. Por ahora es preciso comprender por qué lo que escribe en QF sobre el concepto no es más que una nueva acentuación de lo expresado en DR sobre la idea, esto es, sobre el problema en filosofía.

¿Se puede decir, acaso, que el cambio reside en el hecho de pasar de una idea problémica de la filosofía a una concepción conceptual o creativa? Los textos no permiten sacar esta conclusión, sino más bien la contraria. Por lo menos eso se encuentra en el texto sobre Bergson de 1956<sup>44</sup> y lo que nos revela la respuesta de Deleuze en una entrevista sobre Nietzsche de 1968:

Además, el elemento de la filosofía es el concepto, sus creaciones operan en un continuum conceptual, del mismo modo que el músico trabaja en un continuum sonoro. Lo importante es saber de dónde vienen los conceptos. ¿Qué es una creación conceptual? Los conceptos existen del mismo modo que los personajes. Estimo que se precisa una gran reserva de conceptos, un exceso conceptual. Los conceptos, en filosofía, han de presentarse como en una especie superior de novela policíaca: deben tener una zona de presencia, resolver una situación local y estar

---

<sup>42</sup> Respecto del concepto de diferencia dice: “El error de la filosofía de la diferencia, de Aristóteles a Hegel, pasando por Leibniz, fue tal vez haber confundido el concepto de la diferencia con una diferencia simplemente conceptual, contentándose con inscribir la diferencia en el concepto en general. En realidad, mientras se inscriba la diferencia en el concepto en general, no tendremos ninguna Idea singular de la diferencia, permaneceremos tan sólo en el elemento de una diferencia ya mediatizada por la representación”. *DR* 58/41.

<sup>43</sup> “Nos hallamos, pues, frente a dos preguntas: ¿cuál es el concepto de la diferencia, que no se reduce a la simple diferencia conceptual, sino que reclama una Idea propia, como una singularidad en la Idea? Por otra parte, ¿cuál es la esencia de la repetición, que no se reduce a una diferencia sin concepto, que no se confunde con el carácter aparente de los objetos representados bajo un mismo concepto, sino que da testimonio, a su vez, de la singularidad como potencia de la Idea?” *DR* 58s/41.

<sup>44</sup> *ID*, 31/30.

relacionados con «dramas», deben comportar cierta crueldad. Deben tener coherencia, y también recibir su coherencia de fuera<sup>45</sup>.

Más adelante se podrá entender por qué Deleuze desarrolla esta visión al detalle en QF. Aunque hay allí un significativo cambio de acento, éste no reside, empero, en el hecho de que en los análisis correspondientes a 1968 se haga un mayor énfasis en los problemas, mientras que en 1991 se le dé más importancia a los conceptos. Aunque en 1991, Deleuze hace una ontología del concepto en QF, al terminar el tercer capítulo, se explica la relación entre las tres instancias filosóficas y se afirma la importancia del concepto como solución al problema. Esto no elimina, por tanto la problematicidad que los hace posibles. Antes bien, en QF se puede ver cómo Deleuze retoma en conjunto lo expuesto en DR con las siguientes palabras:

El concepto es efectivamente una solución, pero el problema al que responde reside en sus condiciones de consistencia intensional, y no, como en la ciencia, en las condiciones de referencia de las proposiciones extensionales. Si el concepto es una solución, las condiciones del problema filosófico están sobre el plano de inmanencia que el concepto supone (¿a qué movimiento infinito remite en la imagen del pensamiento?) y las incógnitas del problema están en los personajes conceptuales que moviliza (qué personaje precisamente?). Un concepto como el de conocimiento sólo tiene sentido en relación con una imagen del pensamiento a la que remite, y con un personaje conceptual que necesita; otra imagen, otro personaje reclaman otros conceptos (la creencia por ejemplo, y el Investigador). Una solución no tiene sentido al margen de un problema por determinar en sus condiciones y sus incógnitas, pero éstas tampoco tienen sentido independientemente de las soluciones determinables como conceptos. Las tres instancias están unas dentro de otras, pero no tienen la misma naturaleza, coexisten y subsisten sin desaparecer una dentro de otra. Bergson, que tanto contribuyó a la comprensión de lo que es un problema filosófico, decía que un problema bien planteado era un problema resuelto. Lo que no obstante no significa que un problema sea sólo la sombra o el epifenómeno de sus soluciones, ni que la solución sea sólo la redundancia o la consecuencia analítica del problema. Más bien resulta que las tres actividades que componen el construccionismo se relevan sin cesar, se solapan sin cesar, una precediendo a otra, ora a la inversa, una consistiendo en crear los conceptos como casos de solución, otra en trazar un plano y un movimiento sobre el plano como condiciones de un problema, y otra en inventar un personaje como incógnita del problema<sup>46</sup>.

Lo que se mantiene de Aristóteles es precisamente la idea de que la salida de la sin-salida implica recorrerla a fondo, que no es otra cosa que conocer las

---

<sup>45</sup> *ID*, 184/195.

<sup>46</sup> *QF*, 82s/78s.



condiciones del problema filosófico<sup>47</sup>. La solución no elimina al problema filosófico, porque la solución, en tanto que concepto filosófico, sólo existe en función del problema<sup>48</sup>. Pero además esto parece autorizarme para adelantar la siguiente lectura de este proceso en el pensamiento de Deleuze: si el tercer capítulo de DR se dedicaba a denunciar la imagen clásica del pensamiento como aquello que desde Platón hasta Nietzsche ha imposibilitado pensar la diferencia en cuanto tal, el cuarto capítulo establecía las condiciones del problema de la diferencia, es decir, la idea como problema. Lo que se puede entender del capítulo cuarto de DR, a la luz de las teorizaciones de QF es que en DR Deleuze quería dar con la imagen pensamiento que efectivamente permitiera pensar la diferencia porque “las condiciones del problema filosófico están sobre el plano de inmanencia que el concepto supone”<sup>49</sup>, entendiendo que el plano de inmanencia es, en parte, la imagen-pensamiento. Puesto en otros términos, lo que encontramos en el segundo capítulo de QF es una teorización de lo que se trabajó en el tercer y cuarto capítulo de DR, pero presentado de un modo un poco más conciso y menos ambicioso, aunque no por ello sencillo.

Ahora bien, esta idea de condiciones del problema y de condiciones de solución es exactamente la misma que utiliza Deleuze para referirse a la pedagogía del concepto, sólo que sintetiza ambos tipos de condiciones en lo que llama condiciones de creación. Podría decirse que el acto de recorrer las condiciones del problema es la exigencia de la pedagogía del concepto. Esta definición inicial podemos entresacarla del siguiente pasaje:

Los poskantianos giraban en torno a una *enciclopedia* universal del concepto, que remitía la creación de éste a una pura subjetividad, en vez de otorgarse una tarea más modesta, una *pedagogía* del concepto, que tuviera que analizar las condiciones de creación como factores de momentos que permanecen singulares. Si los tres periodos del concepto son la enciclopedia, la pedagogía y la formación profesional comercial, sólo el segundo puede evitarnos caer de las cumbres del primero en el desastre absoluto del tercero, desastre absoluto para el pensamiento,

---

<sup>47</sup> Aubenque afirma lo siguiente respecto de la *Metafísica*: “De esta reflexión sobre las aporías nacerá la ontología aristotélica; más aún: si es cierto que, a su través, la «solución de las aporías» es «descubierta», podremos decir que la ciencia aristotélica del ser en cuanto ser no es otra cosa que el sistema general de la solución de las aporías”, AUBENQUE, Pierre, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1987, traducción de Vidal Peña, p.154.

<sup>48</sup> “No hay más solución que una solución creadora” *DF*, 215/217.

<sup>49</sup> *QF*, 82/78.

independientemente por supuesto de sus posibles beneficios sociales desde el punto de vista del capitalismo universal<sup>50</sup>.

El paso de un planteamiento a otro es el resultado de una pedagogía del concepto que cada vez se hace más explícita pero que siempre ha operado en el sistema de Deleuze. No es casual que de pensar las condiciones del problema y las condiciones de solución se pase a definir la pedagogía del concepto como el análisis de las condiciones de creación, donde se sintetizan las dos primeras.

En DR se establecían las condiciones de creación del problema filosófico de la diferencia. En QF se explicitaba dicha actividad pasando Deleuze a una auto-comprensión de su propio sistema de pensamiento. Dicho en otras palabras, lo que se hacía en el cuarto capítulo de la obra de 1968 se describía al final de la introducción de la obra del 91 como una pedagogía del concepto. Así pues, mientras que en DR se hablaba de la posibilidad singular de pensar la diferencia, en QF se da, en cambio, un paso atrás y se formula para la actividad filosófica.

En este sentido el papel de QF en el sistema de Deleuze es el de ser una obra esclarecedora de su actividad anterior. Pero creo que es todavía más que eso y que desde la pedagogía del concepto se puede proponer lo siguiente: la imagen del pensamiento de Deleuze no son las descripciones de la imagen moderna del pensamiento que citamos de DR y QF. No es tampoco, como pensaba Zourabichvili<sup>51</sup>, el *rizoma* como se expone en *Mil mesetas*. Si nos atenemos a la definición de que la imagen-pensamiento es la respuesta a la pregunta qué significa pensar o la imagen que el pensamiento se da a sí mismo de lo que significa pensar<sup>52</sup>, entonces sólo podemos dar una respuesta si preguntamos esto mismo a Deleuze, con todo lo que ella pueda conllevar, y cuya única respuesta sería *¿Qué es la filosofía?*. Efectivamente, lo que se dice en ese libro es la respuesta de Deleuze a la pregunta por el pensamiento. El *rizoma*, no deja de ser, en cualquier caso, uno de los trazos diagramáticos de dicha imagen-pensamiento, pero el complejo total de la respuesta sería precisamente QF.

No deja de sorprender el hecho de que esta observación, a mi modo de ver ahora tan clara, se haya pasado por alto. Esto quiere decir que Deleuze sí

---

<sup>50</sup> QF, 18/17.

<sup>51</sup> ZOURABICHVILI, François, *Deleuze, op. cit.*, p. 86.

<sup>52</sup> QF, 39s/39.

intentó hacer explícito al máximo su imagen-pensamiento y por eso escribe QF. Pero hacer explícita la imagen-pensamiento es analizar las condiciones de creación, por lo que Deleuze haría en QF una pedagogía del concepto de sí mismo, y con ella culminaría su sistema filosófico aunque, claro está, no en un sentido cronológico.

Ahora bien, si todo el problema del procedimiento filosófico gira en torno a la creación, crear problemas y conceptos, entonces ¿qué es crear según Deleuze? Esta es, precisamente, la pregunta musical. Lo que me esforzaré en mostrar en esta tesis es que la música es lo que mejor nos muestra en qué consiste la creación. Este privilegio de la música respecto a otras artes será explicado por el mismo Deleuze. Por ahora baste adelantar lo siguiente: crear es salir del caos, mantenerse fuera de él y volver a abrirse a sus fuerzas. Estos tres momentos son los que Deleuze, junto con Guattari, explican en el capítulo '*Ritornelo*' de *Mil mesetas*.

Con esto, se puede ver que el procedimiento filosófico de Deleuze conduce a la música en la medida en que conduce a inquirir por la creación en general. Pero antes de pasar al aspecto central de la tesis es imprescindible resolver dos cuestiones. La primera consiste en confirmar que efectivamente el procedimiento filosófico de Deleuze había estado presente en su obra y que se había ido explicitando a lo largo de su producción filosófica; esto es la génesis de la pedagogía del concepto. La segunda consiste, por su parte, en sintetizar y presentar el procedimiento filosófico o la pedagogía del concepto en cuanto tal, es decir, como una estática de la pedagogía del concepto.

### ***1.2. Génesis de la pedagogía del concepto***

Toda génesis de una cosa presenta la siguiente característica: "La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado"<sup>53</sup>. En el caso de la pedagogía del concepto esto se cumple radicalmente, ya que sólo hasta el final de la obra de Deleuze nos es factible verdaderamente llegar a saber de qué se trata. Esta característica nos la brinda el procedimiento filosófico de Deleuze, pues es una consideración que él tiene sobre cualquier

---

<sup>53</sup> *IM*, 15s/11.

problemática y es una de las razones por las cuales asume una posición particular respecto de la historia de la filosofía: lo importante va por el medio. Este es el tema del *intermezzo*, del estar entre dos.

Se evidencia que Deleuze asume la importancia de empezar por el medio cuando en todos sus trabajos monográficos enfrenta a sus lectores a afirmaciones abruptas de entrada. Se trata de una característica importante del pensamiento de Deleuze, pues asumir el *intermezzo* no es otra cosa que iniciar sus textos con la cuestión misma, sin demasiados rodeos y sin demasiadas expectativas. Podría decirse que inicia por el medio de los problemas, pues al leer sus textos puede sentirse como si hubiese llegado a la mitad de una película, o casi al final y ya no quedara más remedio que aceptar la explicación del proceso que llevó hasta allí. En el fondo se escucha un constante *ritornelo*: ‘lo que ves es lo que hay’; no hay, pues, que esperar ni más ni menos, ni algo más excitante, ni menos complicado.

El trabajo sobre Hume, primer trabajo monográfico publicado, dice en su línea inicial: “Hume se propone hacer una ciencia del hombre. ¿Cuál es su proyecto fundamental? Toda elección siempre se define en función de lo que excluye, y un proyecto histórico es una sustitución lógica. Para Hume se trata de sustituir una psicología del espíritu por una psicología de las afecciones del espíritu”<sup>54</sup>. Esta afirmación puede dejar inquietudes sobre la diferencia entre una psicología (¿o fenomenología?) y una psicología de las afecciones. Pero esta apertura logra su propósito: concentrar en el problema filosófico, no hay introducción a un problema filosófico que no sea ya el problema mismo. Esto es lo que quiere decir, en cuanto procedimiento filosófico, empezar por el medio, o estar entre dos, a saber, entrar al problema mismo.

Igualmente, el trabajo sobre Bergson empieza con una afirmación del problema: “La intuición es el método del bergsonismo. La intuición no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado, incluso uno de los métodos más elaborados de la filosofía. Tiene sus reglas estrictas, que constituyen lo que Bergson llama «la precisión» en filosofía”<sup>55</sup>. Todo *El Bergsonismo* está dedicado precisamente a

---

<sup>54</sup> *ES*, 11/1.

<sup>55</sup> *B*, 9/1.

desarrollar, o como se venía diciendo, a retroceder en esa afirmación: la intuición<sup>56</sup> es, para Bergson, un método<sup>57</sup>.

### 1.2.1. *Iniciar en medio*

Hay dos razones que explican este modo de inicio. La primera es la constante en Deleuze del *intermezzo*, de la meseta, del ‘estar en medio de’. Este rasgo del pensamiento ‘medio’ se manifiesta perfectamente en el título de *Mil Mesetas*. La meseta es definida como una zona de intensidad variable y, como tal, no tiene ni clímax o picos, o llanos. El capítulo de *Mil Mesetas* (MM) ‘Tres novelas cortas, o ¿qué ha pasado?’ medita sobre esta característica aunque no se trata de la misma problemática que se desarrolla aquí: “En última instancia, nada ha pasado, pero es precisamente ese nada el que nos hace decir: ‘[...] ¿Qué es ese nada que hace que ese algo haya pasado?’”<sup>58</sup> ¿Qué ha podido pasar para que entendamos que la filosofía es creación de conceptos? La misma idea de meseta nos indica que se trata de empezar por el medio, entre dos, por un *intermezzo* y no por un preludio, por una introducción. Así, el modo de inicio por la mitad no pretende causar sorpresa, ser agresivo o ser poco pedagógico con el lector, sólo pretende anular un futuro clímax (que luego, necesariamente llevara a una depresión, si es que no lleva de hecho a la decepción). Parece que, una vez eliminado el clímax, se elimina también un tipo de secreto, que casi siempre queda de acceso restringido a algunos iniciados. Es como si Deleuze pensara que lo que hay que decir, hay que decirlo de una vez; de donde no se deduce, sin embargo, que se entienda con sólo leerlo.

La segunda razón es la forma que en Deleuze procede con los filósofos mismos, o su procedimiento filosófico, identificando cuál es el problema preciso del autor y lo que entiende por pensamiento o su imagen del

---

<sup>56</sup> Vid., BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant essais et conférences*, París, PUF, 1969, versión electrónica de Mme Marcelle Bergeron, 66-79.

<sup>57</sup> Existe un trabajo que parte de este punto para examinar el *diferenciar y articular*, pero se orienta principalmente hacia la política de la inmanencia en Deleuze. Cfr., NÚÑEZ GARCÍA, Amanda, ‘Política e inmanencia. La multiplicidad del Uno en Gilles Deleuze’, en VATTIMO, Gianni, OÑATE y ZUBÍA, Teresa, NÚÑEZ, Amanda, ARENAS, Francisco, *El Mito del Uno Horizontes de la Latinidad. Hermenéutica entre civilizaciones I*, Madrid, Dykinson, 2008, pp. 101-116

<sup>58</sup> MM, 198/236.

pensamiento. Veremos que Deleuze sigue la pauta de cada filósofo para leer su filosofía, si el procedimiento filosófico no es un método universal y generalizable, es porque se trata de un procedimiento adecuado por y para cada sistema filosófico, pero según el mismo sistema estudiado. Así, mientras que el trabajo sobre Spinoza respeta las argumentaciones y las deducciones, *more geometrico*, el trabajo sobre Bergson es un trabajo desde la experiencia interna. Mientras que la disolución del concepto de sado-masochismo en *Presentación de Sacher Masoch: el frío y el cruel* se logra desde las propias imágenes de Sacher-Masoch, la interpretación del eterno retorno en *Nietzsche y la filosofía* se construye con los mismos aforismos de Nietzsche.

De alguna manera esto justificaría que Deleuze se entregara cada vez a dilucidar los procedimientos de los autores que sigue. Sin embargo, no es tan sencillo como pretender sacar el método y aplicárselo al mismo autor. Se trata de hacer que el método muestre los resultados de su uso. Es el procedimiento, por tanto, el que nos tiene que llevar a ver los problemas como el filósofo los planteó, como los recorrió, como los expresó.

En este sentido los estudios monográficos ya presentan dos características del procedimiento filosófico: captar el procedimiento del autor para pasar por los problemas que él se ha planteado; evitar introducciones o presentaciones porque siempre hay que ponerse en medio de la problemática para poder recorrerla.

### **1.2.2. Las obras**

Mirando retrospectivamente la obra de Deleuze desde QF, puede apreciarse el procedimiento filosófico. Si bien es en este texto cuando recoge toda la reflexión hecha a lo largo de los años, su idea articuladora estaba claramente presente en DR, elaborada desde su estudio sobre el empirismo de Hume. La idea articuladora es que la filosofía es el arte de crear conceptos y, por tanto, que los conceptos filosóficos hay que crearlos: “Tal el secreto del empirismo. El empirismo no es, en absoluto, una reacción contra los conceptos, ni un simple llamado a la experiencia vivida. Intenta, por el contrario, la más alocada creación de conceptos a la que jamás se haya

asistido”<sup>59</sup>. Podemos entender mejor por qué Deleuze decía que lo suyo era un empirismo trascendental.

Esta idea de la filosofía como creación de conceptos va acompañada de la idea de la pedagogía del concepto. Hay un procedimiento filosófico que va de la mano con la creación filosófica. El procedimiento no crea, pero sin procedimiento no hay creación; el procedimiento asegura la actualización de la creación, pero no determina qué debe actualizarse. Si podemos mostrar que todo empieza con un examen de conceptos podremos saber que hay un procedimiento filosófico en Deleuze.

Dicho examen de conceptos implica entrar en medio de ellos, o penetrar el problema directamente. Este intento hará que su estilo sea muy directo y sin demasiados preámbulos. Por eso es una temática que el mismo Deleuze trata en términos de *intermezzo* musical. Pero, ¿por qué esta violencia de entrar por el medio y no por el inicio? Porque los conceptos son la puerta de entrada a los problemas que ellos solucionan y, como vimos anteriormente, los problemas en su tejido de remisiones o condiciones de planteamiento constituyen la imagen-pensamiento del filósofo o su plano de inmanencia. Conocer los problemas, el plano y los conceptos es lo que interesa a Deleuze para dar cuenta del sistema filosófico. Esto será progresivo, y lo que enseguida haré será mostrar en las obras sobre Bergson, Hume, Schopenhauer y Spinoza, su interés por el método, por los problemas bien planteados y los conceptos bien acuñados que los resuelven, y por determinar la imagen del pensamiento del autor.

En el capítulo VI de *Empirismo y Subjetividad*, titulado ‘Los principios de la naturaleza humana’, en donde se dedica al concepto de problema, Deleuze explica que tanto a Hume, como a Descartes, Kant, Hegel y demás grandes de la filosofía, casi siempre se les hacen objeciones, pero porque no se comprende el planteamiento de los problemas de cada filósofo. Habría dos tipos de objeciones, por un lado, las que

consisten en criticar una teoría sin considerar la índole del problema al que ésta responde y en el que encuentran su fundamento y estructura... nos presentan lo que dice un filósofo como si fuera lo que éste hace o

---

<sup>59</sup> DR, 17/ 3.

quiere. Y como crítica suficiente de la teoría nos presentan una psicología ficticia de las intenciones del teórico<sup>60</sup>.

Por otro lado, está la objeción auténtica:

En verdad, una sola especie de objeciones es válida: la que consiste en mostrar que la cuestión planteada por determinado filósofo no es una buena cuestión, que no fuerza suficientemente la naturaleza de las cosas; que habría que plantearla de manera distinta, plantearla mejor o plantear otra cuestión... Desde luego sabemos que una teoría filosófica tiene factores psicológicos y sobre todo sociológicos, pero éstos no conciernen a otra más que a la cuestión misma, y sólo para darle una motivación, sin decirnos si es una verdadera o falsa cuestión<sup>61</sup>.

El problema que presenta este pasaje para lo que sostengo respecto de la igualdad que debe tener planteamiento del problema y su resolución, radica en lo que Deleuze había indicado explícitamente:

A decir verdad, toda teoría filosófica es el desarrollo de una cuestión, y nada más: por sí misma, en sí misma, consiste, no en resolver un problema, sino en desarrollar hasta el fondo las implicaciones necesarias de una cuestión formulada. Nos muestran lo que son las cosas, lo que las cosas deben ser, suponiendo que la cuestión sea buena y rigurosa<sup>62</sup>.

A la hora de objetar de vérselas con otro filósofo es preciso evaluar el problema que plantea. Pero es sólo a la hora de objetar, no a la hora de crear. De hecho, lo que está diciendo es que el que crea un concepto lo hace para resolver alguna cuestión o problema planteado, y para objetarle algo hay que atender a las condiciones bajo las cuales establece el problema y no solamente a su respuesta o concepto, pues éste sólo pesa en función de ellas.

Así pues, en 1953, Deleuze asumía su procedimiento empirista para leer a otros filósofos logrando respetar las reglas de planteamiento de problemas que cada filósofo instaura. Encontramos, luego, en *El bergsonismo*, un interés por cierto tipo de método<sup>63</sup>. Deleuze recupera una idea trabajada allí, la idea

---

<sup>60</sup> *ES*, 117/118.

<sup>61</sup> *ES*, 118s/120.

<sup>62</sup> *ES*, 118s/119.

<sup>63</sup> La influencia del pensamiento de Bergson en Deleuze es más que crucial, no sólo para esta cuestión del procedimiento filosófico sino para asuntos de peso metafísico como lo virtual, el movimiento, el tiempo y la diferencia. Nuestro estudio no se hace en función de las influencias de otros autores, pero puede estudiarse con detenimiento en otros lados. *Vid.*, BORRADORI, Giovanna, 'The temporalization of difference: Reflections on Deleuze's interpretation of Bergson', *Continental Philosophy Review* No.34, 2001, pp. 1-20. Y también *Vid.*, BORRADORI, Giovanna, 'On the Presence of Bergson in Deleuze's Nietzsche', *Philosophy Today*, Suplemento 1999, pp. 140-145.



bergsoniana de intuición que reactivará como *gusto* filosófico. No se trata de un cambio de nombre, sino de una precisión y modificación de componentes, en la que algo importante mantiene de Bergson. Del concepto bergsoniano establecerá que “La intuición es más bien el movimiento por el que salimos de nuestra propia duración, por el que nos servimos de nuestra duración para afirmar y reconocer inmediatamente la existencia de otras duraciones por encima o por debajo de nosotros.”<sup>64</sup> Salir de nuestra duración, y captar al otro (otras duraciones), es captar la diferencia. Deleuze parece dejar de lado la conexión inmediata con la duración y la intuición es precisada como una facultad filosófica. El concepto en su creación es siempre lo otro del filósofo, es lo no pensado que deviene pensado y pensable. Pero, lo que Deleuze retiene es la idea de que la intuición es un método, idea que encontramos justo al inicio de *El bergsonismo* (B), inicio que es como un *intermezzo* musical en el que se propone claramente que el problema de la intuición de Bergson es un problema de Método<sup>65</sup>. No es de extrañarnos que este punto de esa obra de 1966 sea retomado en el trabajo conjunto con Guattari de QF, veinticinco años después (como sabemos, los estudios sobre cine se concentrarán en el tiempo<sup>66</sup> y en el movimiento<sup>67</sup>, también desde Bergson, aunque sin Guattari). El problema de la intuición es, claramente, un problema de método, de rigurosidad, y no es, no sobra recalcarlo, un problema subjetivo.

Ahora bien, el concepto de gusto filosófico que expresa Deleuze en ese primer capítulo de QF no es un método. Es más bien uno de los componentes de la creación del concepto. Efectivamente, si el concepto no tiene infinitos componentes, ¿cómo se decide qué componentes lo conforman?, ¿cómo sabe un filósofo que este concepto es de este o de aquel modo? No lo sabe, sólo tiene el *gusto* filosófico para ello. El gusto no es lo que se le antoja a un hombre que pretende ser filósofo, sino aquello que se impone cuando se deja al hombre individual a un lado y se entra en un devenir-filósofo. No es un gusto de un sujeto, sino un gusto ante-subjetivo. Gusto, en todo caso que nos muestra claramente que es parte de un procedimiento. De modo que la creación del concepto depende del gusto filosófico, por lo menos:

---

<sup>64</sup> B, 31/24s.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 9/1.

<sup>66</sup> *Vid.*, IT.

<sup>67</sup> *Vid.*, IM.

Algunos requieren arcaísmos, otros neologismos, tributarios de ejercicios etimológicos casi disparatados: la etimología como gimnasia propiamente filosófica. Tiene que producirse en cada caso una singular necesidad de estas palabras y de su elección, como elemento de estilo. El bautismo del concepto reclama un gusto propiamente filosófico que procede violenta o taimadamente, y que constituye, en la lengua, una lengua de la filosofía, no sólo un vocabulario, sino una sintaxis que puede alcanzar cotas sublimes o de gran belleza<sup>68</sup>.

Si se acepta que el gusto, transformación de la intuición según se analiza en B, tomado como método no es una actividad subjetiva, se puede solicitar una respuesta más rigurosa, ¿qué es exactamente el gusto filosófico al que Deleuze se refiere y al que aquí se insinúa como parte de su procedimiento filosófico? En QF encontramos una respuesta muy precisa aunque realmente difícil de entender, porque supone la comprensión de la relación entre el plano de inmanencia, el concepto y el personaje conceptual. Por el orden que propongo para esta exposición no se ha presentado toda la problemática del plano de inmanencia y sólo me he detenido en la imagen del pensamiento. Del personaje conceptual todavía no he dicho nada y del concepto sólo he dicho que Deleuze considera que es una creación en función de un problema correctamente planteado. Sin embargo, considero que para entender el problema del procedimiento filosófico, en su origen bergsoniano, es necesario aclarar al máximo el papel del gusto filosófico para luego poder presentar la relación entre el plano de inmanencia, el concepto y el personaje conceptual y su papel en la pedagogía del concepto o procedimiento. Así pues, Deleuze dice, respecto del gusto filosófico, en un tono muy kantiano que es el sentido filosófico que equilibra la creación filosófica en sus tres aspectos (plano, concepto y personaje):

Trazar, inventar, crear constituyen la trinidad filosófica. Rasgos diagramáticos, personalísticos e intensivos. Hay grupos de conceptos, según resuenen o tiendan puentes móviles, que cubren un mismo plano de inmanencia que los conecta unos a otros. Hay familias de planos, según que los movimientos infinitos del pensamiento se plieguen unos dentro de otros y compongan variaciones de curvatura, o por el contrario seleccionen variedades que no se pueden componer. Hay tipos de personajes, según sus posibilidades de encuentro incluso hostil sobre un mismo plano o en un grupo. Pero suele resultar difícil determinar si es en el mismo grupo, en el mismo tipo, en la misma familia. Se requiere una buena dosis de «gusto».

Como ninguno es deducible de los otros dos, es necesaria una coadaptación de los tres. Se llama gusto a esta facultad filosófica de co-

---

<sup>68</sup> QF, 13/13.

adaptación, y que regula la creación de los conceptos. Si llamamos Razón al trazado del plano, Imaginación a la invención de los personajes y Entendimiento a la creación de conceptos, el gusto se presenta como la triple facultad del concepto todavía indeterminado, del personaje aún en el limbo, del plano todavía transparente. Por este motivo hay que crear, inventar, trazar, pero el gusto es como la regla de correspondencia de las tres instancias que difieren en su propia naturaleza. No se trata ciertamente de una facultad de medida<sup>69</sup>.

Por tanto, el gusto mantiene la relación entre el concepto, el personaje y el plano; pero, entre un concepto por hacerse, un personaje por personalizarse y un plano por trazarse. Resulta muy llamativa esta imprecisión sobre el gusto, porque se presenta como un límite de la creación filosófica. Descrito así el gusto, comprende lo que Deleuze entiende como lo que está por salir del caos. Es decir, el gusto filosófico es lo que puede, efectivamente participar en un proceso de creación justo cuando hay que extraer algo del caos. Quedan varias preguntas, ¿cuál es la importancia del gusto filosófico para la pedagogía del concepto? Ella explicaría por qué un filósofo opta por tal o cual planteamiento, tal o cual solución o concepto. También queda por explicar, ¿cómo se da el gusto filosófico? De momento no tenemos mayor explicación y por lo visto uno de los elementos importantes del procedimiento filosófico queda indeterminado. Cuando se pase al análisis del *ritornelo* en el siguiente capítulo se podrá dar un sentido más fuerte al gusto filosófico porque es allí donde Deleuze y Guattari se detienen al máximo para explicar qué significa crear.

Volvamos a Bergson y revisemos otro aspecto que encontramos en el procedimiento filosófico de Deleuze que parece tomado, de un modo más completo, en su estudio inicial. Se trata de la primera regla del método de la intuición: “Aplicar la prueba de lo verdadero y de lo falso a los problemas mismos, denunciar los falsos problemas, reconciliar verdad y creación en el nivel de los problemas”<sup>70</sup>. Esta misma idea la encontramos en QF formulada positivamente: plantear correctamente los problemas, entendiendo al concepto como su solución. Pero la explicación a esta primera regla nos muestra aún más la influencia de Bergson:

nos equivocamos cuando creemos que lo verdadero y lo falso se refieren sólo a las soluciones, que sólo con las soluciones comienzan. Es éste un prejuicio social (pues la sociedad y el lenguaje que transmite sus consignas

---

<sup>69</sup> QF, 78s/74.

<sup>70</sup> B, 11/3.

nos «dan» los problemas ya hechos, como sacados de las «carpetas administrativas de la ciudad», y nos obligan a resolverlos dejándonos un estrecho margen de libertad). Es más, se trata de un prejuicio infantil y escolar: quien «da» el problema es el maestro, siendo la tarea del alumno descubrir su solución. Por esta razón nos hemos mantenido en una especie de esclavitud. La verdadera libertad reside en un poder de decisión, de constitución de los problemas mismos: este poder, «semidivino», implica tanto la desaparición de los falsos problemas como el surgimiento creador de los verdaderos<sup>71</sup>.

Esta diferenciación fue precisamente la que retomó en DR para sostener, como veíamos anteriormente, que los problemas no se descubren sino que se crean ¿No sería el gusto filosófico este poder semidivino, lo que nos mostraría de nuevo un aristotelismo deleuziano?

Si esto es parte del procedimiento filosófico, entonces se puede afirmar que, según Deleuze, todo filósofo pasa por una pedagogía del concepto para hacer filosofía. Porque se puede entender que lo que hace todo filósofo es plantear los problemas o modificarlos (variarlos), esto es, replantearlos y en la medida en que da nuevas soluciones, crea nuevos conceptos; lo hace porque ve mal planteados o mal solucionados los problemas (de nuevo pedagogía del concepto). Él puede decir que están ‘mal planteados’ porque ha visto cómo ha sido construido un concepto, porque ha recorrido la aporía, ha comprendido cómo se conecta con otros conceptos y cómo los conceptos responden a una problemática (ha captado las condiciones del problema y de su solución). Esto es lo primero de una pedagogía del concepto y por eso Deleuze puede decir que la pedagogía del concepto es la salvación de la filosofía (ésta necesita crear nuevos conceptos, plantearse nuevos problemas para seguir “avanzando”)<sup>72</sup>. ¿No es acaso esto lo que se encuentra expuesto en 1953 en su estudio sobre Hume?

[Cuestionar] nos muestra lo que son las cosas, lo que las cosas deben ser, suponiendo que la cuestión sea buena y rigurosa. Cuestionar significa subordinar, someter las cosas a la cuestión de manera tal que en esa sumisión compelida y forzada no revelen una esencia, una naturaleza. Criticar la cuestión significa mostrar en qué condiciones es posible y cuándo está bien planteada, es decir, cómo las cosas no serían lo que son si no fuera ésta la cuestión. Quiere, pues, decir que estas dos operaciones son sólo una, una sola operación que consiste siempre y necesariamente en desarrollar las implicaciones de un problema, dando sentido a la

---

<sup>71</sup> *B*, 11/3.

<sup>72</sup> *QF*, 18/17.

filosofía como teoría. En filosofía, la cuestión y la crítica de la cuestión son una misma cosa<sup>73</sup>.

En este sentido, se entiende que la pedagogía del concepto sea ella una crítica de los falsos problemas, un estudio de las condiciones en que se plantea un problema. Así, plantear un problema y separarse de los otros, o conocerlos son actividades correlativas. Es esta la forma en que Deleuze entiende la historia de la filosofía, no como un *continuum* universal que fluye, sino como un flujo específico que se hace actual para permitir la aparición de nuevos planteamientos y nuevos conceptos<sup>74</sup>, porque replantear un problema no quiere decir necesariamente retomar el mismo problema. Justamente con la idea de un correcto planteamiento, o la idea de denuncia de falsos problemas, se anuncia un abandono de ellos y no una corrección o arreglo de los problemas heredados. De este modo, se entiende que Deleuze haga de la historia de la filosofía una pedagogía del concepto, o que haga un uso pedagógico de la historia.

Así, en los estudios sobre Hume y Bergson, Deleuze hace explícitas ciertas inquietudes sobre el problema. Pero, el ejercicio efectivo de esas formulaciones está presente en el estudio sobre Sacher-Masoch, en lo que respecta al concepto, propiamente, y en el estudio de Spinoza, en lo que respecta al plano de inmanencia en tanto que imagen del pensamiento. El libro sobre Sacher-Masoch constituye un ejemplar de lo que significa enfrentar un planteamiento equívoco de un problema y crear un concepto correcto; de lo que es el planteamiento equívoco es el concepto psicoanalítico de sado-masochismo y la creación el concepto de masochismo. Por mi parte propongo que *Presentación de Sacher-Masoch el frío y el cruel* (PSM) es el libro del concepto, cosa que nos confirma Deleuze al final de su estudio cuando sintetiza su significado:

Sólo hemos querido mostrar esto: siempre se puede hablar de violencia y crueldad en la vida sexual; siempre se puede mostrar que esta violencia o esta crueldad se combinan con la sexualidad de diversas maneras; siempre se pueden inventar medios para pasar de una combinación a otra. Se dice que quien disfruta de hacer sufrir y de sufrir es el mismo; se fijan puntos imaginarios de rebotadura o de vuelta y se los aplica a un vastísimo conjunto mal precisado. En síntesis, se considera, en virtud de prejuicios

---

<sup>73</sup> *ES*, 118/119.

<sup>74</sup> “Las condiciones de una verdadera crítica y de una verdadera creación son las mismas: destrucción de la imagen de un pensamiento que se presupone a sí mismo, génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo”. *DR*, 215/182.

transformistas, que la unidad sadomasoquista está fuera de duda. Lo que queríamos mostrar es que de esta manera nos contentamos quizá con conceptos muy generales, mal diferenciados<sup>75</sup>.

PSM es un texto que pone en práctica lo que significa denunciar un falso problema o un problema mal planteado, es un texto que pone en práctica, por tanto, lo que significa crear un concepto. Nos hallamos ante la clave de la pedagogía del concepto: no hay crítica ni denuncia sin una creación que efectivamente la haga posible, porque aunque la crítica o la denuncia del falso problema se encuentre primero o se haga primero en la exposición, esta sólo es posible porque hay un nuevo planteamiento, una nueva creación conceptual que la posibilita. Puede que lo que se crea como nuevo tienda a presentarse como segundo en cualquier exposición, texto o pensamiento filosófico, pero se trata de una estrategia argumentativa muy sencilla: atacar la visión, común, corriente o conocida (partir de lo conocido), para luego hacer posible la comprensión de lo nuevo. Esto es lo que se ejercita en PSM.

Pero, asimismo, el procedimiento no sólo versa sobre la relación entre los conceptos y la problemática sino que, profundizando en ésta, analiza la imagen del pensamiento. Este aspecto del procedimiento se puede ver en *Spinoza y el problema de la expresión* (SPE). Este estudio no es sólo sobre los conceptos de Spinoza, sino que es, sobre todo y según esta perspectiva del procedimiento filosófico, un estudio de la imagen-pensamiento de Spinoza que se presenta principalmente como *expresión*. La razón para sostener esta propuesta radica en que Deleuze mismo reconoce que Spinoza nunca define el concepto de expresión sino que, por el contrario, su definición está ausente en la *Ética* de Spinoza. Esto Deleuze lo expresa del siguiente modo al comienzo de su monografía: “Es que en Spinoza la idea de expresión no es objeto ni de definición ni de demostración, y no puede serlo”<sup>76</sup>. Y, retomándolo, lo manifiesta al final con las siguientes palabras: “Decíamos que no se encuentra en Spinoza una definición ni una demostración explícitas de la expresión (a pesar [de] que esta definición, esta demostración estén constantemente implicadas en la obra)”<sup>77</sup>. ¿Por qué iba Deleuze a insistir tanto en un concepto que Spinoza mismo no parece precisar, pues todo el estudio es sobre el problema de la expresión en el sistema de Spinoza? Deleuze no sólo reconoce que Spinoza no define dicho

---

<sup>75</sup> PSM, 132s

<sup>76</sup> SPE, 16/15.

<sup>77</sup> SPE, 325/304s.

concepto, sino que apoya toda su interpretación de Spinoza en este hecho, pues la conciencia que tiene de su aporte es precisamente sacar a la luz el papel de la expresión en el sistema filosófico de Spinoza. ¿Cómo explicar que un concepto tan importante, debido a su presencia permanente en toda la obra de Spinoza, no sea él mismo objeto de estudio?<sup>78</sup> Justamente porque la expresión es lo que subyace a todo el pensamiento de Spinoza, porque es lo que muestra las condiciones bajo las cuales plantea la problemática, tenemos que considerar, a la luz de QF, que la expresión es propiamente la imagen del pensamiento de Spinoza, según el procedimiento filosófico de Deleuze.

En este texto de 1968<sup>79</sup> se puede ver cómo efectivamente el procedimiento filosófico de Deleuze llega a dilucidar cómo es una imagen del pensamiento de un filósofo singular. Aunque hay que reconocer que Deleuze no tiene la teorización de QF, hay una práctica que sí corresponde con lo que se encuentra expuesto en este texto de 1991. SPE nos ofrece una presentación temprana de lo que luego Deleuze llamará plano de inmanencia, con lo cual podemos estar más seguros de que SPE es el libro sobre la imagen-pensamiento. Pero, ¿qué es el plano de inmanencia y qué relación mantiene con la imagen del pensamiento? Esta relación se enuncia de un modo muy sencillo en QF: “El plano de inmanencia tiene dos facetas, como Pensamiento y como Naturaleza, como *Phýsis* y como *Noús*”<sup>80</sup>. A la luz de SPE podemos comprender un poco mejor que el plano de inmanencia es a la

---

<sup>78</sup> Es cierto que Deleuze trata de dar una explicación desde Spinoza, pero me parece que no es del todo clara. Él dice que esto lo responde Spinoza al explicarle a Tschirnhaus que “cuando el método geométrico se aplica a seres reales y, con mayor razón, al ser absoluto, poseemos el medio de deducir varias propiedades a la vez [a partir de una definición]” *SPE*, 17/16. Muestra que las explicaciones o demostraciones en el método geométrico permiten concebir una unidad de las propiedades, si recurren a causas ficticias; donde éstas sólo resultan verdaderas son inferidas a partir de sus efectos. Justo esto es lo que considera que no es necesario si estamos frente al absoluto: “en el caso del absoluto, ya nada hay de ficticio: la causa ya no es inferida de su efecto. Afirmando que lo absolutamente infinito es causa, no afirmamos, como para la rotación del semicírculo, algo que no se halle contenido en su concepto” *SPE*, 18/17. Pero aún así, ¿por qué debemos aceptar del todo esta explicación de Spinoza de por qué no es necesario definir la expresión?

<sup>79</sup> Sabemos que este texto se publica simultáneamente con *DR*. Mientras éste es la tesis principal, aquel es la tesis secundaria. En ambos casos, lo hemos visto respecto de *DR*, encontramos todo lo que se aclarará en *QF*, y que nosotros sostenemos que es la pedagogía del concepto. En *DR* de un modo teórico y en *SPE* en un caso desarrollado. Pero mientras que en *DR* no se decía que la imagen del pensamiento fuera de todos, en *SPE* no se dice que la expresión corresponda al trazo más fuerte de la imagen-pensamiento de Spinoza.

<sup>80</sup> *QF*, 42/41.

imagen del pensamiento lo que la sustancia de Spinoza es al atributo del pensar, asimismo para el plano de consistencia por analogía con el plano de consistencia. De este modo, mientras la imagen del pensamiento hace referencia al pensar puro, ésta va acompañada del plano de consistencia que hace referencia al ser fáctico. Ambos conceptos son, como los atributos de la sustancia de Spinoza, expresiones del mismo plano, o lo que Deleuze llama plano de inmanencia. Por ahora dejaré pendiente la explicación de lo que es el plano de consistencia, y sólo me referiré al hecho de que esa tríada spinozista de sustancia – atributo del pensar – atributo de la extensión, se repite en plano de inmanencia – imagen del pensamiento – plano de consistencia.

Si comprendemos mejor la relación entre imagen del pensamiento y plano de inmanencia podremos ver por qué la pedagogía del concepto implicaba necesariamente un estudio del plano de inmanencia y, así, captar que la idea de una pedagogía del concepto se desarrollaba a medida que se desarrollaba la concepción de Deleuze sobre el pensar. En última instancia nuestra hipótesis sobre el procedimiento filosófico es que se trata de una de las características propias de la imagen del pensamiento de Deleuze, justo aquella que implica la explicitación de la imagen del pensamiento de sí mismo o la puesta en juego de los prejuicios subjetivos.

De nuevo, al comienzo y al final del estudio encontramos las afirmaciones de Deleuze a este respecto: “La originalidad del concepto de expresión se manifiesta aquí: la esencia, en cuanto existe, no existe fuera del atributo que la expresa; pero, en cuanto es esencia no se refiere sino a la sustancia”<sup>81</sup>. Podríamos decir, respecto de Deleuze, que lo original del concepto de plano de inmanencia reside en que no existe fuera de los conceptos que lo expresan, por esta razón, estudiando los conceptos de la filosofía de Spinoza, Deleuze llega a vislumbrar lo que es el plano de inmanencia de Spinoza. Esto es lo que expondré con detenimiento y precisaré las exigencias anteriores.

Si, como habíamos visto, a través de los conceptos se accede a los problemas y sólo se capta el concepto en la medida en que se recorre el problema que éste resuelve, se debe a que los conceptos expresan los problemas. Éstos están dados por las condiciones del problema, es decir, por la imagen del

---

<sup>81</sup> *SPE*, 23/21.



pensamiento que es acezada cuando el problema es bien entendido o recorrido. Lo difícil es distinguir el concepto del problema y el problema de sus condiciones, o el problema de la imagen del pensamiento que lo posibilita. Por esta razón es muy importante el hecho de que identifiquemos en la obra de Deleuze trabajos que desarrollan uno u otro aspecto. Realmente Deleuze no da criterio de distinción más de lo que ya en su ontología del concepto, que veremos al final de este capítulo, se logra.

Pero, ¿qué es lo que está en juego aquí? ¿Por qué la preocupación de Deleuze por mantener a la filosofía en problemas y conceptos? ¿Por qué dentro de un plano de inmanencia? Lo que le preocupa a Deleuze es la trascendencia, más precisamente, que la trascendencia engañe al pensamiento o que la ilusión de trascendencia haga perder la inmanencia al pensamiento. Mientras el pensamiento sea inmanente no se deja llevar por la ilusión de trascendencia:

Habría que establecer la lista de estas ilusiones, delimitarlas, como hizo Nietzsche después de Spinoza estableciendo la lista de los «cuatro grandes errores». Pero la lista es infinita. Hay en primer lugar la ilusión de trascendencia, que tal vez anteceda a todas las demás (bajo una faceta doble, hacer que la inmanencia se torne inmanente a algo, y volver a encontrar una trascendencia en la propia inmanencia)<sup>82</sup>.

La preocupación que formula con Spinoza es precisamente la dificultad de mantener la inmanencia:

Spinoza acepta el «peligro» propiamente filosófico implicado en la noción de expresión: la inmanencia, el panteísmo. Más aún, se juega por ese peligro. En Spinoza *toda la teoría de la expresión está al servicio de la univocidad*; y todo su sentido es el arrancar al Ser unívoco de su estado de indiferencia o de neutralidad, para hacer de él el objeto de una afirmación pura, efectivamente realizado en el panteísmo o la inmanencia expresiva<sup>83</sup>.

La expresión, en tanto que imagen-pensamiento de Spinoza, implica necesariamente la inmanencia, en su caso, el panteísmo. No podíamos extrañarnos al entender bajo esta perspectiva el mensaje de QF. Si el plano de inmanencia implica a la imagen del pensamiento y al plano de consistencia, es porque la imagen del pensamiento, que es por donde entramos al problema, nos lleva a un pensamiento que necesariamente se

---

<sup>82</sup> QF, 51s/50s.

<sup>83</sup> SPE, 330/309.

une con el ser<sup>84</sup>. Dicho en otras palabras, si bien es cierto que nuestro inicio fueron los prejuicios subjetivos para acceder a la imagen del pensamiento o para entender qué significa pensar en cada caso, nuestro siguiente paso fue el de comprender que esta entrada o modo de acceso implicaba la inmanencia del pensamiento para consigo mismo. Pero esto quiere decir que el pensamiento no se opone a la materialidad, ni se separa del ser de dicha materialidad. Deleuze, siguiendo a Spinoza, piensa que el plano de inmanencia es simultáneamente todo *noético* o imagen del pensamiento y *physico* o plano de consistencia. El pensamiento es inmanente al ser y éste al pensamiento. No puede haber un pensamiento que se pretenda pensamiento inmanente y se separe del ser.

La importancia de esta relación para el procedimiento filosófico de Deleuze, y con ello, para comprender el pensamiento de Deleuze en el sentido musical que nos interesa, debe ser dilucidada con un poco más de cuidado. Por lo pronto, tenemos los elementos básicos del procedimiento filosófico en trabajos anteriores a DR: Bergson, el libro del método, Hume y Sacher-Masoch los libros sobre el problema y el concepto, y Spinoza el libro sobre el plano de inmanencia<sup>85</sup>.

### 1.2.3. *El proceso del procedimiento*

¿Por qué los estudios sobre Deleuze no han resaltado la relación que hay entre la pedagogía del concepto de QF y los capítulos tercero y cuarto de DR? Son pocas las veces en que se hace de la pedagogía del concepto objeto de estudio exegético. Esto puede tener una explicación relativamente sencilla. Por un lado, cuando Deleuze menciona la pedagogía del concepto en QF, no hace en ese momento pedagogía del concepto sino que adelanta

---

<sup>84</sup> Jorge Pérez de Tudela al iniciar su comentario, se expresa del siguiente modo sobre el tercer fragmento del Poema de Parménides: “*Tò gàr autò noeîn éstin te kai eînai*. [...] Sólo ocho palabras, pero quizá también aquí, resumida, una buena parte de la historia de la reflexión –por o decir de su tema básico–”. PARMÉNIDES, *Poema. Fragmentos y tradición textual*, Madrid, Istmo, 2007, Edición y traducción de Alberto Bernabé, introducción y comentarios de JOre Pérez de Tudela, epílogo de Néstor-Luis Cordero, p.153.

<sup>85</sup> Podrían considerarse otros aspectos de *El bergsonismo*, por ejemplo, el falso problema y la solución, o entender que la intuición, en tanto que método, es una lectura de la imagen del pensamiento de Bergson.

una ontología del concepto que no es otra cosa que el estudio de la naturaleza del concepto y su relación con el plano de inmanencia y el personaje conceptual. Entonces fácilmente se puede confundir la pedagogía, que es lo que se menciona, con la ontología, que es lo que se hace, pues ambas son calificadas como *del* concepto. ¿Pero es tan fácil confundir la pedagogía con la ontología aun cuando el objeto de ambas sea el concepto<sup>86</sup>? Más que una confusión es una superposición de una cuestión sobre otra, pues rápida y fácilmente se pasa de la una a la otra<sup>87</sup>. Se asume que porque Deleuze dice que lo importante para la filosofía en estos tiempos es la pedagogía del concepto, se asume entonces que la respuesta a la pregunta qué es la filosofía, es decir, el libro QF, es una pedagogía del concepto. Aquí el problema de la pedagogía del concepto se hace un problema de hacer accesible el problema filosófico, o lo que es lo mismo, una pedagogía que se centre en explicar el concepto. Por otro lado, cuando se quiere aplicar la filosofía de Deleuze, se puede orientar la idea de la pedagogía del concepto hacia temáticas sobre educación y formación filosófica<sup>88</sup>, dado que muchas discusiones en aquellos capítulos de QF pueden leerse bajo esa óptica. Así, se hace que la pedagogía del concepto tenga como problema el de la formación del filósofo. Ambos enfoques parecen acertar, cada uno a su manera, con aspectos que aquí hemos visto. El primero, porque de lo que se trata es de descomponer el concepto para poderlo recorrer, y en ese sentido, explicarlo al máximo, sin perder el problema. El segundo porque de lo segundo que se trata es de hacer que el proceso de creación que ha adelantado un filósofo sirva como reactivo para nuevas creaciones conceptuales. Pero en ninguno de los dos enfoques se ubica la pedagogía del

---

<sup>86</sup> Michael Peters, hablando de la relación entre Deleuze y la educación tiene que reconocer que no claro saber de qué se trata la pedagogía del concepto, por el poco uso de la expresión a lo largo del libro. Sólo afirma algo así en la quinta nota a pie de página de su texto: "Deleuze and Guattari use the phrase 'pedagogy of the concept' only four times in *What is Philosophy?* I have referred to two of the four uses. They also refer to Frédéric Cossutta's pedagogy of the concept (*Éléments pour la lecture des textes philosophiques*) and, finally, to the way in which pedagogies in art, science and philosophy must teach us, respectively to feel, to know and to conceive." PETERS, Michael A., 'Geophilosophy, Education and the Pedagogy of the Concept', *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, No. 3, 2004.p. 225.

<sup>87</sup> Cfr., PERRONE, Claudia, 'Deleuze: filosofía pedagogía e política', en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (eds.), *Actas del II Coloquio*, op. cit. Donde se da por supuesto el tránsito de la una a la otra.

<sup>88</sup>Cfr., CARDOSO JÚNIOR, Helio Rebello, 'Pedagogia do conceito. Amizade e teoria das relações para um devir-mestre em Deleuze e Guattari', en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (eds.), *Actas del II Coloquio Franco*, op. cit. Donde se da por supuesta la pedagogía del concepto en Deleuze.

concepto como el procedimiento del sistema deleuziano, ni se le comprende como el desencadenante de toda su producción filosófica, ya que lo que prima es la pedagogía (bien sea como didáctica del concepto, o como formativa filosófica), no se ve su relación con la creación filosófica. Creo que estas dos razones explican por qué puede perderse de vista el papel de la pedagogía del concepto en el sistema deleuziano. En últimas, pareciera como si la expresión pedagogía del concepto sonara bastante estudiantil, y a un asunto de poca relevancia filosófica<sup>89</sup>.

Sin embargo, hay una razón de mayor relevancia filosófica para explicar por qué el puesto de la pedagogía del concepto en relación con el resto del sistema deleuziano no suele ser tenido en cuenta. Se trata de una transición que hace Deleuze respecto de la manera como resalta el problema del concepto y su solución y como entiende el plano de inmanencia. En última instancia, la distancia conceptual o la diferencia que hay entre DR y QF, desafortunadamente favorece la desaparición del procedimiento filosófico dentro de los estudios sobre Deleuze. Miremos esto con un poco más de cuidado.

Lo que acompaña a la actividad creadora, en el caso de la creación filosófica, es la pedagogía del concepto porque muestra la forma en que otros han creado sus conceptos de modo que hace pasar por la experiencia de creación filosófica a quien se detiene en esos actos creadores que otros han logrado. El papel de la ontología del concepto, en cambio, consiste en explicar qué es un concepto filosófico, es decir, consiste en explicar lo creado por la actividad filosófica. Encontramos aquí, de nuevo, un pliegue teórico porque la ontología del concepto en Deleuze es ella misma una creación filosófica e implica un recorrido por toda su actividad filosófica. Además del concepto imagen-pensamiento, Deleuze desarrolla el concepto plano de consistencia. Éste e imagen-pensamiento completarán el concepto de plano de inmanencia, lo que nos permitirá entender el problema del procedimiento filosófico.

---

<sup>89</sup> Giuseppe Bianco sí reconoce la importancia de la pedagogía del concepto y recurre a los estudios sobre cine (*IT*, *IM*) para explicar lo que Deleuze entendería por pedagogía, y luego trata de determinar la importancia del concepto en el sistema deleuziano. Sin embargo, aquí procedemos mostrando la presencia del procedimiento en toda la obra, aunque la expresión no sea utilizada. *Cfr.*, BIANCO, Giuseppe, *Otimismo, pesimismo...*, *op. cit.*

Encontramos en *Mil mesetas* una versión completa de la relación entre plano de inmanencia, en tanto que imagen-pensamiento y plano de inmanencia en tanto que plano de consistencia. En los “Recuerdos de un planificador” de la décima meseta sobre los devenires Deleuze habla de dos tipos de plano, en un tono que parece dubitativo:

Puede que haya dos planos, o dos maneras de concebir el plano. El plano puede ser un principio oculto, que da a ver lo que se ve, a oír lo que se oye..., etc., que hace que a cada instante lo dado esté dado, bajo tal estado, en tal momento. Pero él, el plano, no está dado. Está oculto por naturaleza. Sólo puede inferirse, inducirse, deducirse a partir de lo que da (simultánea o sucesivamente, en sincronía o diacronía)<sup>90</sup>.

En este sentido, hay que entender la imagen-pensamiento. Pero luego, hay un plano de consistencia que describe del siguiente modo:

hay otro plano completamente distinto, o una concepción del plano completamente distinta. Aquí ya no hay, en modo alguno, formas o desarrollos de formas; ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan sólo hay *haecceidades*, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad. Nada se subjetiva, pero se forman *haecceidades* según las composiciones de potencias o de afectos no subjetivados. Este plano, que sólo conoce longitudes y latitudes, velocidades y *haecceidades*, nosotros lo denominamos plano de consistencia o de composición (por oposición al

---

<sup>90</sup> *MM*, 268/325. En la traducción castellana de José Vázquez Pérez en colaboración de Umbelina Larraceleta dice lo siguiente respecto de la palabra francesa *plan*: “Hemos traducido *plan de consistance* (o de *immanence*) por plan de consistencia (o de inmanencia). Y lo hemos hecho así para mantener la oposición entre ese plan y el plan de organización y de desarrollo (de trascendencia). Pero no hay que olvidar que plan, en francés, significa a la vez “plan” y “plano”, y que siempre que Deleuze habla de plan de *consistance* (o de *immanence*) también está hablando de un plano, puesto que, según él, ese “plan de consistencia” es un plano en sentido geométrico”. Nota del traductor en *MM*, 10. En la traducción inglesa de Brian Massumi, se anota lo siguiente “PLANE. The word *plan* designates both a ‘plane’ in the geometrical sense and a ‘plan’. The authors use it primarily in the first sense. Where both meanings seem to be present (as in discussions of *the plan d’organisation*) ‘plan(e)’ has been used in the translation.” DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, traducción y notas de Brian Massumi, página xvii. Parece imperioso hacer la diferencia, cuando es posible. Sin embargo, creo que al contrario de los traductores españoles, hay que traducir ‘plano’ porque es lo que pide el sistema de Deleuze. Pensar que hay un sentido geométrico no es del todo correcto, como veremos adelante, a menos que se entienda el plano geométrico de un modo muy preciso.

plan de organización y de desarrollo). Un plano que es necesariamente de inmanencia y de univocidad<sup>91</sup>.

Deleuze entiende que el plano de inmanencia tiene dos aspectos: el noético que corresponde al pensamiento, y el físico que corresponde a la naturaleza física. Como se indicó, esta distinción la hace Deleuze a la manera como Spinoza distingue los atributos de la sustancia, pues todo el plano es noético y todo el plano es físico. En su aspecto noético el plano es la imagen pensamiento que una filosofía supone. Es decir, el plano de inmanencia en tanto que imagen pensamiento es la respuesta a la pregunta qué significa pensar, según esa filosofía, idea que queda explícita en Deleuze del siguiente modo<sup>92</sup>: “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...”<sup>93</sup>. Es por eso que Deleuze da a la imagen-pensamiento la característica de estar siempre presupuesta en todo acto de pensar<sup>94</sup>. Así, primero, al ser un supuesto de todo acto de pensar, la imagen-pensamiento es entendida por Deleuze como la condición del pensar<sup>95</sup>. Segundo, dado que es un supuesto, no es pensable en principio, mientras se mantenga como condición para pensar, pero de querer hacerla explícita, entonces hay que adelantar una revisión del pensamiento por el pensamiento mismo y abandonar esa condición, entrando en una nueva, que podrá ser desmontada por otro pensamiento. Tercero, la imagen-pensamiento no sólo es lo que no es pensado y no es pensable, sino que una vez es captado puede entenderse

---

<sup>91</sup> *MM*, 269/326. La cursiva es mía.

<sup>92</sup> No se puede perder de vista la fuente kantiana de esta distinción entre conceptos del entendimiento e ideas de la razón, *Cfr.*, KANT, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998, traducción de Pedro Ribas, B 377-398.

<sup>93</sup> *QF*, 41/39s.

<sup>94</sup> “Así, si la filosofía empieza con la creación de los conceptos, el plano de inmanencia tiene que ser considerado prefilosófico. Se lo presupone, no del modo como un concepto puede remitir a otros, sino del modo en que los conceptos remiten en sí mismos a una comprensión no conceptual. Aun así, esta comprensión intuitiva varía en función del modo en que el plano es establecido”. *QF*, 44/43.

<sup>95</sup> En la medida en que DR entiende la imagen clásica del pensamiento como lo que produce un pensamiento de la representación o que se mantiene en la representación, de ahí que en ese texto atribuya la expresión imagen del pensamiento a la imagen clásica del pensamiento, se suele pensar que imagen siempre es asumido por Deleuze como lo que es el objeto de representación. Sin embargo, no hay que olvidar que Deleuze toma de Bergson esa palabra El bergsonismo dará un uso amplio a la misma según ese filósofo. Por esta razón considero que cuando en *QF* Deleuze sostiene la idea de que la imagen-pensamiento es algo que tiene toda filosofía, incluida la suya, no está pensando en el pensamiento como representación, sino en algo más amplio como lo es el hecho de que hay algo no pensado en toda filosofía, pero que es su imagen.

como la respuesta a la pregunta qué significa pensar según supone dicho acto de pensar. Irónicamente, antes que solucionar este problema reintroduciendo algún tipo de trascendencia, se afirma la inmanencia del pensamiento consigo mismo. ¿Por qué? Porque hacer pensable algo que en principio es impensable, es hacer que el pensamiento pueda siempre estar en sí mismo. Lo único que le implica es que él mismo sea capaz de dictarse una nueva ley del pensamiento, nuevas coordenadas que le sirvan como condición para pensar.

Entonces, pasando al segundo aspecto, si la imagen-pensamiento puede ser estudiada y examinada es porque pueden identificarse sus componentes, a dichos componentes los denomina Deleuze trazos diagramáticos en QF; DR identifica ocho trazos diagramáticos (u ocho postulados según la expresión propia de DR) para la imagen clásica del pensamiento<sup>96</sup>. Ahora bien, el hecho de que se defina como no pensable, lo vimos anteriormente, quiere decir que no es ella objeto de discusión sino, precisamente, condición indiscutible para pensar algo. Por ello, se llaman postulados o trazos y se considera como un sistema de reglas abstractas que hacen posible pensar, aunque sean identificables. No se pueden confundir los trazos con las reglas lógicas para pensar (más bien habría que hacer la siguiente pregunta: ¿cómo es que tenemos esa lógica y no otra?). Se trata de la respuesta a lo que significa pensar porque se toma como pensamiento todo lo que se hace sobre (adelanta según) un plano de inmanencia dado. Un pensamiento en un plano es lo que cumple con esos trazos, lo que se deja pensar según esos trazos es a lo que se llama pensamiento.

Ya se había visto que si se asegura la hipótesis de que la filosofía de Deleuze supone un procedimiento filosófico, hay que entender que éste no es un método en el sentido criticado en DR de la imagen clásica del pensamiento<sup>97</sup>. Sin embargo, siempre hay un procedimiento que marca el camino del pensar, aunque él mismo no produzca el pensamiento como

---

<sup>96</sup> *Cfr. DR, 254s/216s.*

<sup>97</sup> Hay un acercamiento a este desplazamiento en un estudio de Verstraeten, pero no se hace como aquí desde la perspectiva de un procedimiento filosófico en Deleuze. *Vid., VERSTRAETEN, Pierre, 'L'image de l'image de la pensée', en LENAIN, Thierry (Ed.), L'image Deleuze, Foucault, Lyotard, Paris, Vrin, 1997, pp. 65-94.*

postula la imagen clásica. En QF encontramos en el ejemplo IV un ejercicio que describe lo que sería el pensamiento moderno<sup>98</sup> y dice lo siguiente:

Y si el pensamiento busca, lo hace menos como un hombre que cuenta con un método que como un perro del que se diría que da brincos desordenados... No ha lugar vanagloriarse de una imagen del pensamiento semejante, que comporta muchos sufrimientos sin gloria y que pone de manifiesto hasta qué punto pensar se ha vuelto cada vez más difícil: la inmanencia<sup>99</sup>.

En vez de mantener un método, se dan brincos desordenados. Esta es una de las formas en que Deleuze se refiere a la actividad de crear, encontraremos muchas más y trataremos de precisar al máximo su significado, pues precisamente la pregunta a la que se tiende es: ¿qué significa crear? Sólo que todavía en este momento del capítulo no se sabe cómo se define el plano de consistencia y su relación con el plano de inmanencia.

La respuesta a esta relación está íntimamente ligada a la concepción que Deleuze tiene sobre la verdad. Es impreciso hablar de concepción puesto que asumiríamos que Deleuze estaría apostando por la creación de un concepto de verdad que fuese consistente. No considera que pueda haber concepto de verdad, pero sí podemos encontrar en él una teoría de la verdad, así como encontraremos una teoría del sentido. Esta teoría de la verdad sería derivada de la relación que hay entre el plano de consistencia y el plano de inmanencia, así como en Spinoza se trata de relacionar las ideas adecuadas o inadecuadas del atributo del pensamiento con las de atributo de la extensión.

Si se acepta que un sistema filosófico puede, por derecho, decir lo que significa pensar, o trazar las condiciones mismas del pensamiento, entonces es posible comprender que ordena los criterios mismos para establecer lo que es verdadero. Por esta razón, la dimensión noética es la que muestra la naturaleza del ser, de lo que es. Y hay una diferencia de naturaleza importante, como reconoce Deleuze que hay en Spinoza, entre el pensar y el ser, de orden noológico<sup>100</sup>, pero que no implica una jerarquía o inmanencia.

---

<sup>98</sup> Deleuze parece seguir la autodenominación rimbaudiana de llamar pensamiento moderno a lo que llamamos contemporáneo, como explica Duque respecto del desfase terminológico entre lo que es moderno y lo que consideramos contemporáneo. *Vid.*, DUQUE, Félix, *Los destinos de la tradición*, Madrid, Anthropos, 1989, §7, p.45.

<sup>99</sup> QF, 58/55.

<sup>100</sup> "Por una parte todos los atributos son iguales; pero ello debe comprenderse en relación a la potencia de existir y de actuar. Por otra parte, esta potencia de existir no



Esta diferencia es la que permite el movimiento del pensar hacia el ser que él mismo establece. Pensamos algo pero queremos asegurarnos que las cosas sean como se nos presentan de hecho así. Este movimiento Deleuze lo escribe del siguiente modo en QF:

Lo que define el movimiento infinito es un vaivén, porque no va hacia un destino sin volver ya sobre sí, puesto que la aguja es también el polo. Si «volverse hacia...» es el movimiento hacia lo verdadero, ¿cómo no iba lo verdadero a volverse también hacia el pensamiento? ¿Y cómo no iba él mismo a alejarse del pensamiento cuando éste se aleja de él? [...] lo verdadero sobre el plano sólo puede ser definido por un «volverse hacia...» o «hacia lo que se vuelve el pensamiento»; pero no disponemos así de ningún concepto de verdad<sup>101</sup>.

¿Cuál es aquí, entonces el papel del plano de consistencia, de modo que esta teoría de la verdad tenga sentido? Según MM el plano de consistencia son *haecceidades*, o individualidades, y el movimiento y el reposo que acontece. Así, el plano de consistencia no se separa de una concepción sobre la naturaleza, sobre la materia y sobre la vida. No hay en la naturaleza nada que sea por sí mismo verdadero, pero el movimiento mismo de la naturaleza le permite al hombre pensar de cierto modo. No sólo porque, por ejemplo, se haya constituido un cerebro por neuronas (individualidades) que establezcan conexiones entre sí (movimiento y reposo), sino porque a medida que se va estableciendo lo que es (lo que hay, de lo que está hecho el mundo y lo que lo hace que sea tal y como es), simultáneamente se está haciendo pensable lo que antes era impensable. Manuel DeLanda no se equivocaba al afirmar que

---

es más que una mitad del absoluto, la otra mitad es una potencia de pensar que le es igual: es en relación a esta segunda potencia que el atributo pensamiento goza de privilegios. Él solo condiciona una potencia igual a la que condicionan todos los atributos. No parece haber en ello ninguna contradicción, sino más bien un hecho último. Este hecho no concierne para nada a nuestra constitución, ni [a] la limitación de nuestro conocimiento. Este hecho sería más bien el de la constitución divina o del desarrollo del absoluto. «El hecho es» que ningún atributo es suficiente para colmar la potencia de existir: puede existir y actuar algo, sin ser extenso ni pensante. Al contrario, nada puede ser conocido salvo por el pensamiento; la potencia de pensar y de conocer es efectivamente colmada por el atributo pensamiento. Habría contradicción si Spinoza planteara en primer lugar la igualdad de todos los atributos, y enseguida, desde un mismo punto de vista, diera al atributo pensamiento poderes y funciones contrarias a esa igualdad. Pero Spinoza no procede así: es la igualdad de potencias la que confiere al atributo pensamiento poderes particulares, en un dominio que ya no es el de la igualdad de los atributos. *El atributo pensamiento es a la potencia de pensar lo que todos los atributos (incluyendo el pensamiento) son a la potencia de existir y de actuar*”. *SPE*, 114s/106s.

<sup>101</sup> *QF*, 43/42.

en el fondo Deleuze es un tipo de realista<sup>102</sup> que intenta explicar en qué consiste un pensamiento que no es antropocéntrico y, por tanto, no preocupado por el hecho de que se le presente o no al hombre una adecuación entre lo que él piensa y lo que tiene delante como hecho (esto es un falso problema<sup>103</sup>). Para Deleuze el pensar está por encima de su acontecer humano, en tanto que no puede asumirse que el pensar sea un logro de sí misma independiente de la naturaleza, como si pensar no implicara hacer uso de toda la naturaleza del hombre, sino de algo sobrenatural. Esto, por ello, no implica que haya una trascendencia que permita o posibilite el pensamiento, al contrario es la consideración más inmanente que puede haber sobre él. Lo humano es una de las formas en que ha habido una individuación, pero no es por ello, una forma privilegiada.

En realidad la diferencia de naturaleza entre el pensar y el ser no es otra cosa que mostrar cómo la primera naturaleza (ser) puede producir (algo nuevo, fuera de sí) una segunda naturaleza (pensar). De modo que es preciso entenderlo al revés, el pensar no surge del ser como segunda naturaleza, sino que el ser ya es pensar. Deleuze sintetizando las palabras de Bergson<sup>104</sup>, explica que se presenta un problema tal a la materia cuya solución es necesariamente la vida:

Entre la vida y la materia, entre la distensión y la contracción, hay una correlación que da testimonio de la coexistencia de sus grados respectivos en el Todo virtual y de su relatividad esencial en el proceso de actualización. Cada línea de la vida se relaciona con un tipo de materia, que no sólo es un medio exterior, sino que en función del mismo el ser vivo se fabrica un cuerpo, una forma. Por esta razón el ser vivo parece, en

---

<sup>102</sup> “Finally there are philosophers who grant reality full autonomy from the human mind, disregarding the difference between the observable and the unobservable, and the anthropocentrism this distinction implies. These philosophers are said to have a realist *ontology*. Deleuze is such a realist philosopher, a fact that by itself should distinguish him from most post-modern philosophies which remain basically non-realist”. DELANDA, Manuel, *Intensive Science and virtual Philosophy*, New York, Continuum, 2002, p.14.

<sup>103</sup> “Pues más bien nos parece que hay hechos erróneos. ¿Pero qué hechos? ¿Quién dice «buen día, Teodoro» cuando pasa Teeteto; y «son las tres», cuando son las tres y media, y  $7 + 5 = 13$ ? El miope, el distraído, el niño en la escuela. Efectivamente, esos son ejemplos de errores pero que, como la mayoría de los «hechos», remiten a situaciones perfectamente artificiales o pueriles, que dan del pensamiento una imagen grotesca porque lo relacionan con interrogaciones muy simples a las que se puede y debe responder con proposiciones independientes.” *DR*, 230/195.

<sup>104</sup> *Cfr.*, BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, París, PUF, 1959, versión electrónica de Gemma Paquet, pp. 134ss, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/evolution\\_creatrice/evolution\\_creatrice.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.html),

relación con la materia, ante todo como planteamiento de problema y capacidad de resolver problemas: la construcción de un ojo, por ejemplo, es ante todo la solución de un problema planteado en función de la luz. Y en cada momento se dirá que la solución era la mejor posible, de acuerdo con la forma en que el problema estaba planteado y con los medios de que disponía el ser vivo para resolverlo<sup>105</sup>.

Aquí se puede ver el alcance de lo que Deleuze piensa que es un problema filosófico según lo retoma de Bergson, todo problema es, por principio, vital. Por ello, no es extraño que el concepto de imagen-pensamiento solicitara otro que le sirviera de base, el de plano de consistencia. Pero si la vida es una, sólo un concepto de plano de inmanencia podría dar cuenta de la relación entre ser y pensar, sin llevar una trascendencia.

Entonces, ¿qué es, según lo que se ha señalado, el procedimiento filosófico de Deleuze o la pedagogía del concepto? y ¿qué finalidad tiene el procedimiento filosófico en una tesis que pretende ser sobre música? Estas son las dos cuestiones siguientes.

### ***1.3. La pedagogía del concepto - procedimiento filosófico***

*Pero esta reinterpretación vale sólo en la medida en que anima otras obras nuevas actuales, como si lo simbólico fuese, inseparablemente, fuente de interpretación y de creación viva (Gilles Deleuze)*<sup>106</sup>

Hasta aquí he tratado de hacer explícito el hecho de que puede verse en Deleuze la idea de un procedimiento filosófico; que no sólo se trata de una idea que se pudiera abstraer de su quehacer filosófico, sino que se encuentra en sus trabajos monográficos y en sus trabajos propios, se siguen ciertos procedimientos constantes, a partir de los cuales se puede mostrar que Deleuze era explícito sobre ello. Vimos también que la distinción entre trabajos monográficos y propios implica una formalidad que desde el mismo procedimiento filosófico deleuziano se entiende como dos facetas de la misma actividad, la creación filosófica. Ahora queda por dar cuenta de los rasgos de este procedimiento y de la manera en que esta tesis los ha de desarrollar. En otras palabras, queda hacer explícita la manera en que esta

---

<sup>105</sup> B, 107s/107.

<sup>106</sup> ID, 227/242.

tesis se beneficiará de este procedimiento filosófico. Para lograr este cometido lo primero a explicar es la ontología del concepto de Deleuze. Esta explicación lleva a presentar la ontología del plano de inmanencia y del personaje conceptual. Básicamente se trata de sintetizar los tres primeros capítulos de QF, de modo que haya una familiaridad con la concepción deleuziana del concepto, especialmente para que se vea por qué razón las orientaciones del procedimiento filosófico de Deleuze están implicadas en dicha ontología. Como lo había mencionado antes, la ontología del concepto es un trabajo lógicamente anterior al de la pedagogía del concepto. No se puede comprender una pedagogía del concepto rigurosamente si no se sabe de qué concepto se está hablando. Pero cronológica o prácticamente, en el proceso de creación filosófica de Deleuze, la pedagogía del concepto es anterior a la ontología del concepto y fue más bien a la inversa como se pudo dar cuenta del concepto: se pudo elaborar una ontología del concepto precisamente porque se había pasado por la experiencia de su creación, creación de otros y creación propia. En este trabajo asumo el desarrollo lógico y expongo el procedimiento filosófico después de la exposición de la ontología del concepto. La razón de esta decisión radica precisamente en que la pedagogía del concepto es más una especie de práctica filosófica, antes que una teoría, precisamente por ser un procedimiento. Deleuze no dejó explícita teoría alguna de su procedimiento, pero dejó una teoría del concepto. Para describir de la mejor manera esa práctica recurro al desarrollo lógico; lo otro es imposible. Al final del apartado del capítulo se hará la transición al problema de la creación musical con lo cual quedará patentemente el beneficio del procedimiento filosófico para el estudio de la música en Deleuze.

### *1.3.1. Ontología del concepto*

Si la pedagogía del concepto da criterios para organizar la lectura de un trabajo filosófico, se debe a que este procedimiento supone una descripción de la naturaleza de la filosofía. La descripción de la naturaleza de la filosofía es, para Deleuze, la respuesta a la pregunta qué es filosofía. La respuesta sintética de esta pregunta vimos que era crear conceptos. Con esta respuesta, sin embargo, no se da cuenta plenamente de lo que implica. Por lo menos,

implica diferenciar tres instancias filosóficas: el plano de inmanencia, del concepto y del personaje conceptual. Si bien ya se ha expuesto parte de las dos primeras nada se ha dicho de la última, y aunque se mostró que el gusto filosófico es esa especie de facultad que equilibra la actividad de creación filosófica que corresponde a cada una de las instancias, todavía no se ha precisado cómo se relacionan. Por tanto, hay que presentar aquí, muy sintéticamente por lo demás, la ontología del concepto de Deleuze, o su respuesta a la pregunta por la filosofía. Por ventura para nosotros sus lectores se encuentra contenida en una sola obra que, como sabemos, es *¿Qué es la filosofía?*

En QF Deleuze reúne en cuatro grandes características la definición de concepto: es una multiplicidad, tiene una consistencia, es movimiento y se expresa en el discurso filosófico. Del plano de inmanencia, no da grupos de características, sino que lo explica en función del concepto, por lo tanto, en función de sus cuatro grandes características, porque el plano de inmanencia está implicado en el estudio del concepto. Sobre el personaje conceptual se puede decir que es un concepto que da cuenta, precisamente, de la singular relación entre el plano y el concepto.

El primer rasgo que Deleuze destaca es que el concepto es una multiplicidad de componentes. Al iniciar con esta característica del concepto Deleuze apunta a enfrentar casi todos los problemas que tiene que enfrentar la ontología del concepto para poder definir al concepto: ¿hay algún concepto inicial o primero en filosofía?, ¿se puede definir un concepto por su historia?, ¿de dónde surge el concepto?, ¿hay conceptos aislados?, ¿hay conceptos verdaderos? Este tipo de preguntas son las que se resuelven al definir el concepto como una multiplicidad. ¿Pero qué quiere decir que el concepto sea una multiplicidad de modo que enfrente estos cuestionamientos?

Para nadie es un misterio que el concepto filosófico no sale de la nada, nadie hace filosofía accidentalmente<sup>107</sup>. Si bien es una ocurrencia, está hecho con algo más, es decir, tiene unas piezas que lo hacen funcionar, piezas que el filósofo no siempre ha creado él mismo, sino que ha tomado de otra parte como la ciencia, el arte o la misma filosofía. Este aspecto nos señala ya que la

---

<sup>107</sup> De hecho tampoco se hace ciencia accidentalmente, pues los accidentes en ciencia son accidentes “científicos”, o lo que el método no se esperaba, o lo que dio que pensar a un científico (alguien que ejerce o está ejercitado en el pensamiento científico); no se trata de accidentes sin más.

filosofía tiene, para Deleuze, una relación profunda con lo que está más allá de la filosofía, con lo que él mismo llamará lo no-filosófico. Si un concepto es creado, es creado a partir de algo que le antecede, no de la nada.

Ahora bien, ningún concepto creado es simple, está hecho de múltiples partes. No hay concepto sin piezas, sin componentes. Estos componentes han sido seleccionados conformando así al concepto con un número determinado de los mismos; se trata de un número finito. La única condición es que siempre tendrá por lo menos dos componentes. No es un sinnúmero de componentes, pero tampoco es un único componente. Deleuze parece seguir un principio que en *Lógica del sentido*<sup>108</sup> establece para las series: no hay nunca una serie sola sino que hay por lo menos dos series. En QF tenemos el caso bien conocido del concepto del 'yo' cartesiano<sup>109</sup>. Éste presenta tres componentes: El yo (*ego*) se compone de 'pienso', 'dudo' y 'existo', o de pensar, dudar y existir<sup>110</sup>.

Pero si se asume que el concepto está compuesto es porque aquí Deleuze y Guattari parecen compartir una idea de la tradición hegeliana, que Marcuse<sup>111</sup> señala respecto de Hegel: el movimiento. Cuando se establece que un concepto tiene componentes, y se lo establece necesariamente, como exigencia para que haya concepto, se está diciendo que tiene que haber algún tipo de movimiento dentro del concepto. El concepto tiene que tener un movimiento inmanente que no puede abandonar o dejar de ejecutar porque de alguna manera se pasa de un componente del concepto a otro. Esto puede sonar un poco extraño, pero realmente se trata del movimiento del pensar, movimiento que es paralelo al movimiento del lenguaje, de la palabra escrita, de los ojos cuando leen, de lo que recorremos cuando pensamos o simplemente reflexionamos. Sin embargo, el movimiento no es

---

<sup>108</sup> "la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos." *LS*, 57/50.

<sup>109</sup> *Cfr.*, DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Madrid, Alfaguara, 1977, traducción de Vidal Peña, Segunda meditación. Y *Cfr.*, DESCARTES, René, *Discurso del método*, Madrid, Alfaguara, 1981, traducción de Guillermo Quintás Alonso, Cuarta parte.

<sup>110</sup> Los ejemplos que Deleuze da en *QF*, no son accidentales, como vimos en el capítulo I, muestran el interés filosófico en Deleuze. Quiero diferenciar aquí, en todo caso, entre los apartados que hay en *QF* de Ejemplos y que están con numeración romana, y lo que llamamos ejemplos cuando se presenta un caso para ilustrar algo que se está diciendo.

<sup>111</sup> *Vid.*, Herbert Marcuse, *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*, Madrid, Ediciones Martínez Roca, 1986, traducción de Manuel Sacristán.

de cualquier manera ni en todos los sentidos. Precisamente es un movimiento limitado al problema que el concepto enfrenta.

No se encuentra un concepto de componentes infinitos; un concepto así no sería más que caos, y esto es algo que se quiere evitar, por lo menos en cierto sentido. El límite de los componentes es correlativo al movimiento del pensar del concepto, si hay movimiento por los componentes del concepto, hay limitación en ellos.

Ahora bien, a la hora tanto de crear como de captar un concepto resulta evidente que siempre habrá que comenzar por algún lado; así como en el lenguaje encontramos siempre una primera palabra de una frase y una última, de igual manera encontramos un inicio en filosofía. Con esto no se sostiene, en todo caso, que tal o cual concepto sea el inicio de la filosofía. El abandono de esta pretensión, la del inicio de la filosofía, les asegura a Deleuze y Guattari una filosofía no poseída ni poseíble. Cuando se dice que el inicio de la filosofía es tal o cual, se quiere suponer que no había nada antes, que es lo primero y primario para que la filosofía sea. Ya una concepción hermenéutica propone la idea de que hay prejuicios que permiten la producción de cualquier afirmación filosófica; por lo que podría pensarse que no se puede decir que tal o cual concepto, idea o palabra es el principio. A toda costa Deleuze quiere evitar que la inmanencia se abandone, porque ubicar un inicio es lo mismo que pretender ubicar un trascendente. Lo que se posiciona como inicio sería como un metapunto de emanación necesario, primero y primario, cual Dios trascendente, causa primera, causa incausada. Al sostenerse que el concepto es una multiplicidad, se está sosteniendo que la filosofía siempre es contingente en su inicio. Pero, ¿depende de algo en su producción, en su creación?

Cuando se evita el inicio de la filosofía de nuevo se sostiene la idea de que siempre se comienza a hacer filosofía *en medio de* algo, no por un punto inicial o primero y necesario para hacer filosofía. Todo concepto con el que se dé comienzo a la filosofía tiene unos componentes que, de alguna manera y en un sentido muy preciso, le anteceden. ¿No sería esto precisamente lo que puede considerarse como historia de la filosofía? El intermezzo caracteriza la ontología del concepto en Deleuze tanto como caracteriza la pedagogía del concepto: todo sucede entre dos, todo es síntesis productiva.

Habría un encadenamiento histórico porque, en la medida en que un concepto siempre está ligado a un problema, es una respuesta a un problema y, como veremos más adelante, aunque se podría comprender sin su *historia*, siempre es posible extenderla a fuerza de conectar problemas que ya nada tienen que ver unos con otros. Deleuze no pretenderá rastrear infinitamente la construcción del concepto hasta llegar a algún punto inicial o de partida. Para él, no habría tal. Con esto también se mantiene una necesaria inmanencia de la filosofía<sup>112</sup>. Esta composición infinita del concepto no pide desentrañarla, veremos por qué, más bien exige que nunca haya un primer concepto.

No se trata, en ningún momento, de rechazar la historia de la filosofía. Deleuze en *Spinoza y el problema de la expresión* (SPE) dedica el décimo primer capítulo, titulado “Los elementos históricos de la expresión”, justo a esto, a recomponer los trazos históricos del concepto de *expresión* y su diferencia con ella, tanto desde Plotino como desde Aristóteles y los estoicos, hasta los renacentistas<sup>113</sup> para llegar a captar el diferencial del concepto de Spinoza que de algún modo se expresa en el siguiente apartado:

Hemos visto que el concepto de expresión tenía como dos fuentes: una ontológica, que concierne *la expresión de Dios*, que nace al abrigo de las tradiciones de la emanación y de la creación, pero que las cuestiona profundamente; la otra, lógica, que concierne *lo expresado de las proposiciones*, que nace al abrigo de la lógica aristotélica, pero que la pone en duda y la trastorna. Ambas se reúnen en el problema de los Nombres divinos, del Logos o del Verbo<sup>114</sup>.

Nada sería *Diferencia y repetición* sin Nietzsche, Heidegger, Aristóteles, Kierkegaard, etc. Esto tiene, en todo caso, una buena explicación, para no creer que Deleuze cambió de parecer en cuanto a la historia de la filosofía. Si se revisara con detenimiento ese estudio sobre la historia del concepto de expresión, sería fácil encontrar de inmediato su función, a saber, la función

---

<sup>112</sup> Alguien podría sugerir que el concepto *Ritornelo* es una transformación o mutación o heredero del concepto ‘eterno retorno’ de Nietzsche. En *MM* se dice: “Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como *ritornelo*, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos” *MM*, 347/423. ¿Pero serviría de algo? Dejaríamos a Deleuze a un lado para hablar de Nietzsche y luego a éste para hablar de otro, y los dejaríamos a todos a un lado para hablar de otro del que nunca terminamos de hablar, porque siempre viene otro que no deja concluir nada. Por supuesto que está un poco exagerada la situación, pero no hay que olvidarlo: los conceptos, en la medida que responden a unos problemas singulares, son siempre únicos.

<sup>113</sup> *Vid.*, *SPE*, 154ss/144ss.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 321/300s.



pedagógica. Sin duda, el paso de la emanación a la expresión que hace Spinoza, según lo explica Deleuze en SPE, parece muy riguroso para mostrar qué es lo radical de la inmanencia de Spinoza, en tanto que es preciso entenderla como expresión y univocidad. Si para los neoplatónicos la emanación implicaba una degradación en la escala de ser y, por tanto, formas diferentes de causación de un ser a otro, para Spinoza, la expresión significaba otra cosa<sup>115</sup>. Spinoza, en la lectura de Deleuze, sostiene que decir que Dios es causa de sí se dice en el mismo sentido en que se dice que es causa de los modos, porque el modo finito, si bien no es todo él Dios, es una expresión perfecta del atributo, razón por la cual dentro del sistema de Spinoza no se ve como degradación. No hay degradación entre Dios y los atributos o entre los atributos y la substancia, sin embargo hay, como para la emanación neoplatónica, distinción.

Así, si bien el concepto puede tener una historia, por la historia de sus componentes, bien sea que fuesen fragmentos de otros conceptos anteriores, o conceptos de una filosofía anterior, está en relación con otros conceptos que pertenecen al mismo plano sobre el que se encuentra<sup>116</sup>. Es decir, el concepto conecta, ya no en un sentido histórico, sino en un sentido actual, con otros conceptos que le son co-relativos o actuales. Que el concepto sea múltiple conecta históricamente sus componentes pero, sobre todo, conecta sincrónicamente los conceptos en y de un sistema.

Ese encadenamiento conceptual no suprime, claro está, la diferencia entre conceptos. Los conceptos no se confunden, antes bien, se conectan unos con otros en tanto que no hay un concepto absoluto que pueda resolver plena y completamente una problemática. De nuevo tenemos aquí algo que también se explicaba de las series en LS, en donde sostiene que las series son constantemente recorridas por un elemento paradójico que hace que la una resuene en la otra, o se mantengan unidas<sup>117</sup>. Ahora bien, lo que parece

---

<sup>115</sup> Es muy importante no perder de vista que la distinción entre procesión y emanación que hoy puede hacerse sobre Plotino no la parece tener en cuenta Deleuze. *Vid.*, ZAMORA CALVO, José María, *La génesis de lo múltiple*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2000, Capítulo 1.

<sup>116</sup> Igualmente el concepto *Otro*, en el ejemplo de *QF*, remite a o conecta con *experiencia sensible*. *Cfr.*, *QF*, 21s/21s

<sup>117</sup> “Resumamos los caracteres de este elemento paradójico, *perpetuum mobile*, etc.: tiene como función recorrer las series heterogéneas, y, por una parte, coordinarlas, hacerlas resonar y converger, y por otra, ramificarlas, introducir disyunciones múltiples en cada una de ellas.” *LS*, 85/83.

liberarse en el último libro que Deleuze y Guattari escribieron juntos, respecto de la obra sobre el sentido, es la idea de serie. Sin embargo, hay que considerar hasta qué punto todo concepto es él mismo una serie de componentes, en el sentido preciso de la LS, pues, el punto que sobre-vuela al concepto<sup>118</sup>, ese punto misterioso, cuasi-místico, parece que cumple la función de elemento paradójico de las series en el caso del concepto, con lo cual tenemos una prueba de que las ideas expuestas en LS son de suma importancia.

Descrito así, el concepto mantiene un equilibrio entre dos aspectos antagónicos, hay que conocer el sistema y hay que comprender cada concepto por sí mismo. Si se cambia un componente, se cambia el concepto; si se cambia el problema, se cambia el concepto. Se cumple aquí la regla bergsoniana de la multiplicidad, una multiplicidad cambia de naturaleza cuando se divide o se separa aunque sea sólo uno de sus componentes. Deleuze lo explica respecto de la duración como multiplicidad: “En verdad, la duración se divide y no cesa de dividirse: por eso es una *multiplicidad*. Pero no se divide sin cambiar de naturaleza, cambia de naturaleza al dividirse: por eso es una multiplicidad no numérica, en la que, en cada estadio de la división, podemos hablar de «indivisibles»”<sup>119</sup>.

En síntesis, si el concepto es una multiplicidad, se debe a que tiene su propia vitalidad, que no es ajena al problema al que responde. Si el concepto está en función del problema, es porque se matiza, varía, cambia según como se actualice. Hay una especie de metamorfosis constante de conceptos, como hay metamorfosis permanente de problemas. Así es la vida, así es el concepto y por eso se trata de una pedagogía del concepto. Siempre se necesita aprender un camino nuevo para plantear y resolver nuevos problemas. Sólo así se entiende que el concepto sea singular, no se puede confundir con los otros ni puede ser deducido de otra cosa, sólo puede ser creado en función del problema.

---

<sup>118</sup> *Cfr.*, QF, 25/25.

<sup>119</sup> B, 41/35s. Hay que tener presente que aquí ‘naturaleza’ no se refiere a un cambio de, por ejemplo, materia a espíritu. Se refiere al hecho de que un concepto de tres componentes no es lo mismo que otro concepto que tuviera sólo dos ‘iguales’ más la que no tiene. El asunto es que al quitar un componente, se alteran los demás y no se trata del mismo concepto. De hecho, no se pueden ‘quitar’ componentes, ni agregar. Hay que hacer una nueva creación.

En esa singularidad, por tanto, reside la posibilidad de la *pedagogía del concepto*. Todo filósofo pasa por una pedagogía del concepto para hacer filosofía. Lo que hace es plantear los problemas o modificarlos, esto es, replantearlos, en la medida en que da nuevas soluciones, crea nuevos conceptos; esto lo hace porque ve mal planteados o mal solucionados los problemas (de nuevo pedagogía del concepto). Puede decir ‘mal planteado’ porque ha visto cómo ha sido construido un concepto, cómo se conecta con otros conceptos y cómo los conceptos responden a una problemática (ha hecho una pedagogía del concepto recorriendo cuidadosamente los componentes del concepto). Además de esto, existe un *gusto* filosófico que le dice que no está bien planteado-solucionado el asunto, que algo no anda bien y que hay que hacer otra cosa, crear, pensar algo nuevo. Esto es lo primero de una pedagogía del concepto y, por eso, Deleuze puede decir que la pedagogía del concepto es la salvación de la filosofía<sup>120</sup>.

El segundo rasgo que Deleuze señala, derivado del anterior como veremos, es la consistencia del concepto. Si el concepto es múltiple, debe mantenerse unido de algún modo, este es el problema de la consistencia interior o endoconsistencia. Si el concepto no es aislado, debe poderse explicar cómo se unen los conceptos de un sistema filosófico entre sí. Este es el problema de la exo-consistencia o de la consistencia exterior.

La endoconsistencia del concepto se define por el grado de indiscernibilidad entre sus componentes. Si hemos dicho que un concepto está compuesto o tiene componentes, entonces deben esos componentes mantenerse unidos, y se mantienen unidos en tanto que para entender uno pasamos al otro. Es la *indiscernibilidad* la que explica qué es para Deleuze la *endoconsistencia*. Sirvámonos de este mismo caso del concepto de *concepto*. Dos de los componentes del concepto de concepto que Deleuze crea en QF son precisamente *indiscernibilidad* y *componente*, junto con los *componentes* que ya hemos visto: *acontecimiento*, *problema* y *resolver el problema* (o solución). Cuando quiero explicar qué es el concepto según Deleuze, o el concepto de *concepto*, debo recorrer sus componentes, que es lo que estamos haciendo en esta sección. Ahora bien, habíamos visto, por ejemplo,

---

<sup>120</sup> “La novedad es el único criterio de toda obra. Si uno no siente que ha visto algo nuevo, si no se tiene algo nuevo que decir, ¿para qué escribir, pintar o coger una cámara? Es igual en filosofía: si no se inventan conceptos nuevos, ¿para qué hacer filosofía? Sólo hay dos peligros: repetir lo que ya se ha dicho mil veces y buscar lo nuevo por lo nuevo, por placer, en vacío”. *DF*, 199/200.

que un componente puede ser a su vez un concepto, con más componentes; en esto se comprende la indiscernibilidad del concepto, en este caso, no se distingue a raja tabla un concepto de un componente, porque el componente puede ser un concepto autónomo (de hecho siempre lo sería, sólo que depende del grado de desarrollo que el filósofo haya alcanzado en el problema). Siempre hay algo de concepto que pasa a todo componente y algo de componente que tiene todo concepto, precisamente porque buscan resolver la misma problemática. Si además consideramos que el problema *¿qué es la filosofía?* se empieza a resolver con el concepto de *concepto*, pues la filosofía es creación de conceptos, entonces seguir la cuestión o el problema tiene que poderse explicar de algún modo: ¿cómo el concepto mantiene unidos sus componentes (ya que, efectivamente, se trata de una multiplicidad)? Esta pregunta por cómo el concepto logra su consistencia encuentra su respuesta en la indiscernibilidad que, dicho ahora de otra manera, es la necesidad que recorre todo concepto filosófico de no poder ser definido clara y distintamente. Siempre hay un borde, una zona confusa, algo que parece ser una cosa y de repente es más bien otra, que se asumía de un modo diferente. Una especie de ambigüedad filosófica permite que la filosofía cambie constantemente, o es la virtud de la filosofía o la respuesta a la pregunta '¿por qué hay cambio en filosofía?'. ¿Y no es esto lo que mostraría que la interpretación al sumergirse en lo que no se presenta claramente, siempre es capaz de producir algo nuevo, llámese nueva interpretación o nuevo punto de vista sobre algún problema?

La exoconsistencia del concepto es el rasgo ya mencionado sobre la consistencia entre conceptos de un mismo plano. En este caso es el componente de *punteo* lo que nos dice cómo son consistentes dos conceptos sobre el mismo plano; en el siguiente capítulo se hablará de cómo los rasgos diagramáticos del plano de inmanencia sobre el que están los conceptos pueden atravesar los conceptos que pueblan el mismo plano. El hecho de que un concepto solicite a otro y ambos estén sobre el mismo plano se debe a que *comparten* algo entre sí (algo así como los electrones de diferentes átomos en la misma molécula). Así, en Wittgenstein, del concepto proposición pasamos necesariamente al *estado de cosas*<sup>121</sup>. Ni *proposición* ni

---

<sup>121</sup> Vid., Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1992, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Sabemos que el numeral cuarto se dedica más a ese problema. Pero particularmente podemos recordar tres numerales de la obra: "4.016 Para comprender la esencia de la proposición, pensemos

*estado de cosas* son componentes de conceptos más universales. Pero no podemos entender la proposición si no es como descripción de un estado de cosas.

El tercer rasgo explica cómo los rasgos anteriores pueden darse simultáneamente. Si el concepto es una multiplicidad consistente, se debe a que se mantiene en un movimiento que le es propio que, en sentido estricto, es inmanente al concepto. ¿De qué naturaleza es el concepto de modo que pueda entenderse como multiplicidad consistente? Este es el problema que aquí se enfrenta y se presenta, en principio, bajo una palabra: es movimiento. Por esta razón puede entenderse el concepto, propiamente, como un incorporeal. La relación entre el movimiento y lo incorporeal la desarrollaremos en el tercer capítulo, cuando examinemos las fuentes estoicas de este problema en LS.

De lo que se trata aquí es de señalar que los componentes no están ahí fijos como ladrillos en una pared cementada. El concepto es un “punto de coincidencia de condensación o de acumulación de sus propios componentes”<sup>122</sup>, sin duda, pero se introduce el componente nuevo: punto conceptual, que es lo que recorre el concepto constantemente para mantenerlo unido y, por tanto, lo que nos muestra por qué el concepto está en movimiento, si no se desharía. Así el concepto, cuando es consistente y para que sea consistente, está en movimiento; pensar es moverse.

Deleuze afirma con este componente de esta ontología del concepto otra multiplicidad de rasgos del concepto. Pero para explicar este movimiento del concepto hay que pasar a examinar la naturaleza del concepto. Es aquí donde se define el movimiento como una intensidad. Cada componente es un *rasgo intensivo*. Con el componente *rasgo intensivo* Deleuze se separa de la idea de una extensión del concepto, ya que entiende que no es ni género constante para especies variables ni especie constante para individuos

---

en la escritura jeroglífica, que figura los hechos que describe. Y de ella, sin perder la esencia de la figuración, proviene la escritura alfabética. 4.02 Y así vemos que nosotros comprendemos el sentido del signo proposicional, sin que nos sea explicado. 4.021 La proposición es una figura de la realidad, pues yo conozco el estado de cosas que representa si yo entiendo el sentido de la proposición. Y yo entiendo la proposición sin que me haya sido explicado su sentido.” Con lo que podemos ver que para Wittgenstein pensar la proposición, implica volver de inmediato a lo que él había ya desarrollado sobre el estado de cosas y la forma lógica, etc.

<sup>122</sup> *QF*, 25/25.

variables. El concepto filosófico tampoco puede tener el rasgo de una palabra, en tanto que la palabra, evidentemente, engloba individuales. Pero tampoco lo confunde con un conjunto, científicamente precisable que seleccionaría a sus miembros según unos criterios rígidos. La idea de intensidad es retomada directamente de Spinoza, y de Leibniz, en su texto *Spinoza y el problema de la expresión*, cuando reconstruye desde Duns Scoto el concepto de intensidad de Spinoza<sup>123</sup>. La intensidad podemos entenderla como un rasgo característico que es intrínseco, esto es, que no la captamos por una comparación exterior. Una intensidad es algo que, aunque variante, no cambia de naturaleza o se dice del mismo modo, pero que al variar se distingue perfectamente de los otros modos:

Volvamos a Duns Scoto: la blancura, dice, tiene intensidades variables; éstas no se agregan a la blancura como una cosa a otra cosa, como una figura se agrega a la muralla sobre la que se la traza; los grados de intensidad son determinaciones intrínsecas, modos intrínsecos de la blancura, que permanece unívocamente la misma, sea cual sea la modalidad bajo la que se la considere<sup>124</sup>.

Ahora bien, en el caso del concepto nos encontramos delante de lo siguiente: ¿Cómo permanece el mismo, aunque sea vibrante, variable y tenga zonas de indiscernibilidad? Porque el concepto es movimiento de componentes no puede entenderse como una totalización de partes. Se trata, más bien, de intensidades. Dicho de otro modo, cuando estamos pensando algo, sobre algo, estamos padeciendo variaciones intensivas sobre el mismo pensamiento. No se trata de discutir si nos imaginamos una silla o si pensamos en mamá o papá, porque no pensamos objetos o cosas puras, sino que pensamos algo de ellos, intensidades que ellos padecen<sup>125</sup>. Hay algo que pasa por el cuerpo de mi amigo que me hace pensar en él, hay algo que pasa por el concepto de *ritornelo* que podemos pensar en música. Es como si estuviéramos en la misma frecuencia y se modulara un poco, ya que no se le

---

<sup>123</sup> Vid., PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Identidad, forma y diferencia en la obra de Juan Duns Scoto Una aproximación al problema del fundamento*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp.175-191.

<sup>124</sup> *SPE*, 189/176.

<sup>125</sup> Lo que habría que discutir es si eso que pensamos como cosa, como silla, como papá o como mamá, no es el resultado de, a su vez, nuevas intensidades que se han congelado, estratificado o a las que nos hemos de hecho acostumbrado, por medio de un tipo de proceso propio de nuestro cerebro, y que como tal nos permite vivir cotidianamente. Esto no debe extrañarnos, puesto que ya sabemos muy bien modificar intensidades de rayos de luz, y crear imágenes sobre pantallas, lo mismo que modificar intensidades de onda y crear sonidos reconocibles como palabras, música, etc.

agrega nada externo, sino que el pensar se altera, se intensifica de un modo u otro y se piensa diferente. De ahí que consideremos seriamente que el concepto de *modo* de Spinoza le ayuda a Deleuze a entender qué es y cómo es el concepto, pues la esencia del modo son intensidades:

Las esencias de modos son por cierto partes de una serie infinita. Pero en un sentido muy especial: partes intensivas o intrínsecas. Se evitará dar a las esencias particulares spinozistas una interpretación leibniziana. Las esencias particulares no son microcosmos. No están todas contenidas en cada una, pero todas están contenidas en la producción de cada una. Una esencia de modo es una *pars intensiva*, no una *pars totalis*. Como tal, tiene un poder expresivo, pero ese poder expresivo debe comprenderse de manera muy diferente al de Leibniz. Puesto que el estatuto de las esencias de modos remite a un problema propiamente spinozista, en la perspectiva de una substancia absolutamente infinita. Este problema es el del paso del infinito al finito<sup>126</sup>.

El concepto es singular, aunque eso no quita que unos puedan ser más abstractos: “Cada componente en este sentido es un *rasgo intensivo*, una ordenada intensiva que no debe ser percibida como general ni como particular, sino como una mera singularidad... que se particulariza o se generaliza según se le otorguen unos valores variables o se le asigne una función constante”<sup>127</sup>. A lo que se apunta es a explicar que el concepto es extra-físico, no es corporal. Me detendré en este problema de los incorporales en el tercer capítulo, pero por el momento sólo diré que esta naturaleza inmaterial del concepto se explica mejor por los rasgos *lingüísticos* que posee.

El último rasgo, tiene que ver con el modo de acceso al concepto. Sólo en proposiciones, en palabras y por el lenguaje el concepto es expresado. ¿Cómo entender la definición del concepto? ¿Cómo puede explicarse o comunicarse un conceto y, sin embargo, no confundirse con las proposiciones que lo expresan? La ontología del concepto de Deleuze presenta la naturaleza incorporal del concepto en sus consecuencias lingüísticas: el concepto es sentido, por lo menos en tres sentidos.

En el primer sentido se debe comprender que el concepto es incorporal, esto es, el concepto habla del acontecimiento<sup>128</sup>, de lo que sucede

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, 191/181.

<sup>127</sup> *QF*, 26/25.

<sup>128</sup> La diferenciación entre estado de cosas y acontecimiento es desarrollada por Deleuze en *LS*, y se retomará en el capítulo 3 de este trabajo.

incorpóreamente en los estados de cosas y no de lo que sucede corpóreamente con los cuerpos o los estados de cosas. Además de hablar del acontecimiento, de referirse al acontecimiento, en un segundo sentido, es él mismo un acontecimiento<sup>129</sup>. Si nos preguntamos cuál es el estado de cosas en que se efectúa el concepto en tanto que acontecimiento, Deleuze responde: en el cerebro. Pero hay un tercer sentido aún más corporal.

Si no se olvida que el planteamiento del problema filosófico implica al concepto en tanto que su resolución, se capta que el hecho de poder formular un problema es un acontecimiento. Precisamente los cambios en filosofía, los acontecimientos, que permanecen como tales en nosotros, son problemas vistos de otro modo, nuevas formulaciones que vemos que, si bien tienen elementos que les son anteriores, logran una configuración propia que sigue captando el interés. Se trata de un nuevo sentido que se experimenta, que se siente y del que podemos decir que es algo nuevo o diferente. En pocas palabras, se trata de la posibilidad que tiene cualquier individuo de experimentar la fuerza de un concepto cuando se entiende, cuando se capta, cuando se piensa gracias a él. Está el caso de McLuhan cuando expresa su concepto de 'medio'. Él dice 'el medio es el mensaje'. Esto quiere decir muchas cosas, pero cuando se empieza a entender el todo de tal sentencia de tal concepto de medio se puede experimentar una especie de novedad, de renovación en el pensamiento. Personalmente entiendo parte de ese concepto de 'medio' por una explicación del mismo McLuhan. Según él, todas las empresas de comunicaciones son de energía eléctrica<sup>130</sup>: las compañías de teléfonos, de electricidad, de móviles, de Internet. Lo que hacen es transportar o transmitir energía eléctrica modulada de un lugar a otro. ¿Por qué no fue la compañía eléctrica estándar la que se encargó de ello siempre? ¿Por qué hubo una diversificación de tareas como si se tratara de

---

<sup>129</sup> Un problema que queda aquí por resolver es determinar en qué medida Deleuze considera que el acontecimiento del que habla el concepto es el mismo concepto; o en qué medida considera que el concepto es parte del acontecimiento del que habla. Creo que en la medida en que Deleuze se resiste a atribuirle a los hombres la potencia de la filosofía, se resiste a decir que los acontecimientos sólo insisten en la medida en que el hombre los detecta, los determina, los nombra, los atrapa en un concepto, en un sentido que los exprese. Tanto si dicha resistencia es correcta, como si efectivamente puede decirse que Deleuze tuviera dicha resistencia, es cuestión de un análisis más detallado de cómo Deleuze entendía la relación entre el pensar y el ser. Aquí sólo queremos anotar que su posición, vista desde el procedimiento filosófico, implica un paralelismo entre pensar y ser, sin por ello, confundirlo.

<sup>130</sup> Cfr., McLUHAN, Marshall, *Understanding Media the extensions of Man*, Nueva York, Routledge, 2001, pp.8s



dos cosas diferentes? Precisamente, porque nunca entendieron que el medio era el mensaje. El mensaje es la electricidad, los impulsos eléctricos, lo que está codificado como ceros y unos (o bueno, modulación analógica si todavía no hay telefonía digital o señal digital, en este momento no importa demasiado esta distinción respecto de la energía). Ese es el mensaje, ese es el medio. En el capítulo cuarto se mostrará la importancia de este problema digital. Por ahora, sólo se trata de un ejemplo de cómo un concepto, puede hacer sentir nuevas intensidades de un mismo medio. Se siente que se entiende algo más, algo nuevo, algo diferente; y no sólo se siente que se sabe algo nuevo, sino que el saber algo nuevo es eso mismo sentido por cada uno.

Ahora bien, en un tercer sentido el concepto ha de entenderse como sentido, precisamente porque el concepto no puede fijarse por una proposición sino sólo ser lo expresado de la proposición filosófica, veamos. Está claro que, dado que la filosofía se expresa en el lenguaje, se le puede aplicar cualquier análisis del lenguaje a la construcción que se haga. Pero, según Deleuze, se escapa lo principal, y es lo expresado en dicha construcción. Es aquí donde encontramos más nítidamente un platonismo dado que el concepto parece coincidir, en algunos aspectos, con la Idea platónica. Tenemos claro que la proposición tiene una relación directa con el estado de cosas. La proposición hace referencia a un estado de cosas. El concepto, por el contrario, no tiene que ver con el estado de cosas sino con el acontecimiento. Ahora bien, no hay que olvidar que el acontecimiento se efectúa en los estados de cosas. Pero Deleuze no construye un mundo suprasensible en el cual existan los acontecimientos. Los acontecimientos existirían en el mismo mundo en el que existen estados de cosas, pero son de otra naturaleza, y en este sentido no existen como existen los estados de cosas. Deleuze dirá que son plenamente reales pero insisten, no existen. En todo caso, para Deleuze los conceptos tendrán insistencia propia (o existencia propia), independiente del sujeto que los piense o los diga, pues sólo se manifiestan como se manifiesta el sentido de las proposiciones, a través de ellas. Sería interesante poder decir sencillamente que el concepto es el sentido de la proposición en filosofía que se esfuerza por decir su propio sentido.

Si la proposición no debe confundirse con el sentido que expresa, tampoco el concepto filosófico debe confundirse con las proposiciones que lo expresan. Si se puede confundir la frase con el concepto se debe a que éste

expresa el acontecimiento por medio de, o valiéndose de aquella. Se puede evitar la confusión si entendemos que el contenido proposicional de una frase, no es su sentido. La frase es la expresión, el sentido lo expresado. El concepto no es el contenido proposicional, sino que éste es lo expresado en las frases. En LS encontramos una aclaración al respecto:

Uno se instala «de golpe» en el sentido... El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que *yo* empiezo a hablar... nunca digo el sentido de lo que digo... Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje<sup>131</sup>.

Uno siempre puede utilizar una proposición *P* para hablar del sentido de una proposición *Q*, pero el sentido de *P* no es dicho en *P*, sino que precisamente es lo expresado en *P*, pero puedo utilizar *R* para decir el sentido de *P* y así sucesivamente. El sentido nunca es lo dicho o la expresión, siempre es lo expresado.

Deleuze afirma: “El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido”<sup>132</sup>. Como nunca el que dice algo puede decir el sentido de lo que está diciendo, Deleuze entonces puede afirmar que el acontecimiento es pre-individual o impersonal, pues no es lo dicho por el sujeto. El sujeto sólo puede decir la frase, pero no puede decir su sentido. Sin embargo, el sentido está ahí presente, acontece y es en virtud de éste que entiende lo dicho. En este orden de ideas, se puede considerar que el sentido es expresado casi independientemente del sujeto que enuncia la frase; se corta, se muere:

El esplendor del *se* es el del acontecimiento mismo o la cuarta persona. Por ello no hay acontecimientos privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal<sup>133</sup>.

De este modo, Deleuze parece prepararnos para unas afirmaciones interesantes. Primero, si el concepto es él mismo un acontecimiento, como es el sentido, o es el sentido del problema que se plantea, entonces tiene independencia del filósofo, en tanto que hombre particular, que lo formularía o, dicho con rigor, a través del cual el concepto se formularía. El filósofo, como veíamos, no piensa el concepto, lo crea no porque quiera hacerlo sino porque tiene un impulso vital para hacerlo, no puede dejar de

---

<sup>131</sup> *LS*, 50/41.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 158/175.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 160/178.

hacerlo, le es completamente necesario y compulsivo. Segundo, hace posible la historia de la filosofía no relativista, pues la *pedagogía del concepto* también quiere ganar ese concepto que no le pertenece a nadie, sino al concepto puro. El procedimiento filosófico de Deleuze no es una interpretación de lo que piensa un filósofo, porque no es la descripción de un punto de vista de un particular, sino que es la intuición del concepto en tanto que sentido. No es un punto de vista desde el cual se describe Kant, o a Spinoza, sino la recuperación de lo que es el problema y la solución, pero en su acto de creación. Será necesario aclarar otros aspectos para leer aquí algo más que dos afirmaciones interesadas. En todo caso el concepto es real, esto es, no es independiente de los estados de cosas en que se efectúa. Siempre se efectúa en los estados de cosas, sucede en ellos. Así como el plano de inmanencia es una legislación sobre el pensamiento y la materia de ser, así el concepto es un acontecimiento *lenguajístico* (sentido; pensamiento) y un acontecimiento en los estados de cosas:

el concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos: algo indiscernible, más sineidesia que sinestesia. Un concepto es una heterogénesis, es decir, una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad<sup>134</sup>.

Por ahora sea esto suficiente para decir que todo concepto expresa un acontecimiento, él mismo es un acontecimiento y por eso no se puede confundir con una proposición, en cuanto que hay que diferenciar entre acontecimiento y estado de cosas, y el sentido y la proposición.

Creo que esta descripción de un concepto filosófico que en primera instancia tiene que ser creado, construido, y que como tal sólo puede ser múltiple, estar en movimiento, ser consistente y mostrarse a través del lenguaje como acontecimiento y como sentido, sorprende precisamente en su profunda relación con Platón. Si bien el concepto deleuziano no es la Idea platónica, sí comparte la independencia de la idea respecto de los hombres. Pero esta independencia no es divina, como si los hombres no tuvieran nada que ver con los conceptos a no ser para contemplarlos. Construirse a sí mismo como se construyen los conceptos, implica también deshacerse un poco, dejar de ser un poco el que se es, para poder ponerse al nivel de la construcción, de la creación. Este es el sentido del constructivismo. Si los

---

<sup>134</sup> *QF*, 26/26.

conceptos son independientes se debe a que están a un nivel anterior, nivel por el que se pasa, antes de ser lo que se es, no precisamente porque se encuentren más allá de los hombres. No son meta-humanos, sino infra-humanos. Por eso, y esto vale decirlo sólo como adelanto, a Deleuze le parece que siempre se entra en un devenir animal, siempre se deshace el hombre a la hora de crear cualquier cosa, porque hay que colocarse al nivel de la creación, y el hombre sólo puede crear si deja de asumirse como criatura, como resultado de un acto de creación y se pone al nivel de su propia creación, al nivel del acto que lo crea.

### *1.3.2. Ontología del plano de inmanencia y del personaje conceptual*

En secciones anteriores me he detenido a explicar qué es la imagen del pensamiento, he puesto de manifiesto que el plano de inmanencia se compone de plano de consistencia y de imagen del pensamiento. Igualmente, he dicho que existe una figura intermedia entre el concepto y el plano de inmanencia que es denominado personaje conceptual por Deleuze y Guattari. Una vez vista la multiplicidad del concepto de concepto, puesto que todo lo de la sección anterior pone de manifiesto esta congruencia y consistencia del planteamiento deleuziano, llega el momento de presentar las consecuencias que tiene para su correcta comprensión. Efectivamente, no se puede entender el concepto, si no se capta correctamente todo lo que implica. Por un lado implica comprender cómo y por qué responde a un problema, esto es, cómo y por qué está sobre un plano de inmanencia. Pero, por otro lado, implica entender cómo se mantienen relacionados y unidos, esto es, entender el papel del personaje conceptual. En síntesis, examinar la idea de que la filosofía se produce cuando se extraen y se conservan en un sistema consistente velocidades infinitas o determinaciones del caos.

Es difícil adelantar demasiado sobre el problema de la extracción del caos cuando se sabe que el capítulo segundo de esta tesis tiene que dar respuesta precisamente al problema de la extracción del caos. Puede decirse que este trabajo sobre la música examina el mismo problema desde dos perspectivas en el mismo sistema: 1) extracción del caos explicado desde la música, y 2) extracción del caos explicado como procedimiento filosófico. De hecho sabemos que se trata del mismo problema en tanto que el uno respecta a la

creación en general como creación musical y el otro respecto de la creación filosófica. Pero, claro está, accedemos por el segundo, ya que el problema de la creación filosófica en particular sienta las bases para comprender la obra de Deleuze.

Hasta ahora he sostenido la idea de que para entrar a comprender la naturaleza del plano de inmanencia es preciso revisar la exposición de DR sobre la imagen-pensamiento y entender que las condiciones sobre las que pueden plantearse y responderse problemas corresponden a las condiciones de creación. Esto, sin embargo, es más un comienzo que el todo del problema. Un lector familiarizado con la obra deleuziana se habrá dado cuenta de la simplificación que he hecho, particularmente en lo referente al uso de las nuevas conceptualizaciones que hacen Deleuze y Guattari, en la exposición de dicho problema. No es cuestión de decir que no es mi estilo, primero, y que no es repitiendo ciegamente el vocabulario de Deleuze como puede el mundo academia sacar algún provecho de la obra de Deleuze. Creo que siempre es posible una traducción de la problemática y de los conceptos. Y en el caso del flujo conceptual que Deleuze propone se pueden aprovechar los casos cercanos que su obra abarca para luego abordar las posibilidades que abre. Por tal razón creo que puedo presentar cómo Deleuze expone la manera en que surgen del caos el plano de inmanencia y los conceptos, y cómo se relacionan:

El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física). Dar consistencia sin perder nada de lo infinito [...] [La filosofía] procede suponiendo o instaurando el plano de inmanencia: en él las curvaturas variables conservan los movimientos infinitos que vuelven sobre sí mismos en el intercambio incesante, y que a su vez no cesan de liberar otros que se conservan. Entonces los conceptos tienen que trazar las ordenadas intensivas de estos movimientos infinitos, como movimientos en sí mismos finitos que forman a velocidad infinita perímetros variables inscritos en el plano. Efectuando una sección del caos, el plano de inmanencia apela a una creación de conceptos<sup>135</sup>.

Se manifiesta en este pasaje la diferencia del plano de inmanencia de los conceptos. Haciendo esta diferenciación se pueden explicar ciertos fenómenos filosóficos como, por ejemplo, el hecho de que haya preguntas abiertas que parezcan no tener respuesta, precisamente por ser filosóficas. Si

---

<sup>135</sup> *QF*, 46s/45.

hay preguntas que parecen irresolubles, se debe a que se hacen sobre trazos del plano, sobre supuestos del pensar y no sobre problemas planteados dados por el plano. En los conceptos encontramos los movimientos del plano de inmanencia, sólo que mientras que los de éste son infinitos, los de aquellos son finitos. Esto quiere decir que mientras se puede recorrer el concepto, porque es un movimiento finito, mientras se puede pensar a través del concepto, al plano de inmanencia no se le puede hacer un recorrido completo ni tener la experiencia de pensarlo como se piensa a través de los conceptos, porque se trata de un movimiento que es infinito. No debe de ser sorprendente que fácilmente llegue la filosofía a quedar atónita, sin palabras, muda, ante cuestiones que parecen ser las más filosóficas pero de las que precisamente es mejor callar porque no se puede decir nada de ellas. Si alguien me lo preguntara, tendría que decir que es aquí donde, inicia el misticismo de Deleuze.

También quiere decir que se puede pensar el concepto desde afuera, desde el plano de inmanencia, pero no se puede pensar el propio plano de inmanencia desde un afuera. ¿No es justo esto lo que habíamos examinado cuando explicábamos por qué es posible acceder a la imagen del pensamiento? ¿No pareciera, entonces, que Deleuze pretende ubicarse en un afuera de todos los planos para poder pensarlos? Encontramos exactamente lo contrario. Deleuze usa un concepto que se refiere a conceptos y usa otro concepto que se refiere a una cosa que no es un concepto, el concepto y el plano de inmanencia, respectivamente. En este sentido Deleuze no se sale de su plano de inmanencia, ni puede hacerlo. Piensa el plano desde dentro, con un concepto. Esto es precisamente lo importante, haberse atrevido a crear un concepto que se refiriera a lo que se escapa a toda conceptualización, para reconocer dicha imposibilidad. Justo esto es lo diferente entre el concepto de plano de inmanencia y el de concepto. El concepto es una multiplicidad en la que los componentes entran en un grado de indiscernibilidad para mantener la consistencia. Este aspecto del concepto es aprovechado muy bien para diferenciar al concepto de concepto del concepto de plano de inmanencia. ¿Por qué? En los cuatro grandes rasgos del concepto de concepto se pueden identificar aspectos anteriores de la filosofía de Deleuze que fueron poco explicados, es decir, los rasgos del concepto suponen problemáticas anteriores elaboradas por Deleuze,

mientras que en el concepto de plano hay dudas explícitas de Deleuze, preguntas casi permanentes:

*El plano de inmanencia es hojaldrado. Y resulta sin duda difícil valorar en cada caso comparado si hay un único y mismo plano, o varios diferentes; ¿tienen los presocráticos una imagen común del pensamiento, a pesar de las diferencias entre Heráclito y Parménides? ¿Cabe hablar de un plano de inmanencia o de una imagen del pensamiento llamado clásico, y que tuviera una continuidad desde Platón a Descartes? Lo que varía no son sólo los planos sino la forma de distribuirlos. ¿Hay acaso puntos de vista más o menos alejados o próximos que permitan agrupar estratos diferentes a lo largo de un periodo suficientemente largo o separar estratos sobre un plano que parecía común, y del que provendrían estos puntos de vista, a pesar del horizonte absoluto? ¿Cabe contentarse aquí con un historicismo, con un relativismo generalizado? En todos estos aspectos, la cuestión de la unidad o del múltiplo vuelve a adquirir la máxima importancia introduciéndose en el plano<sup>136</sup>.*

Sobre el plano de inmanencia quedan dudas, preguntas que el mismo Deleuze no responde, porque no puede hacerlo. La primera de ellas, si la teoría del plano de inmanencia es correcta, trata de la relación que pueden guardar los planos entre sí. La segunda se ocupa de la forma en que se relacionan la unidad y la multiplicidad, el plano que se relacionaría con los múltiples planos. En síntesis, el plano es un concepto que se refiere al trasfondo del pensamiento/ser pero que no puede definirse completamente, no sólo por la naturaleza indiscernible de todo concepto, sino por la infinitud de las velocidades del pensar, que son determinaciones del caos, que conforman el plano. Dicho con más sencillez: el supuesto del pensar no puede ser completamente pensado por el mismo ejercicio que intenta pensarlo.

Ahora bien, una delimitación interna del plano hace surgir los conceptos, ya que al trazar las ordenadas intensivas del plano, estos constituyen su consistencia. Si no se pierde de vista que el concepto es a través de lo cual el plano es accesible, como vimos en el análisis de la práctica deleuziana sobre Spinoza en SPE, entonces es entendible que Deleuze considere que el plano es tan extenso como los conceptos que lo pueblan, nunca más nunca menos; no hay plano sin conceptos ni conceptos fuera del plano. Así, si el plano es el aglomerado de los conceptos o la condición de posibilidad de todos los conceptos, éstos son la condición de inteligibilidad del plano. Pero hay una forma más en que el plano y el concepto se relacionan y es precisamente en

---

<sup>136</sup> *QF*, 53s/53s.

el acto de trazarse, de ordenarse de instaurarse los unos sobre los otros. El personaje conceptual tiene esta misión.

¿Por qué Deleuze tiene que recurrir a un tercer elemento para dar una explicación completa de lo que es la filosofía? Siempre me ha parecido que los conceptos de concepto y plano de inmanencia son comprensibles y bastante razonables como explicación de lo que es la filosofía. ¿Qué añade el personaje conceptual? Éste explica cómo se ejecutan los movimientos del concepto y del plano de inmanencia, es decir, con él se explica por qué a pesar de que el concepto no es la proposición a través de la cual se expresa, sin embargo, encontramos formulaciones precisas en filosofía. También se da cuenta de una naturaleza de la filosofía que Deleuze había presentado en ‘el método de dramatización’ y que vamos a revisar rápidamente.

Si el trabajo de Deleuze en DR era poner de manifiesto cómo pensar la diferencia, el método de dramatización había sido uno de sus resultados y consistía en tratar de captar siempre cuál idea diferenciada en sí misma se diferencia en su actualización. Las preguntas del método de dramatización eran múltiples: quién, cómo, cuándo, dónde; según Deleuze retomadas del Platón que invierte el platonismo<sup>137</sup>. Si puede descomponerse así el camino para captar la idea diferenciada, podemos atribuirle una especie de voz a cada respuesta, a cada pregunta, a cada movimiento<sup>138</sup>. El personaje

---

<sup>137</sup> Deleuze señala que los diálogos aporéticos expresan el platonismo que hay que invertir, si ha de seguirse la fórmula de Nietzsche (“Mi filosofía un platonismo invertido (*umgedrehter Platonismus*)”). Aforismo 549 III 7, 156 ksa 7.199), por lo que en la obra tardía de Platón ya se encuentran las herramientas para invertir el platonismo. Deleuze gusta citar el *Filebo*, el *Político*, el *Sofista* y el *Parménides*. No sólo en la discusión publicada de lo que habría sido su defensa de *Diferencia y repetición* titulada ‘El método de dramatización’, sino en el apéndice ‘Platón y el simulacro’ y en el primer capítulo de DR, encontramos la importancia de Platón como amigo y enemigo conceptual, y esta idea de recurrir a múltiples preguntas diferentes a ‘¿qué es...?’. James Brusseau tiene una recopilación de ejercicios que tocan este problema del platonismo y la inversión del platonismo según Deleuze, *Vid.*, BRUSSEAU, James, *Isolated Experiences : Gilles Deleuze and the Solitudes of Reversed Platonism*, Nueva York, State University of New York Press, 1998.

<sup>138</sup> “Los dinamismos y todo lo que les acompaña operan bajo todas las formas y extensiones cualificadas de la representación, y constituyen, más que un esbozo, un conjunto de líneas abstractas procedentes de una profundidad inextensa e informal. Extraño teatro, *hecho de determinaciones puras que perturban el espacio y el tiempo, que actúan directamente sobre el alma, teatro cuyos actores son larvas* y para el que Artaud eligió el apelativo de ‘crueldad’. *Estas líneas abstractas conforman un drama que corresponde a tal o cual concepto, y que dirige a su vez su especificación y su división. Sucede en el conocimiento científico, pero también en el sueño, y es así también como se dramatizan las cosas en sí mismas. Dado un concepto, siempre se puede buscar su drama, pues nunca el concepto llegaría a dividirse ni a especificarse en el mundo de la representación sin los dinamismos dramáticos que le determinan en*



conceptual es la actualización de la voz que dice el problema, dice el concepto, dice el componente. No en vano es el diálogo platónico la herramienta filosófica por excelencia. Tal vez hemos perdido la costumbre de hacer diálogos, porque nos da vergüenza reconocer que todo problema filosófico se divide en muchas voces, en muchos personajes y que no siempre pertenecen al yo que cada uno de nosotros quiere resaltar constantemente. Más aún, ese 'yo', que en este mismo texto se usa y que con frecuencia encontramos en los escritos filosóficos contemporáneos, opera una síntesis de voces, de problemas que más bien son otros quienes hablan a través de él.

El método de dramatización diferencia lo virtual de lo actual y presenta la actualización de lo virtual como una diferenciación de segundo grado de lo virtual que ya ésta existe en virtud de la diferencia interna que ya posee lo virtual. Hay un drama que se ejecuta, una acción que se lleva a cabo, pero que no copia lo virtual en lo actual, sino que hace de lo virtual un único singular actualizado. Creo que esta conexión o este paso<sup>139</sup> de lo virtual de la idea, a lo actual del concepto es precisamente el espacio que ocupará el personaje conceptual en QF. Así, después de QF, el personaje conceptual es un concepto que explica cómo se conectan los conceptos con los problemas: el personaje conceptual es siempre un ser pedagógico que recorre cada problema para mostrar cada concepto.

En este sentido, entiendo que Deleuze piensa que existe un doble peligro para la filosofía si no se muestra el papel del personaje conceptual. El primero consiste en lo que habíamos señalado antes como la necesidad de respuestas en filosofía, mostrando lo que Deleuze había desarrollado desde el trabajo sobre Hume hasta DR. Si la filosofía abandona los problemas, se quedan los conceptos vacíos, que se pueden acumular en tablas donde se comparan filósofos (la verdad en Platón, en Aristóteles, en Kant, en Hegel, en Nietzsche), pero que ya sólo comparan proposiciones que han perdido su problemática: son fórmulas técnicas que pueden estar bien dichas, bien construidas, en tanto que proposiciones, pero que no tienen ninguna fuerza

---

*un sistema material\_ que se halla bajo toda representación posible". ID, 132/137. El subrayado es mío.*

<sup>139</sup> "Probablemente la respuesta se encuentra en la dilección en la que la buscaron algunos pensadores post-kantianos: los dinamismos espacio-temporales puros tienen el poder de dramatizar los conceptos porque, ante todo, actualizan o encarnan Ideas". ID, 133/138.

filosófica. Se trata, entonces, de preguntas escolares que tienen una respuesta de antemano y sólo buscan ordenar en una especie de cuadro sinóptico lo que todos ya deben saber. El segundo peligro aparece cuando a su vez se pierden los conceptos y se mantienen sólo preguntas que por estar mal formuladas, no pueden responderse, problemas que, por estar mal planteados, no tienen solución alguna que sea funcional. Habíamos visto que Deleuze retomaba la crítica de Bergson a la filosofía, por ejemplo respecto de los problemas del ser y de la nada<sup>140</sup>. Si la actividad filosófica se queda sólo con planteamientos, sólo con problemas, es decir, si pretende quedarse sólo con el plano de inmanencia, entonces se cae fácilmente en un desasosiego filosófico: el fin de la filosofía, la ausencia de fundamento, el silencio absoluto, etc. Este segundo peligro hoy en día se presenta como la auténtica filosofía.

¿Cómo es que el personaje conceptual evita ambos peligros? El personaje conceptual mantiene unidos problemas y conceptos, mantiene unidos al plano de inmanencia que establece las condiciones bajo las cuales los problemas pueden ser pensados (resueltos) y, por lo tanto, creados, y a los conceptos que hacen que los problemas se resuelvan en una singularidad no universalizable que es, en el fondo, inconmensurable. Propiamente el personaje conceptual es la voz que nos dice cómo es el concepto y el problema. A mi modo de ver, Deleuze no sólo tiene en mente los personajes conceptuales de Platón (Sócrates, Parménides, etc.) y Nietzsche (Zaratustra, el señor y el esclavo, el caminante, el último hombre, el loco, etc.) que tienen presentación literaria, sino que también tiene en mente las figuras de la conciencia de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Tal vez la propuesta de Labarrière<sup>141</sup> sobre la necesidad de reconocer el sujeto fenomenológico para entender el problema de la *Fenomenología del espíritu* sea en este sentido: el sujeto fenomenológico es un personaje conceptual que nos narra cómo va pasando la conciencia de una figura (que también puede entenderse como personaje conceptual, en tanto que conciencia bajo figuras) en su movimiento dialéctico. Pero, en síntesis, lo que hace el personaje conceptual es orientarnos en el recorrido de cada problema y en la comprensión de cada concepto. Su función es, en primera instancia,

---

<sup>140</sup> Cfr., B, 14/7.

<sup>141</sup> Vid., LABARRIERE, Pierre-Jean, *La Fenomenología del espíritu de Hegel: introducción a una lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, traducción de Guillermo Hirata, revisión de José María Ripalda.

pedagógica en tanto que muestra cómo el concepto es la respuesta a un problema, presenta el concepto que le corresponde<sup>142</sup>. Pero es, principalmente, ontológica, ya que es de hecho quien hace que el concepto se actualice, que el problema se diferencie, que el concepto lo resuelva. En este sentido el personaje conceptual hace lo que tiene que hacer en función del concepto que le corresponde y no tiene la pretensión de pensar todo el sistema filosófico en el que se encuentra.

Si el personaje conceptual evita el problema de limitarse a respuestas determinadas con anterioridad (respuestas y preguntas escolares), esto es, al concepto desligado de su problema, y evita el problema de caer en preguntas sin solución bien porque se concentran en el plano de inmanencia, bien porque están mal planteadas, existe, sin embargo, un problema que surge cuando se recurre a la idea de personaje conceptual. Es, precisamente, la confusión que puede tener con los otros sujetos de otras áreas. En QF Deleuze distinguirá al personaje conceptual del tipo psicosocial, y explicará que los personajes conceptuales están constituidos de rasgos personalísticos así como los conceptos lo están de rasgos intensivos y el plano de inmanencia de rasgos diagramáticos.

Si los problemas están sobre el plano, y los conceptos son sus soluciones, los personajes conceptuales tienen las incógnitas que los unen, propiamente realizan las preguntas para que problemas y conceptos no se separen:

Si el concepto es una solución, las condiciones del problema filosófico están sobre el plano de inmanencia que el concepto supone (¿a qué movimiento infinito remite en la imagen del pensamiento?) y las incógnitas del problema están en los personajes conceptuales que moviliza (¿qué personaje precisamente?)<sup>143</sup>.

Si se entiende que los conceptos de un sistema están en relación, entonces se puede comprender que dichas relaciones pueden tomar la forma de un diálogo conceptual. Se trataría de un diálogo en el que cada personaje encarna un concepto porque es lo que está pensando y lo pone en juego, en relación con los otros. Por decirlo de un modo simple: cuando los conceptos

---

<sup>142</sup> Tal vez valga una explicación subjetiva. Cuando se trabaja filosofía en el medio académico, siempre hay un momento de tolerancia, de paciencia con el filósofo que se tiene delante. Se le lee, esperando que diga lo que tiene que decir. Es como si yo asumiera el rol de otro, o como si, dejara que otro virtual empezara a hablar de su filosofía. Este juego de roles subjetivos parece incluirse en esta propuesta de Deleuze sobre el personaje conceptual.

<sup>143</sup> QF, 82/78.

hablan se manifiesta el personaje conceptual, acontece la prosopopeya conceptual.

Va creciendo la costumbre de ver cada vez más a tipos sociales: los *emos*, los *punkeros*, los *yuppies*, los *hippies*, pero también los policías, los terroristas, los sacerdotes, etc. El juego entre el singular, que es cada individuo que se identifica o es identificado como perteneciente a uno de esos tipos y el tipo social mismo, que es la reunión de las características generales, es permanente. Pero la actualización de los personajes conceptuales no se da a este nivel. El personaje conceptual sólo se mantiene a nivel incorporal, metafísico y es responsable del plano de inmanencia y del concepto por medio de la incógnita.

La segunda confusión que puede tener el personaje conceptual es con el personaje literario. En una obra literaria reconocemos fácilmente sus personajes. Están allí, tienen nombres, sus acciones son descritas, sus pensamientos manifiestos, sus sentimientos expresados. Lo difícil aquí es reconocer que en filosofía hay casos dobles como el Zaratustra de Nietzsche, que es el caso ejemplar para Deleuze. Se trata simultáneamente de un personaje literario y un personaje conceptual. Sin embargo, una lectura literaria de *Así habló Zaratustra* no se detiene en las incógnitas que formula Zaratustra, ni en los conceptos que presenta.

Esto no lo es todo del personaje conceptual, pues su acción más importante es, precisamente, la de tener que extraer del caos, esto es, tener que ejecutar el acto de creación:

El personaje conceptual y el plano de inmanencia están en presuposición recíproca. Ora el personaje parece preceder al plano, ora sucederle. Y es que aparece dos veces, interviene dos veces. Por una parte, se sumerge en el caos, del que extrae unas determinaciones de las que hará los rasgos diagramáticos de un plano de inmanencia: es como si se apoderara de un puñado de dados, en el azar-caos, para echarlos sobre una mesa. Por la otra, hace corresponder con cada dado que cae los rasgos intensivos de un concepto que viene a ocupar tal o cual región de la mesa, como si ésta se hendiese en función de las cifras. Con sus rasgos personalísticos, el personaje conceptual interviene pues entre el caos y los rasgos diagramáticos del plano de inmanencia, pero también entre el plano y los rasgos intensivos de los conceptos que vienen a poblarlo<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> QF, 76/73.

Tengo que reconocer que esta presentación del personaje conceptual no es fácil de hacer por la costumbre a pensar que el filósofo, en tanto que sujeto social, es el que crea el concepto, o la teoría filosófica. Y resulta aún más difícil si consideramos que el personaje conceptual a su vez tiene que ser inventado, como el concepto creado y el plano trazado. ¿Cómo entender esta simultaneidad y sin embargo entender que el personaje conceptual es el que hace las otras dos? Esto lo veremos más adelante. En síntesis, es muy difícil pensar que insiste una entidad metafísica que es la que propiamente crea. Pero traer a colación la idea de personaje literario puede ayudar bastante.

Un escritor no es cada uno de los personajes que pertenecen a su obra. Precisamente la grandeza del escritor radica en poder hacer emerger un personaje con el cual él no se confunde. Sin duda, son cosas que suceden en su cerebro. Pero este no es el problema. El problema consiste en poder explicar cómo un novelista, por ejemplo, puede expresar una ciudad llena de personas que él mismo no es. Algo similar sucede en filosofía. Hay una especie de personaje que el filósofo asume para poder crear sus conceptos. Es como si entrara en una dramatización en la que tiene que poner en juego a las diferentes máscaras. Como si tuviera que ponerse todas las máscaras, cada una en su momento o todas a la vez. Incluso, puede ser el caso que deseché las máscaras y se quede sólo con la propia, sólo con su yo y sea desde ahí que haga filosofía. Esto es mejor que decir: 'el Spinoza de Deleuze'. Se trata de un personaje conceptual en el sistema de Deleuze. Ya se conocen Spinoza, Hume, Nietzsche, Kafka, Kant, Bergson y Leibniz. Hay que entender qué piensan dentro de la filosofía de Deleuze. Pero hay otros menos humanos: el pájaro del concepto de *ritornelo*, el rostro, el topo, el nómada. No son nombres que cita, sino personajes conceptuales con los cuales construye su filosofía. Esto explica por qué sus estudios sobre otros autores son tan raros, porque cada autor en cuestión pasa a ser un personaje conceptual dentro del sistema de Deleuze. Y, claro está, no sólo hay filósofos, sino que también hay, como el ya nombrado Kafka, unos literatos, como Artaud, o pintores como Bacon, Cezanne, Kleist y Klimmt. En fin, esto explicaría, en parte, por qué Hegel no aparece, más que como personaje de fondo. Porque Hegel no forma parte del sistema de Deleuze, como él mismo reconoce es demasiado negativo para hacerlo entrar en él. Pero esto no quiere decir que Deleuze no siga a Hegel, por el contrario, hace posible entender que puede haber perfectamente muchos aspectos y problemas que son auténticamente hegelianos, tanto en su tratamiento como en sus resultados, como hemos venido señalando tímidamente. Otra cosa es que Hegel se presente dentro del sistema como personaje conceptual. Esto es,

precisamente, lo que no sucede, ni siquiera como antagonista y con razón: demasiado negativo para un sistema que pretende ser positivo, afirmativo<sup>145</sup>.

En fin, teniendo esto en mente, podemos entender por qué resulta complejo entrar a analizar y discernir los conceptos en el sistema de Deleuze. En sus libros, a la luz de lo dicho, no todo es concepto. Hay personajes y hay plano de inmanencia. Con esta ontología del concepto, que incluye las tres potencias de la filosofía según Deleuze, puede entenderse su procedimiento filosófico, su pedagogía del concepto. Cómo entenderla de un modo sintético, es lo que pasamos a considerar.

### 1.3.3. *Síntesis: el procedimiento filosófico*

Ahora empieza a surgir una visión de conjunto de lo que entiendo por el procedimiento filosófico de Gilles Deleuze. Lo primero es que el procedimiento filosófico de Deleuze no es él mismo un concepto, no hay un concepto que corresponda a esa idea que este concepto trabaja; hay, sin embargo, una expresión que aunque no llega a ser concepto, lo designa: pedagogía del concepto. No se trata de un concepto, como tampoco el plano de inmanencia es un concepto. Pero el plano de inmanencia, a diferencia de la pedagogía del concepto, sí tiene un concepto ampliamente desarrollado como parte del sistema deleuziano. Por esta razón, el plano de inmanencia, en tanto que concepto, es uno de sus pliegues más interesantes dentro del pensamiento de Deleuze, pues hace de lo no dicho una expresión.

Esto ofrece una dificultad técnica importante, porque quiere decir que este trabajo no parte metodológicamente de algo que Deleuze mismo haya conceptualizado como sí lo hizo con otras cosas en su sistema. No hay concepto de pedagogía del concepto, e incluso las alusiones a esta idea las encontramos en muy pocas partes de la obra de Deleuze. Pero lo que dejó escrito, junto con Guattari, en *¿Qué es la filosofía?* es suficiente para entenderla. Su tema no es uno de los que Deleuze tocó, su problema no es el que Deleuze se plantea sobre sí mismo. Sin embargo, como es evidente, tuvimos que recuperar la tematización que hizo especialmente sobre lo que

---

<sup>145</sup> ¿Lo negativo de Hegel? De ningún modo, porque la negación es ella misma una afirmación, pero Deleuze no quiere que sea la negación el origen de la afirmación. Es sencillo: la vida no se hace negando nada, se hace afirmándose a sí misma o autopoiéticamente, no negando el medio.

era el concepto para poder entender su pedagogía; es decir, entender el procedimiento filosófico de Deleuze implica entender su ontología del concepto, o entender cómo entiende Deleuze la filosofía, la creación filosófica. En este sentido, el énfasis de este capítulo, si bien no en extensión sino en intensidad, ha sido sobre lo que Deleuze hace, más que sobre lo que dice, sobre lo que supone antes que sobre lo que expone.

La pedagogía del concepto es una función. Para Deleuze la filosofía también es una función, es la función de crear conceptos. Ambas están en función de los conceptos, como los conceptos lo están en función de los problemas. Edgar Garavito lo expresa del siguiente modo: “En el libro *¿Qué es la Filosofía?*, por ejemplo, Deleuze y Guattari trabajan en efecto el concepto «filosofía». Establecen que la filosofía no puede considerarse ni siquiera como una disciplina sino como una función, la «función de crear conceptos»<sup>146</sup>. En esa medida, la filosofía también traza un plano de inmanencia (las condiciones de los problemas que suponen y resuelven los conceptos) y genera personajes conceptuales (lo que piensa el concepto y selecciona las determinaciones del caos, por medio de la incógnita). Así, la filosofía no se confunde con una disciplina, o con la ciencia, o con el arte. Pero, ¿cómo es o cuál es, exactamente, la función de la pedagogía del concepto?

La pedagogía del concepto, tal y como es caracterizada por Deleuze al comienzo de la obra, es la “salida de la filosofía”, recordemos:

Los poskantianos giraban en torno a una enciclopedia universal del concepto, en vez de otorgarse una tarea más modesta, una pedagogía del concepto, que tuviera que analizar las condiciones de creación como factores de momentos que permanecen singulares. Si los tres períodos del concepto son la enciclopedia, la pedagogía y la formación comercial, sólo el segundo puede evitarnos caer de las cumbres del primero en el desastre absoluto del tercero, desastre absoluto para el pensamiento, independientemente por supuesto de sus posibles beneficios sociales desde el punto de vista del capitalismo universal<sup>147</sup>.

La pedagogía del concepto es parte de su filosofía, de algo que ha aparecido sobre su plano de inmanencia. Esta salida es un *intermezzo* entre la pérdida de la inmanencia del concepto, tal y como lo fue por parte de los neokantianos en sus historias del concepto filosófico y la caída en la opinión

---

<sup>146</sup> GARAVITO, Edgar, *Escritos Escogidos*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), 1999, p. 22.

<sup>147</sup> *QF*, 22/17.

como les pasa a los que se forman en la profesión comercial (comunicadores)<sup>148</sup>. Tal vez quepa añadir que igualmente puede pensarse que es la fuga del caos como tal, como sucedería si se exagerara el poder del concepto y se quisiera que el concepto tuviese componentes infinitos. Es el intermedio entre hacer de la filosofía su historia y hacer de la filosofía cualquier reflexión que se promueva cotidianamente.

Cuando decía que se necesitaba “una pedagogía del concepto, que tuviera que analizar las condiciones de creación como factores de momentos que permanecen singulares” dejaba explícito que la pedagogía del concepto hace análisis de las condiciones de creación del concepto. Pero del concepto ya nos habla el filósofo, la pedagogía del concepto examina las condiciones de creación, entendidas como factores del concepto, factores que permiten la creación o componentes que están ahí en la creación. Los conceptos son los momentos que permanecen singulares. No sólo analizar el concepto sino el concepto en tanto que creado, para poder saber cómo hizo el filósofo para crearlo. Propiamente a la pedagogía del concepto le interesa la creación del concepto, el acontecimiento de creación, que es lo propiamente filosófico, o lo que sería lo mismo, lo puramente filosófico, el acto puro de crear el concepto, independiente de cuál sea, pero con la siguiente condición: que tengamos un encuentro favorable con el filósofo que lo creó<sup>149</sup>.

Justo en esto se encuentra el papel del procedimiento filosófico de Deleuze: él leía a los filósofos, no buscando esclarecer lo que decían, aunque lo hiciera, sino precisamente tratando de captar aquello que les permitió decirlo. Por eso cada filósofo puede entenderse como un personaje conceptual dentro del sistema deleuziano, porque el personaje conceptual es el responsable directo de la creación, tanto de la extracción de los trazos diagramáticos como de la composición del concepto con los rasgos intensivos. Se trata, entonces, de captar aquello que le permite sólo a ese filósofo decir lo que dijo, aquello que es su diferencial, o diferencia. En otras

---

<sup>148</sup> Deleuze se refiere aquí a todo lo que encontramos a propósito de debates televisivos, especialmente políticos, sino que trata de todo lo que los medios de comunicación presentan como problemas y conceptos como anuncios publicitarios que le dan la sensación al consumidor de que entiende el problema que estaría resolviendo el producto en virtud de los conceptos que implica (cereales para la digestión por su cantidad de fibra; planes vacacionales para el descanso en virtud de la belleza; ordenadores de última tecnología para la solución de problemas empresariales en virtud de nuevos dispositivos informáticos).

<sup>149</sup> Zourabichvili da una concisa explicación del papel de los encuentros, *cfr.*, ZOURABICHVILI, François, *Deleuze, op. cit.*, p. 59.



palabras, el procedimiento busca el diferencial de la filosofía de cada pensador, lo busca en los conceptos que se manifiestan en las proposiciones que componen sus escritos. Con esto se evitan los dos problemas típicos: pensar que Deleuze tiene su interpretación de Spinoza o de Nietzsche, o pensar que Deleuze hace su filosofía a través de Bergson o Hume, como si no hubiese distinción entre uno y otro. Antes de entender por qué se evita esta doble confusión, debemos completar el panorama sobre la creación del concepto según la pedagogía del concepto.

Crear un concepto también supone el momento de trazar un plano y supone el momento de inventar un personaje conceptual, entendiendo que los tres suceden simultáneamente. El concepto, el plano y el personaje son como la tríada que se dicen de una acción que sólo puede ser simultánea, pero que es diferenciable. Se trata de un solo momento absoluto y singular, pero con un efecto relativo (varía sus componente intensivos, el otro varía sus trazos diagramáticos, el otro sus rasgos personalísticos). Se dice que el personaje conceptual extrae del caos el plano y establece sobre él los conceptos en la medida en que los trazos diagramáticos que son las condiciones problemáticas y los rasgos intensivos son asociados por el personaje conceptual. Mejor dicho, en la medida en que se extraen los primeros, se van estableciendo los segundos y quien los recorre, y por ende los une, es el personaje conceptual.

Deleuze había sido muy exigente con la definición de la filosofía como creación de conceptos y bastante preciso para entender que la pedagogía del concepto está en función de la creación de éstos. Un concepto filosófico no se crea para ser guardado en una caja, sino para resolver un problema, y en la medida en que el problema es reconocido, el concepto que de él depende será también expresado, y por ello conocido.

El diálogo filosófico implicaba una especie de prosopopeya conceptual, un personaje que fuera él mismo el concepto en persona, en tanto que era quien lo pensaba. Aún si se tratase de aspectos esotéricos, más que exotéricos, se entendería claramente que el concepto filosófico está para ser expresado delante de los que están preparados para ello, pero en todo caso, siempre está para ser expresado. La expresión filosófica, la comunicación de conceptos no es el punto de emergencia de la filosofía, pero sí es algo que no

sólo es posible, dentro del sistema de Deleuze, sino perfectamente necesario para captar la fuerza de sus conceptos.

Toda la filosofía de Deleuze asume este núcleo vital y, por eso, su procedimiento filosófico es abrir toda filosofía para que se exprese según su problemática, no según nuestros querer y pareceres. Pero hay un vínculo aún más profundo entre el resto del sistema y el procedimiento. Si se entendiera el sistema como vida inmanente o inmanencia pura, veríamos que el procedimiento concuerda también con ello.

El proyecto filosófico de Deleuze no implica un método filosófico, en el sentido en que podría implicarlo la fenomenología o la dialéctica (aunque no la hegeliana<sup>150</sup>), o la hermenéutica<sup>151</sup>, puesto que el rasgo diagramático de la imagen clásica del pensamiento, que supone que pensar implica un método, es completamente abandonado. Deleuze y Guattari, en un esfuerzo por lo imposible, intentan caracterizar lo que sería la imagen moderna del pensamiento<sup>152</sup>.

Identificamos claramente el reemplazo del método. No hay método para pensar, ya que el pensamiento se encuentra con su propia impotencia; más bien hay un tartamudeo del pensamiento, del que se diría que da brincos desordenados. Pero ya está puesto, no es un problema de método sino de rastreo, como un perro, es un problema de olfato o, como había dicho desde un comienzo, de gusto filosófico. Se trata de tener olfato, de tener gusto para ello. En este sentido, Deleuze piensa que no se puede hacer filosofía de cualquier manera. El procedimiento implica no un método para pensar, sino que el pensar sea riguroso consigo mismo, no un pensamiento que busque la verdad, sino que el pensamiento sea capaz de producir la verdad que le corresponde.

---

<sup>150</sup> Se debe tener presente que no es la dialéctica hegeliana de lo que se habla aquí, sino de la idea popularizada, que muchas veces no es ella misma filosófica o no tiene que ver ya con la filosofía, sino que una práctica social o disciplinaria particular que la considera como tal. Para una comprensión precisa de la dialéctica en Hegel *vid.*, DUQUE, Félix, *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998, en particular ver “VI.4.3.3.1. –La lógica, dialéctica *in actu exercitio*”, pp.433ss

<sup>151</sup> Hay que tener en cuenta que cierta línea hermenéutica gadameriana entiende que es un completo contrasentido pensar la hermenéutica como método. *Vid.*, Carlos B. Gutiérrez, ‘Hermenéutica: ¿verdad contra método?’, *Cuadernos de Filosofía y letras. Métodos en Filosofía. I Coloquio Alemán-Latinoamericano de Filosofía.*, Vol.VII, No.1, 1984, pp. 99-109.

<sup>152</sup> *QF*, 57s/54s.

No hay método alguno para crear un concepto; y tampoco un análisis metódico, según un método, da como resultado algo nuevo en filosofía. Pero, ni crear es fácil, pues siempre asecha la necesidad (*bêtise*)<sup>153</sup>, ni se puede analizar de cualquier manera. Se necesita un procedimiento, pero no para pensar, sino para establecer las condiciones de creación. El procedimiento no dice qué es lo que hay que pensar, sólo ayuda a captar las condiciones bajo las cuales algo es pensable, porque ni siquiera ayuda a mantener dichas condiciones. Del mismo modo, se necesita un procedimiento, no de análisis, ni que nos diga qué dice el filósofo, ya que para analizar no basta sino poner un poco de atención a sabiendas que lo que dice el filósofo ya está escrito; sino un procedimiento que sólo nos coloque entre el problema y el concepto, entre el concepto y su plano, entre el personaje que piensa e instaura.

El procedimiento es corporal, de sentido. Prácticamente de aquello que es justamente no conceptual, y es imposible que lo sea. Por eso, la pedagogía del concepto no es un concepto, ya que el procedimiento filosófico de Deleuze es como el procedimiento para saber montar en bicicleta. Para ello necesitamos un equilibrio corporal que ningún método enseña. El caso de la cocina es también parecido, ya que se puede tener una receta, pero eso nunca garantizará el sabor de la comida preparada, aun si se dominan las técnicas, los mejores ingredientes, se trata de una acción, y, como tal acción, es imposible pre-fijarla. Así, el procedimiento filosófico depende del gusto filosófico que se posea, de ese equilibrio entre conceptos, plano y personajes.

Este procedimiento filosófico es como el contrato del masoquista. Este contrato asegura algo que no hace al masoquismo, sino que simplemente mantiene ciertos inconvenientes por fuera:

El héroe masoquista tiene que valerse de un procedimiento complejo para proteger su mundo fantasmático y simbólico, y para conjurar los ataques alucinatorios de lo real (también podría hablarse de los ataques reales de la alucinación). Veremos que ese procedimiento existe en el masoquismo de manera constante: se trata del contrato establecido con la mujer y que, en un momento preciso y por un tiempo determinado, otorga a esta todos los derechos. Gracias al contrato, el masoquista conjura el peligro del padre e intenta garantizar la adecuación del orden real y la vivencia temporal al orden simbólico, donde el padre está anulado desde siempre. Gracias al contrato, es decir, gracias al más racional de los actos y al más definido en el tiempo, el masoquista alcanza las regiones más míticas y

---

<sup>153</sup> *Cfr.*, *DR*, 231ss/196.

eternas, aquellas donde reinan las tres imágenes de madre. En virtud del contrato, el masoquista se hace pegar; pero lo que hace pegar, humillar y ridiculizar en él, es la imagen de padre, la semejanza del padre, la posibilidad del retorno ofensivo del padre<sup>154</sup>.

Es un procedimiento que nos lleva a captar la creación y, por lo tanto, hace que se cree algo nuevo. Precisamente por estar ligado a la creación del problema, del concepto, de las condiciones del problema y de solución en el plano de inmanencia, por no estar preocupado por lo creado, lo que dice el filósofo, sino por el acto de crear algo nuevo para pensar, es la razón por la cual el mismo procedimiento filosófico puede favorecer la creación.

Por lo menos sabemos que según Deleuze hay que distinguir los conceptos, de los problemas que solucionan, el plano de inmanencia de las condiciones problemáticas, los personajes conceptuales de los nombres, las proposiciones del sentido, la creación de lo creado. Deleuze no puede decirnos cómo entender su filosofía, pero sí nos indica que lo que haremos en este estudio sobre la música en su sistema es seguir un procedimiento singular para la música. Efectivamente, si la creación es un acto singular, el procedimiento filosófico de Deleuze consiste en seguir el procedimiento de creación de cada autor, de modo que se muestre la creación a través de lo creado. Y si el procedimiento filosófico está concentrado en asegurar o en precisar al máximo, hasta donde se pueda, la actividad creadora pura de la filosofía, ante nosotros surge de inmediato la pregunta: ¿qué es crear?

#### *1.3.4. Creación como música*

En este capítulo hemos pretendido responder a dos preguntas distintas. La primera, y tal vez la que más pueda interesar de inmediato al lector es por el método que esta tesis seguirá. La segunda, y tal vez la más importante para este estudio, es por el propio método de trabajo de Gilles Deleuze. Ambas preguntas, sin embargo, resultaban estrechamente unidas, porque la respuesta a la segunda era la respuesta a la primera. Si me expresé bien, la única respuesta es la siguiente: todo trabajo de estudio sobre un filósofo tiene que esforzarse por recorrer los problemas que cada concepto resuelve,

---

<sup>154</sup> *PSM*, 69s/58.

de modo que pueda levantarse la imagen-pensamiento del filósofo. Como se ve claramente, no se trata de aplicarle el método deleuziano a Deleuze.

Tengo que manifestar, sin embargo, que hay dos inquietudes separadas que, por cuestiones propias del trabajo filosófico (asúmase negativa o positivamente, como una autocrítica o como un reconocimiento) terminan uniéndose. La primera inquietud era por dilucidar el significado de la expresión 'pedagogía del concepto' que Deleuze había utilizado varias veces. La segunda inquietud tenía por objeto entender el papel, el puesto o la función de la música en la filosofía de Deleuze. Ambas inquietudes, a medida que se adelantó esta investigación cambiaron radicalmente su forma de presentación y se unieron inextricablemente en un solo proyecto. He querido presentar en este primer capítulo esta situación. La transformación consistió en lo siguiente: es posible reconocer en el sistema deleuziano un procedimiento filosófico, que Deleuze llama pedagogía del concepto. Ésta funciona, en la medida en que identifica el acto de creación filosófica de cada filósofo (problemas, conceptos, plano de inmanencia y personajes conceptuales), razón por la cual entenderla correctamente significa entender el problema de la creación en Deleuze. La creación es entendida por Deleuze como extracción del caos y esto será explicado *in extenso* en 'Del ritornelo' en MM y en QF. Ese capítulo o meseta, que es la décimo primera de la obra, se presenta como musical.

Estamos, así, en el momento en que hemos pasado por la comprensión inicial de la primera pregunta: cómo es el procedimiento filosófico de Deleuze o qué es la pedagogía del concepto. Ahora, tenemos que preguntarnos qué es creación para Deleuze, de modo que ahondemos en dicho procedimiento, en su núcleo. Donde 'núcleo' no se entiende como lo más importante jerárquicamente, sino como el sitio desde donde se generan las problemáticas o alcanzan su unidad, unidad que es necesariamente posterior a la multiplicidad que son y que, por tanto, es solo una unidad formal o expositiva.

Ahora es posible poner de manifiesto cómo el procedimiento filosófico de Deleuze puede beneficiar un trabajo sobre la música en el sistema de Deleuze. Se trata de un acto doble, por un lado preguntarle al filósofo qué significa crear, razón por la cual recurrimos al estudio de su concepto de *ritornelo* y, por otro, el de captar el acto de creación del concepto de

*ritornelo* para entender qué es crear en Deleuze. Sólo el concepto de *ritornelo* nos explica qué es crear, pero en cuanto que concepto, si recorremos con cuidado su problemática y atendemos al problema que se plantea, entonces podemos captar la creación de Deleuze. Así pues, dos cosas diferentes, lo que Deleuze dice que es crear y lo que Deleuze hace cuando crea.

De allí, podremos desarrollar una teoría de la música más completa. Porque encontramos que la teoría del sentido expuesta en LS explica muy bien el fenómeno musical. Esto lo haremos en el tercer capítulo, a partir del cual, podremos generar una reflexión filosófica de la música o una filosofía de la música desde Deleuze, que presente de un nuevo modo el problema de la creación, que no es otro que el problema de la diferencia.

## 2. *El Ritornelo*

*Dans son état le plus pur, l'impulsion rythmique concrète renvoie au Rythme différentiel en tant qu'Inégal. C'est un Rythme complexe qui effectue les synthèses disjonctives et affirmatives de durées simultanées et connexes, et compose la coexistence de tous les mouvements et des mondes sonores compossibles. Chaque ligne de durée correspond intimement à un univers sonore spécifique, une monade-son; chaque rythme décrit une singularité du plan et le plan d'immanence lui-même se confond en symbiose à l'Inégal (Richard Pinhas)<sup>1</sup>*

En el capítulo anterior intenté circunscribir el procedimiento que tiene Deleuze para hacer filosofía, con el fin de establecer los límites sobre los cuales esta tesis pretende moverse. Una idea genial habría sido aplicarle a Deleuze su propio procedimiento y ver qué sucede. Sin embargo, esto sería teóricamente imposible y hasta contradictorio, por tres razones. Primero, porque la sola idea de aplicar el procedimiento ya ha confundido de entrada el procedimiento con el método; esto fue lo que se mostró que no podía decirse del procedimiento deleuziano. Segundo, uno de los axiomas del procedimiento deleuziano es precisamente el que fija que cada concepto, cada plano de inmanencia, es una singularidad y, en este sentido, no puede haber una especie de tratamiento estándar u homogéneo, sino que por el contrario es compulsorio proceder con cada autor de forma única; o como lo permite el procedimiento de creación de cada autor. Por último, este trabajo no es ni puede pretender ser un trabajo de Deleuze o como si fuera de él, no sólo por razones de limitación académica, sino porque es en sí mismo una singularidad que no puede ser homogénea con los trabajos de Deleuze. En esta medida, todo el primer capítulo se desarrolla bajo una hipótesis muy propia que, en sentido estricto, no pertenece a Deleuze, sino en tanto que eso es lo que resulta de un encuentro con Deleuze.

---

<sup>1</sup> PINHAS, Richard, *Les larmes de Nietzsche – Deleuze et la musique*, París, Flammarion, 2001, pp. 76ss.

De cualquier manera, el procedimiento filosófico sí nos da claridad sobre el material de cualquier texto deleuziano: concepto y problema, plano y personaje. El plano de inmanencia se acerca desde su procedimiento filosófico y es posible ubicarse en su región, por lo menos bordeándola. Como se había dicho al concluir el capítulo anterior, si algo traza el plano de inmanencia de Deleuze es precisamente un procedimiento filosófico y una ontología del concepto. El procedimiento filosófico de Deleuze es una de las características del plano deleuziano, es uno de sus rasgos diagramáticos. Así, el problema del procedimiento filosófico es el enfoque de esta tesis y la puerta de entrada a la música como creación.

Hay, por esto último, otra razón importante para considerar que la pedagogía del concepto guarde una unión íntima con este nuevo capítulo sobre el *ritornelo*. El trazo más intenso del plano de inmanencia de Deleuze, o su rasgo más destacado, es el de la creación<sup>2</sup>. Pero, ¿cómo entender creación? Deleuze había hecho un esfuerzo por pensar las propias condiciones de su pensamiento hasta hacer explícito aquello que según él no se solía hacer en filosofía hasta Kant y Hegel, a saber, considerar como parte fundamental de todo sistema filosófico lo no pensado por y en él, que para Deleuze es la imagen-pensamiento y el plano de consistencia, es decir, el plano de inmanencia. Este esfuerzo de la filosofía de Deleuze da una respuesta, una orientación, para explicar mejor el problema de la creación. Por eso, ahora se da el siguiente paso en este capítulo, porque precisamente el concepto de *ritornelo* funciona como solución a ciertas preguntas por la creación.

La hipótesis para este capítulo será que *ritornelo* es el concepto deleuziano que detalla el funcionamiento del acto de creación; habrá que hacer explícita su consistencia. La segunda sección de este capítulo hará una presentación de la meseta décimo primera de MM. El *ritornelo*, como se verá, parece un desarrollo o una profundización de la última sección de la décima meseta que versa sobre los devenires; también hay que dar cuenta de esta conexión, toda vez que la última sección de esa décima meseta es precisamente

---

<sup>2</sup> Evidentemente, la diferencia, el sentido, el pensar, el tiempo y el movimiento son todas problemáticas encadenadas con la creación. Pero la creación resalta en tanto que es el lugar donde Deleuze hace frente a su propia actividad como filósofo ante el afuera de la filosofía o frente a lo no-filosófico, reconociendo en esto, incluso, la fuerza de la creación.



devenir música. En concreto, la tercera sección presentará el papel que juega el *ritornelo* en la teoría deleuziana del arte y en su teoría de la música.

El anterior bosquejo propone una dificultad para todo lector de Deleuze, porque se supone una especie de encadenamiento entre los capítulos de MM. De este encadenamiento daré cuenta en primera instancia, luego revisaré la problemática del *ritornelo* en las mesetas que le corresponde y, por último, sintetizaré la solución al problema del arte y su primera presentación musical, en función de la pregunta por la creación.

### **2.1. Mil mesetas**

Esta sección explicará bajo qué condiciones se accede a la décimo primera meseta y a las secciones que traten el problema de la música y la creación en MM. En principio se puede entender MM bajo el concepto de *rizoma*; MM es un *rizoma*. De hecho, esa es la propuesta que se encuentra en la primera meseta del libro mismo. Si se toman sus indicaciones al pie de la letra, se puede llegar a dos conclusiones: primero, que no hay modo de acceso privilegiado al texto, y segundo que MM permite múltiples entradas y salidas, así como múltiples conexiones. *Rizoma* es el primer capítulo por razones editoriales, siempre hay un primer capítulo y siempre se lee un libro por primera vez. Sin embargo, si no hay modo de acceso privilegiado a MM, ¿cómo justificar un modo de entrada?

Esta es una de las consecuencias del procedimiento filosófico en Deleuze: según el problema que se plantee, que se reconozca como planteado, se presentará el todo de la obra. Hace tiempo que se encuentran trabajos explicativos sobre cómo leer MM y su significado<sup>3</sup>, siguiendo esa tradición,

---

<sup>3</sup> Arnaud Villani publicó en 1985 un artículo en el que sintetiza el problema de la inmanencia que se plantea a lo largo de MM. Este artículo fue recogido en los *Critical Assessments* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Vid., VILLANI, Arnaud, 'Geographie physique de Mille Plateaux', en GENOSKO, Gary (ed.) *Deleuze & Guattari : Critical Assessments of Leading Philosophers*, London, Routledge 2001, 4 volúmenes, Vol. III pp.1198-1212. Evidentemente todos los libros y artículos que presentan el pensamiento de Deleuze en su conjunto, o algún aspecto de éste, necesariamente hacen referencia a MM. En la década de los noventa hay otros trabajos dentro de los cuales sobresale el libro de Villani, vid., VILLANI, Arnaud, *La Guêpe, op. cit.* y NEGRI, Toni, 'On Gilles Deleuze & Felix Guattari *Thousand Plateaus*', en GENOSKO, Gary, *Deleuze & Guattari: Critical, op. cit.*, Vol. III pp.1182-1199.

usaré los principios del *rizoma* precisamente para poder entrar por el *ritornelo* a MM, que es donde propiamente hay una respuesta a qué significa crear.

### 2.1.1. *Rizoma: introducción*

Es bastante arriesgado hacer una presentación de un texto como el de MM por la extensión de las temáticas que se trabajan, los niveles de explicación que se manejan y las conexiones (que no son pocas) que se posibilitan. Aquí, pretendo explicitar cómo asumo que puede leerse MM, considerando esta dificultad. Es decir, quiero hacer manifiesta la forma como he asumido el texto en su conjunto para interpretar el concepto de *ritornelo*, y cómo creo que podría asumirse para estudiar otras problemáticas diferentes a la del *ritornelo*. Esto es posible porque, en principio, 'Introducción: *Rizoma*' la primera meseta ya da una orientación sobre cómo enfrentarse a MM. Sin duda, MM es un libro, pero un libro que pretende fortalecer lo rizomático de todo libro antes que lo arbóreo que estructura todo libro. Así, ya se asume la idea de que no hay libro exclusivamente rizomático como tampoco hay libro exclusivamente arbóreo. Es decir, todo libro puede ser leído como un sistema de conexiones internas, no determinadas ni determinables *a priori* (ni siquiera por el mismo autor), y de conexiones externas, bien sea que se intente precisar lo que en él no está escrito, pero se supuso, o que se muestre cómo actualiza nuevas conexiones antes no existentes. Deleuze y Guattari definen del siguiente modo no sólo lo que quieren de MM sino de cualquier libro, en tanto que *rizoma*:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento (*agencement*). Un libro es

precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad<sup>4</sup>:

Esta definición es muy precisa, aunque es un poco extraña. Hay que indagar, por tanto, qué quiere decir. Lo normal es considerar que cualquier libro ha sido escrito por un cuerpo, por un individuo, por una conciencia, y en este sentido producido sólo por él. Si se trata de varios autores, o de colaboradores, hay o bien un reconocimiento a cada autor por el conjunto o a cada parte según sea de este o aquel escritor. ¿Qué se puede revelar de esto?

Si hay uno o varios autores, ¿es acaso porque lo que escriben y publican como libro no ha sido escrito y publicado nunca, o es porque lo que dicen de forma escrita no pertenece sino a ellos y a nadie más? Deleuze y Guattari responden a esta idea desarrollando el concepto de agenciamiento colectivo de enunciación cuya problemática central es que todo lo que se dice cotidianamente es resultado de cierto tipo de condicionamientos sociales, en tanto que sujetos de una lengua. El agenciamiento colectivo de enunciación explica por qué dentro de lo que se dice cotidianamente es muy poco lo que resulta nuevo o anormal:

Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir a *n* (cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo significativo remite a sujetos dominados). Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico). Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-*rizoma*, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado<sup>5</sup>.

Aquí el agenciamiento colectivo de enunciación es aplicado a lo que es escrito. El texto escrito es, en tanto que elaborado por un individuo,

---

<sup>4</sup> *MM*, 9/9.

<sup>5</sup> *MM*, 27/33s.

resultado de aquello que ha padecido dicho sujeto o de aquello que lo ha afectado. ¿No podrían entonces los antecesores reclamar por lo menos parte de la autoría de un texto cualquiera? ¿Y en este caso, no se extendería esto casi infinitamente hacia atrás? Por este rasgo heredado de lo que se dice, se puede captar, en un primer momento, por qué Deleuze y Guattari pueden decir al inicio de *MM* que “como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos”<sup>6</sup>. Pero no sólo al problema de la deuda de todo escritor es a lo que apuntan con la idea de agenciamiento colectivo, tal vez el problema de la referencialidad sea lo que menos determine esta postura respecto del libro-*rizoma*. Emerge necesariamente el problema que este capítulo pretende exponer, a saber, que en todo caso siempre es posible crear algo, siempre es posible decir algo nuevo, algo no dicho. ¿No es por esto precisamente por lo que se diferencia un libro en tanto que creado por un autor como algo nuevo? Si los agenciamientos colectivos de enunciación explican, en un primer momento, en qué sentido el libro es rizomático, también explican en qué sentido es algo nuevo. Deleuze llega a comparar un libro con el cine, en donde sí se hace explícita la participación de muchos en su creación (director, guionista, productor, etc.), haciendo uso de la idea de función para explicar este fenómeno: “Todos, empezando por Foucault, decíamos que *autor* era una función, no un nombre, y que en definitiva no era la única función, que en el dominio de la creación había algo más que la función-autor, algo que procedía en cierto modo del cine, donde tenemos la función del productor, del guionista y tantas otras”<sup>7</sup>. Asimismo todo libro, aunque atrapado en condicionamientos que muchas veces desconoce, tiene la posibilidad de dar algo que no existía, precisamente porque son muchas las funciones que lo conforman, muchos los agenciamientos los que lo producen, en fin, muchas conexiones las que se dan.

El *rizoma* no sólo se hace con lo que está hecho, con lo que ha pasado, con lo que está ahí. Hacer *rizoma* es, en el lenguaje deleuziano, hacer una conexión heterogénea. Esto quiere decir hacer una síntesis. Lo más importante, empero no es la conexión, en tanto que produce un resultado, sino la conexión misma en tanto que es un hacer. La conexión, en tanto que hecho, se distingue de hacer la conexión, en tanto que movimiento, porque lo significativo de hacer conexiones no es que aparezca una nueva conexión,

---

<sup>6</sup> *MM*, 9/9.

<sup>7</sup> *DF*, 242/247.

sino que lleva a hacer otras conexiones, nuevas conexiones. Se trata de una síntesis que no se apoya en lo que une, es decir, no se apoya en la conjunción que opera, sino precisamente en lo que abre, en la disyunción que permite<sup>8</sup>. Se trata de una síntesis disyuntiva: “la disyunción convertida en síntesis introducía por doquier sus *ramificaciones*”<sup>9</sup>. Esto sería lo que se atribuye, propiamente, al autor. Pero, ¿cómo explicar que él es dueño de la disyunción que abre? Justamente esto es de lo que no es dueño el autor, en tanto que autor. Aunque aproveche y utilice las nuevas disyunciones que lo lanzan a nuevas conexiones, no puede agotarlas todas él mismo; el autor no sabe qué ha hecho posible. Es como si todo autor siempre fuera como una especie de Dr. Frankenstein, produce cosas que él mismo no sabe de lo que son capaces. Si hay algo que agradecerle a un autor no es que haya escrito, o dicho esto o aquello, sino que haya dejado nuevas condiciones para que otros escriban nuevas cosas. ¿No es así como se construye la filosofía? Así es que el libro es un *rizoma*, en el que se pierde la autoría unívoca, bien por la fuerza del agenciamiento colectivo de enunciación, o por la síntesis disyuntiva que lanza a conexiones inesperadas por el que escribe.

Ahora bien, las conexiones con el libro no son solamente conexiones entre afirmaciones dentro del libro o con afirmaciones de otros libros, sino de conexiones entre materias de diferente naturaleza, entre libros y personas, entre libros y calles, entre libros e ideas, entre libros y protestas, etc., porque lo escrito cambia de carácter o de matiz, por no decir de naturaleza, según de lo que se escriba. No es lo mismo un libro de recetas de cocina que un texto de historia natural, que otro de psicología. Que los libros cambien de materia no es sólo un asunto de cambio temático, sino de la materia misma de lo que está hecho el libro, porque una receta no es un ensayo, aunque ambos estén escritos y utilicen proposiciones en el mismo lenguaje. Como tampoco una descripción biológica es un análisis experimental, aunque ambos se puedan expresar perfectamente con un lenguaje. Evidentemente al

---

<sup>8</sup> Sobre los tres tipos de síntesis Deleuze escribía en *LS* lo siguiente: “Se distinguen tres clases de síntesis: la síntesis conectiva (si..., entonces) que apunta a la construcción de una sola serie; la síntesis conjuntiva (y), como procedimiento de construcción de series convergentes; la síntesis disyuntiva (o bien) que reparte las series divergentes. Las *conexa*, las *conjuncta*, las *disjuncta*. [...] esta divergencia es afirmada de modo que el o *bien* se convierte él mismo en afirmación pura. En lugar de que un cierto número de predicados sean excluidos de una cosa en virtud de la identidad de su concepto, cada «cosa» se abre al infinito de los predicados por los que pasa, a la vez que pierde su centro, es decir, su identidad como concepto o como yo”. *LS*, 180s/203s.

<sup>9</sup> *LS*, 181/205.

ser escritas y publicadas ganan algo en común, tal vez demasiado porque comparten fórmulas similares según, de nuevo, el agenciamiento colectivo de enunciación. Pero, en esa escritura permanece la materia que se expresa. La cuestión aquí es sobre lo que implica para un chef escribir una receta (no redactarla, sino inventarla y darle el lenguaje que sea capaz de expresarla). El cambio de materia quiere decir un cambio de experiencia corporal. Cambian lo que el cuerpo desea hacer en el mundo, las cosas con las que se tiene que enfrentar el cuerpo para producir lo que el deseo desea y los movimientos que el cuerpo ejecuta en medio de las cosas y con las cosas para llegar a producir lo deseado. A esto se le puede llamar experiencia corporal y es sobre la cual, en este caso una receta, se elabora un contenido conceptual<sup>10</sup>. Así, entonces, en un libro pueden reunirse diferentes materias de expresión, y de hecho siempre sucede que un libro está compuesto de mucho más que palabras (ideas, conceptos, opiniones, pero también fórmulas, consignas, deberes, etc.). En este sentido, un libro siempre puede conectarse con cualquier otra cosa que no sea un libro, a la vez que el libro puede estar hecho de materias diferentes<sup>11</sup>.

Desde el punto de vista del lector, el libro también es variable. Puede ser usado de muchas formas y leído de muchas maneras, por erróneas que puedan parecer. Siempre se puede leer un texto de filosofía como una novela (o viceversa). Igualmente, se puede hacer de un libro de poemas el soporte de una silla que está coja, o de la gran Biblia el adorno del zaguán.

---

<sup>10</sup> Vid., CUSSINS, Adrian, *Experience, Thought and Activity*, <http://www.haecceia.com/FILES/york.htm> (Revisado el 05 de julio de 2008), también publicado en GUNTHER, Y. (Ed.), *Essays on nonconceptual content*, MIT press, 2002. Aunque la voz en inglés implica una cosa “content”, porque dice ‘contenido’, es claro que se trata de un saber hacer que se ‘guarda’ en el cuerpo, los movimientos no se guardan, pero el saber corporal para hacerlos está en el cuerpo, si el cuerpo muere se pierden dichos movimientos.

<sup>11</sup> La dificultad para entender esta idea puede radicar en la misma dificultad para entender que hay diferentes formas de ver. Aunque se esté viendo cuando se camina, no se está viendo del mismo modo como cuando se lee, hasta tal punto que podría decirse que se está haciendo algo completamente diferente, a pesar de que se use el mismo órgano visual. Esta es la idea desarrollada por James Jerome Gibson respecto de la percepción visual en una concepción ecológica. Vid. GIBSON James J., *The ecological approach to visual perception*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986. En un sentido muy similar, el acto de escribir es una generalización que homogeniza lo escrito. Si bien, las diferentes clasificaciones sobre la función de la escritura o los tipos de texto pueden ayudar a comprender estas distinciones, realmente pretenden mantener bajo la misma generalización actos distintos. Se supone que la escritura es un acto homogéneo y estándar independiente de lo que se escriba, de quién escriba y del uso que se le dé. Hacer una lectura de este fenómeno implica desarrollar una teoría de la función y relación de las editoriales de textos, trabajo que desborda las pretensiones del presente trabajo.

Alguien puede, en este sentido, no haberse leído un libro y sin embargo citarlo un sinnúmero de veces. Esto puede ser así porque lo importante para él es una frase, una explicación, una descripción. ¿No es la citación permanente en el medio académico una forma de desautorizar a los textos que citan ('mejor lee aquello' parece implicar una cita) y mostrar que cualquier texto está conectado abiertamente a muchos otros? El libro se conecta en todas sus funcionalidades, lo ha hecho hasta donde ha podido. Tal vez hoy el texto electrónico solo hace más expeditas las conexiones que siempre se habían hecho. No parece ser la conectividad algo nuevo que se le agrega al texto en la era digital (hipertextos), antes le quita opciones (sólo parece conectable lo que está digitalizado en algún grado).

Así las cosas, la singularidad que gana el libro no tiene por qué depender de un autor, en tanto que sujeto que es la conciencia que lo escribe, sino que la conforma el aglomerado de materias, velocidades, territorios, líneas y agenciamientos que lo constituyen. No hay mejor ejemplo de libro-*rizoma* que La Biblia<sup>12</sup>. No se puede decir, en todo caso, que MM sea como la Biblia. Pretender una equiparación entre ambos libros resultaría absurda, si no se tiene en cuenta que lo dicho por Deleuze en su introducción se refiere al hecho de que el libro es algo que da un paso atrás respecto del sujeto, que deviene pre-subjetivo en tanto que se libera, literalmente, de quien lo escribió, y sólo en un sentido formal muy sesgado mantiene el nombre de un autor escrito sobre su lomo. Evidentemente, no quiere decir esto que se rechace la idea social de firmar los libros<sup>13</sup>, puesto que Deleuze y Guattari lo hacen, sino del hecho de que el resultado del libro obedece más a las fuerzas que lo producen que a la conciencia que cree que lo crea.

El planteamiento hasta aquí parecería que se trata de un problema externo al libro. Hay otro aspecto del agenciamiento colectivo de enunciación que no sólo explica que lo dicho sea condicionado y por lo tanto no propio de un sujeto. Se trata, precisamente, de la idea deleuziana de que todo sujeto es una formación o está conformado. Es decir, que siempre hay un cúmulo de individualidades pre-subjetivas que conforman los sujetos a las que por

---

<sup>12</sup> *Vid.*, SCHNIEDEWIND, William M. *How the Bible Became a Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>13</sup> Deleuze insiste no sólo que los conceptos son firmados, sino que llega un momento en el que se gana un estilo. "Cada vez hace falta el estilo –la sintaxis de un escritor, los modos y ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor– para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto." *QF*, 171/160.

derecho pertenecería lo que el sujeto expresa. Es exactamente por eso que afirman que cada uno ya era varios. Ellos mismos son ya una multiplicidad rizomática o muchas conexiones. No es sólo un asunto de tradición histórica, sino de formaciones actuales las que determinan la producción de un texto y hacen que sea una multiplicidad.

La estrategia más evidente de MM para asegurar esta primacía del *rizoma* es seguir una estrategia similar a la que Deleuze utilizó en LS al usar algo alternativo al capítulo, como lo fue usar la serie en LS, para lograr ciertos efectos argumentativos. En MM se utilizará la meseta y la serie o el capítulo<sup>14</sup>. La segunda estrategia consiste en el uso de los seis principios del *rizoma* descritos en la primera meseta. Se puede reconocer una especie de aplicación de dichos principios en la conformación de MM, en tanto que libro. ¿Cómo definir entonces una meseta, de modo que pueda reemplazar un capítulo?

La meseta es una zona de intensidad variable y, como tal, no tiene ni clímax ni picos, ni llanos. Esto quiere decir que siempre hay una intensidad, un cúmulo de fuerzas (intereses, problemas) que recorren la meseta, por mínimas que sean, pero van alterando su amplitud, su frecuencia. En este sentido la meseta funciona como un plano, y como tal no hay plano sin intensidades que lo recorran, como tampoco hay intensidades fuera de plano alguno. Lo usual en los capítulos de libros que mantienen constante una problemática y una temática es asegurar un clímax al que se llega después de soportar cuidadosos ascensos y descensos argumentativos, descriptivos y/o explicativos; como si se tratara de guardar un secreto que se revela después de leer todo el texto. Evidentemente el capítulo puede presentar la tesis central al comienzo, como hoy día se acostumbra, pero algo se guarda para después, su demostración. Lo difícil es, y en esto radicaría parte de la propuesta del procedimiento filosófico de Deleuze, hacer de cada afirmación su propia demostración, de modo que sólo se aumente o disminuya de intensidad a medida que se lee. Tal vez esto sea como en la literatura, a saber, que todo lo que el filósofo expresa es necesario que sea expresado y, como nada se esconde, todo es importante. Pero, a diferencia de la literatura, la construcción proposicional (sintaxis) no es determinante, aunque haya

---

<sup>14</sup> Hay varios lectores de Deleuze que reconocen la idea de serie como resultado de un pensamiento estructuralista en Deleuze. La meseta sería una de las tantas pruebas de la superación de dicho planteamiento.



ciertas fórmulas que se repitan, como encontramos en Deleuze al referirse a lo virtual 'real sin ser actual, ideal sin ser abstracto', siempre hay un modo alternativo para decirlo que sería igualmente filosófico, no así en la literatura.

Siempre se puede poner en duda esto último, en virtud de cierto aspecto de la naturaleza del lenguaje escrito: no se puede decir todo de golpe (el lenguaje hablado y escrito, siempre es diacrónico, es su expresión), y de hecho, por muchas cosas que se expresen, no se puede nunca expresarlo todo; expresarlo todo sería lo mismo que expresar lo absoluto. Por el contrario, al escribir, al hablar, pareciera que se está dispuesto a ser corregido, criticado, comentado, alabado, etc., porque siempre se dice lo parcial, lo impreciso, lo poco que puede decirse en el instante en que se dice. Pero Deleuze se vale de una estrategia para sortear esta dificultad, a saber, él siempre expresa en primera instancia para soslayar la diacronía, el problema en cuestión, la problemática, la afirmación, como veíamos en su procedimiento. Y esto no hace que Deleuze elimine los problemas, antes bien, hace que se entre justo por en medio de los problemas que se quieren plantear, hace que se acceda, sobre todo y antes que nada, al planteamiento. De este modo, no hay un eje central que sea secreto, no se guarda un núcleo para el clímax del capítulo. Por esta razón, principalmente, se deshace el capítulo y se construye la meseta. La idea de meseta indica que el problema en cuestión se empieza por el medio, entre dos, por un *intermezzo* y no por un preludio, dado que, como indicaba el procedimiento, lo importante es ir directamente a la problemática, sin rodeos. Así, el modo de inicio por la mitad no pretende causar sorpresa, ser agresivo o ser poco pedagógico con el lector, sólo pretende anular un futuro clímax. Una vez eliminado el clímax, y con ello eliminado también un tipo de secreto, se elimina un acceso restringido sólo a iniciados<sup>15</sup>. Es como si Deleuze pensara que lo que hay que decir hay que decirlo de una vez; de donde no deducimos, sin embargo, que su filosofía o la de cualquier otro filósofo se entienda de una sola vez. Esto resulta curioso, porque muchos se quejan de que los filósofos pretenden tener una especie de jerga inaccesible, pero lo único que todo filósofo pide es atención. No una atención general, sino una atención singular dada por el mismo filósofo. Esto sucede con Deleuze. Y así, MM, antes que abandonar

---

<sup>15</sup> Podría utilizarse la estadística de la cantidad de estudios y veces que Deleuze es usado por personas ajenas al área de la filosofía e incluso ajenas al mundo académico. Por ejemplo, Žižek sostiene que *MM* es usado por los órganos de inteligencia israelí para enfrentarse al terrorismo palestino.

un procedimiento, asegura, con la meseta, lo propio de su procedimiento filosófico.

La meseta es, entonces, una conformación que no da primacía a ninguno de sus elementos, que no inicia por algún lugar privilegiado sino que, por el contrario, se mete entre el problema en cuestión. Basta revisar la manera en que empiezan todas las mesetas de MM, cada una expresa un concepto. Ian Buchanan sostiene que si se comprenden los seis conceptos básicos de MM, se tiene la base para entender esa obra, ya que toda su consistencia se da por la relación de dicho sexteto conceptual: estratificación, agenciamiento, *rizoma*, plano de consistencia, desterritorialización y máquina abstracta<sup>16</sup>. Sexteto que se expone en la décimo quinta meseta de la obra, que es la conclusión y que según lo expresado por los autores, es lo único que debería leerse después de leer todo el volumen, pues las demás mesetas podrían leerse con cierta independencia. En este sentido, MM sigue siendo un libro de conceptos que para asegurar la primacía de estos, en tanto que existen sólo en función de una problemática, usa mesetas. La meseta no sería otra cosa que el estilo que asume el concepto según la ontología del concepto que se expuso.

¿Puede decirse en síntesis en qué se diferencia la meseta del capítulo? A mi modo de ver el capítulo va desarrollando cuidadosamente el tema, lo que hace que una de sus condiciones es que sea leída 'hacia delante' o 'en orden', por su parte la meseta podría casi leerse 'hacia atrás'. Mientras el capítulo trata de desarrollar una idea principal, la meseta hace girar muchas ideas alrededor de una problemática; en este sentido, la meseta busca la multiplicidad, mientras que el capítulo quiere la unidad. Por último, los capítulos tienden a organizarse, a su vez, jerárquicamente, según el orden pretendido por el libro, un tema, un problema, una pregunta y una respuesta, en el libro, siempre hay unos capítulos que son más importantes que otros. MM es sólo un libro de filosofía que no tiene tema principal, ni un problema central, todo MM es una multiplicidad; esto es lo más logrado, a saber, la ausencia de un hilo conductor único entre mesetas, la falta de encadenamiento jerárquico entre mesetas, asegurando así una ligazón rizomática entre ideas, muchos hilos conductores, muchos encadenamientos, muchas conexiones. Eso lo hace muy valorado por un público cada vez más

---

<sup>16</sup> BUCHANAN, Ian, SWIBODA, Marcel (eds), *Deleuze and music*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2004, p. 6.

amplio: “Estas mesetas pueden ser leídas, en cierta medida, independientemente las unas de las otras, salvo la conclusión que no debería serlo hasta el final”<sup>17</sup>.

Pero si la meseta es la primera estrategia, la que elimina la jerarquía discursiva y asegura el *rizoma*, seguir los seis principios del *rizoma* es la segunda: Heterogeneidad, conectividad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Deleuze y Guattari los resumen del siguiente modo:

Resumamos los caracteres principales de un *rizoma*: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el *rizoma* conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el *rizoma* pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El *rizoma* no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría ( $n+1$ ). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ( $n-1$ ). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el *rizoma* sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Pero no hay que confundir tales líneas, o lineamientos, con las filiaciones de tipo arborescente, que tan sólo son uniones localizables entre puntos y posiciones. Contrariamente al árbol, el *rizoma* no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El *rizoma* es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El *rizoma* procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el *rizoma* está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. Lo que hay que volver a colocar sobre los mapas son los calcos, y no a la inversa. Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados) de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el *rizoma* es un sistema acentrado, no jerárquico y no asignificante, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. Lo

---

<sup>17</sup> *MM*, 8/8.

que está en juego en el *rizoma* es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial, muy distinta de la relación arborescente: todo tipo de «devenires»<sup>18</sup>.

Resultaba que para Deleuze y Guattari el uso de mesetas se debía a la apuesta por el *rizoma* como principios de exposición del libro. Evidentemente no sólo los libros son rizomáticos, sino que todo cuanto existe hace *rizoma*, aunque debería decirse exactamente lo contrario, lo que existe, existe en virtud de las conexiones rizomáticas que lo soportan, que lo producen, que lo multiplican o extienden.

Ahora bien, aquí la hipótesis para la lectura es que esta realidad rizomática de MM no excluye en ningún momento su consistencia. Por el contrario, y como se mencionó anteriormente, uno de los caracteres del concepto filosófico es su consistencia y es justo en virtud de este rasgo ontológico del concepto por lo que se puede encontrar un orden de exposición sobre MM; es el recorrido de esta consistencia lo que permite articular un análisis como el que aquí se pretende. Dicho en otras palabras, se puede hacer una presentación sistemática y organizada de la filosofía de Deleuze, en tanto que sistema, porque es consistente y se puede recorrer su consistencia. Esto no quiere decir que tenga una especie de estructura que un intérprete pueda sacar a la luz, lo que quiere decir es que se puede mostrar cómo las partes del texto se ensamblan y hacen funcional un concepto, en este caso el concepto de *ritornelo*. Por la misma razón no quiere decir que sea la única presentación posible, por el contrario, quiere decir que el recorrido que actualice cada uno mostrará lo que desde esa perspectiva se presenta como filosofía de Deleuze o sistema, o problemas<sup>19</sup>.

Aquí estamos tratando de evitar el prejuicio que relaciona la acción y el acto de habla, por lo menos para lo que a este trabajo respecta. Si los actos de habla se entienden como acciones, no hay razón alguna, salvo suposiciones morales de buena voluntad, para pretender que tengan que concordar, en su contenido proposicional, con las acciones que no son actos de habla. Si se

---

<sup>18</sup> *MM*, /31s

<sup>19</sup> Esta situación de la filosofía de Deleuze es reconocida por Zourabichvili, respecto de su libro sobre la obra de Deleuze escribe: “Al igual que toda guía, propone un itinerario, experimentado por el autor pero que no puede ser recorrido en lugar del lector (este último conserva, por supuesto, toda la libertad de enmendarlo o eludirlo, con tal de que recorra otro a su vez).” ZOURABICHVILI, François, *Deleuze, op. cit.*, p.12.

dice 'no robarás' y se roba, sólo hay contradicción para el pensamiento moral. Si aquí se habla del *rizoma*, de la meseta, no por ello se obliga a un compromiso con el *rizoma* y la meseta. No hay aquí compromiso moral alguno con el estilo de Deleuze. Por el contrario, si algo puede ganarse de su filosofía es que todo reclamo moral cae fuera del quehacer filosófico. Si este trabajo, con sus hipótesis sobre el sistema de Deleuze, en particular con su hipótesis sobre cómo leer MM y LS, no es ni rizomático ni serial es porque su consistencia intenta ganarse de un modo propio y no por el exterior, no por un Deleuze trascendente.

¿Por qué estas dos estrategias de la meseta y el *rizoma*? El subtítulo del libro lo explica: es una acción política, como afirma Anne Sauvagnargues: "Le second volume, *Mille Plateaux* (1980), élabore une logique des relations et une théorie politique du capitalisme qui passe par la critique des sciences humaines et exige l'élaboration d'une sémiotique organisant (« agencant ») les signes discursifs et non discursifs avec les relations de pouvoirs"<sup>20</sup>. Con lo que resulta más comprensible la consistencia del libro, porque esta comentarista no define un tema central o general de MM, sino que lo describe como una acción política: evitar la jerarquización de tal manera que se evite su conversión en un centro de ejercicio de poder. Hay textos que pueden ejercer una fuerza de atracción que condensa y redirecciona las acciones de modo que se convierte en un punto de ejercicio de poder, como la *Crítica de la Razón Pura*, *La Biblia*, la constitución de un país, *El Origen de las Especies*, o cualquiera de los textos que concentrando su actividad en una temática atraen al lector a reorganizar sus formas de acción y de pensamiento en función de una sola o de unas pocas determinadas de antemano por el libro y no por el individuo. Esto es precisamente lo que quieren evitar Deleuze y Guattari, sin por ello renunciar a una apuesta política. Suspender las jerarquías es, en primera instancia, suspender la propia jerarquía respecto de a quién se dirige: permitir que se lea, sin apresurar al lector; esto es el medio de MM, su consistencia múltiple.

### 2.1.2. *Consistencia: sistema y verdad*

---

<sup>20</sup> SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p.22.

Es el propio concepto de *ritornelo* el que nos explica por qué se necesita consistencia y por qué ésta no es ni orden ni estructura. En todo caso, quien quiera reconocer en este trabajo de tesis un ejercicio de ordenamiento o de presentación estructural, podrá hacerlo. Pero mi interés no es demostrar que el pensamiento de Deleuze es ordenado antes que caótico, porque ningún pensamiento es de suyo caótico, dicha demostración sobra. Presentar la consistencia del *ritornelo* apunta a buscar apoyo en la disposición de las determinaciones extraídas del caos y que, por tanto, ya no son caóticas; es el primer paso del acto de creación. Por esta razón, es importante hacer explícitas las conexiones que permiten entender el *ritornelo*, conectar la explicación con las mesetas que, según nuestro planteamiento, hacen más comprensible el problema de la creación y de la música. Particularmente, nos detendremos en la meseta del *ritornelo*. Se trata de hacer un mapa para guiar a quien quiera entender la función de la música en el sistema de Deleuze.

Esta idea tiene una consecuencia que desde el capítulo precedente se ha resaltado a través de una afirmación que es en todo caso bastante discutible: hay un sistema en Deleuze. Beaulieu sugiere que hay una conexión entre la idea de que Deleuze hace un sistema filosófico y el hecho de que hubiesen sido los estoicos los primeros en presentar su filosofía, con la imagen del huevo, como sistema<sup>21</sup>. Si bien es una sugerencia muy rica en posibilidades de interpretación, dada la relación de Deleuze con los estoicos, relación de la cual daré mi propia versión en este trabajo, parto de lo expresado por Deleuze a Jean-Clet Martin: “Creo en la filosofía como sistema. [...] Para mí, el sistema no solamente ha de estar en una heterogeneidad perpetua sino que debe ser una *heterogénesis* lo cual, creo, no se ha intentado nunca”<sup>22</sup>. Ahora bien, la idea de que la filosofía es un sistema se encuentra claramente desarrollada por Hegel. Para éste el sistema era la ciencia de lo absoluto<sup>23</sup> y es

---

<sup>21</sup> BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze Héritage Philosophique*, Paris, PUF, 2005, p. 50.

<sup>22</sup> *DF*, 338/327.

<sup>23</sup> *Cfr.* §14, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. No puedo discutir convenientemente la idea no infundamentada de que ‘sistema’ en Hegel debe entenderse como lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del Espíritu. Labarrière sostiene con cierta audacia que cada obra (la *Fenomenología del espíritu*, la *Ciencia de la lógica* y la *Filosofía del derecho*) debe entenderse por sí misma como un ‘sistema’ *Cfr.* LABARRIÈRE, Pierre-Jean, « Le concept hégélien, identité de la mort et de la vie », en LABARRIÈRE, Pierre-Jean, GWENDOLINE, Jarczyk, *Hegeliana*, Paris, PUF, 1986, p.54-78. Y *Cfr.*, LABARRIÈRE, Pierre-Jean, « La « Phénoménologie de l’Esprit » comme discours systématique : histoire, religion et science », en

la única forma en que la filosofía podía presentarse científicamente y, por ende, como verdad. Por lo menos en dos elementos coincide la concepción de sistema de Hegel con la Deleuze: no puede haber filosofía sin sistema y el sistema de la filosofía es por sí mismo verdad.

Deleuze dice explícitamente en QF lo siguiente:

nunca hemos tenido problemas respecto a la muerte de la metafísica o a la superación de la filosofía: no se trata más que de futilidades inútiles y fastidiosas. Se habla del fracaso de los sistemas en la actualidad, cuando sólo es el concepto de sistema lo que ha cambiado. Si hay tiempo y lugar para crear conceptos, la operación correspondiente siempre se llamará filosofía, o no se diferenciaría de ella si se le diera otro nombre<sup>24</sup>.

Deleuze parece estar diciendo que como ha cambiado el concepto de sistema, entonces se debe pensar el sistema de otro modo, de tal suerte que hoy hay nuevos sistemas en filosofía como el de él mismo. En MM, precisamente en la introducción, se detallan tres sistemas: el sistema raíz, el sistema raicilla y el *rizoma*. Efectivamente el *rizoma* es concebido por Deleuze como un sistema, igual que el sistema raíz. Por cierto que ahí no se trata sólo de sistemas filosóficos, sino de sistemas en un sentido más amplio, pero de esto sí podemos deducir que Deleuze no rechaza la idea de sistema para entender la filosofía (no es por la idea de sistema que calla sobre Hegel, sino por la de negatividad<sup>25</sup>).

---

LABARRIÈRE, Pierre-Jean, GWENDOLINE, Jarczyk, *Hegelianas*, Paris, PUF, 1986, p.123-148.

<sup>24</sup> QF, 14s/14.

<sup>25</sup> La razón por la cual Deleuze calla sobre Hegel se encuentra en una entrevista publicada en *La isla desierta*: “es usted despiadado con Hegel: ¿por qué ese rechazo? G.D.- Si no se admira algo, si no se ama algo, no hay razón alguna para escribir sobre ello. Spinoza y Nietzsche son filósofos cuya potencia destructiva y crítica es inigualable, pero esa fuerza procede siempre de la afirmación y de la alegría, de un culto a la afirmación y a la alegría, de una exigencia de la vida contra quienes la mutilan y mortifican. Para mí, se trata de la filosofía misma. Usted me pregunta por otros dos filósofos. Precisamente en virtud de los antes citados criterios de la puesta en escena o del *collage*, me parece lícito extraer de una filosofía que en su conjunto es conservadora, ciertas singularidades que no lo son: así en el caso del bergsonismo y de su imagen de la vida, de la libertad o de la enfermedad mental. ¿Por qué no hago lo mismo con Hegel? Hace falta que alguien haga el papel de traidor. La empresa de inculpar a la vida, de cargarla con todos los pesos, de reconciliarla con el Estado y con la religión, de inscribir en ella la muerte, la empresa monstruosa de someterla a lo negativo, la empresa del resentimiento y de la mala consciencia se encarna filosóficamente en Hegel. Con la dialéctica de lo negativo y la contradicción, ha inspirado naturalmente todos los lenguajes de la traición, tanto a la derecha como a la izquierda.” *ID*, 188s/199s. Esto no quita, de cualquier manera, el hecho de Deleuze conociera a Hegel, pero más que a Hegel al hegelianismo de Kojève, de Bataille, de Hypolite. Según este trabajo, se dijo más arriba, Deleuze no puede hacer de Hegel un

La presentación de la respuesta a la pregunta qué es la filosofía, en la obra con el mismo título y que ha sido expuesta más arriba en lo que considero su aspecto principal, que es el procedimiento filosófico, nos indica que su filosofía es sistémica<sup>26</sup> porque es un sistema rizomático. Esto quiere decir que sus conceptos se conectan una y otra vez, aún si mutan y cambian de aspecto o varían según el planteamiento del problema en cada caso (heterogénesis).

Decir que la filosofía de Deleuze es un sistema, o que es sistémica, implica rechazar la idea de que es fragmentaria y hecha con reflexiones aisladas que no pueden ni tienen por qué hilarse en una cadena expositiva. Aunque en *Conversaciones* Claire Parnet dé la impresión de que quiere resaltar la imposibilidad del sistema cuando pregunta a Deleuze lo siguiente:

parece como si su intención fuese producir una batería de conceptos distinta para cada nuevo libro. Ciertamente, hay transposiciones y matizaciones, pero, globalmente, el vocabulario de los libros sobre el cine no es el mismo que el de la *Logique de la sensation*, que no es tampoco el mismo de *Capitalismo y esquizofrenia*, y así sucesivamente<sup>27</sup>.

Pero realmente está apuntando a la nueva forma de concebir el sistema, que es la concepción rizomática de sistema, como se puede inferir de las palabras que más adelante en ese mismo texto Deleuze expresa:

Por eso los conceptos actúan a ráfagas: en *Mil mesetas*, cada “meseta” debería ser una de estas ráfagas. Esto no significa que no sean objeto de corrección o de sistematización. Al contrario, la potencia del concepto radica en la repetición: es la conexión de una región con otra. Esta conexión es una actividad indispensable, perpetua, el mundo como patchwork<sup>28</sup>.

Visto así es perfectamente razonable entender que, dentro de la concepción rizomática de MM, no sólo es posible hacer una lectura, en tanto que presentar su sistema, sino que es verdaderamente necesario entender que el *rizoma* es un sistema, con sus principios propios. ¿En qué sentido es un sistema rizomático o qué es un sistema rizomático? Parte de la respuesta

---

personaje conceptual, precisamente por su negatividad y no entra en el sistema. De nuevo, esta relación Deleuze – Hegel, que puede ser muy interesante a la luz de las nuevas investigaciones sobre Hegel (*Vid.*, DUQUE, Félix, *Historia de la filosofía moderna, op.cit.*, pp.765-782), debe adelantarse en un terreno que le sea propio.

<sup>26</sup> No es posible usar aquí la palabra ‘sistemática’, toda vez que resalta la idea de que se procede por principios rígidos, en cambio sistémico resalta más el aspecto de totalidad de partes. Pero la idea ‘sistémica’ apunta más a los llamados sistemas vivos.

<sup>27</sup> C, 205/199.

<sup>28</sup> C, 208/201.



radica precisamente en el primer capítulo de esta tesis, ya que no es otra cosa que su procedimiento filosófico. Dicho de otro modo: para captar la creación de un filósofo y para crear, siempre se pueden hacer las conexiones que sean necesarias, lo que no quiere decir que cualquier conexión sirva o funcione, ni que se pueda conectar todo con todo, pero sólo con nuevas conexiones puede producirse algo nuevo; la conexión no es ella misma lo nuevo, sino su condición.

Ahora se pueden presentar las implicaciones prácticas para esta lectura de la siguiente manera: hay una organización en MM que puede ser reconstruida, todas las afirmaciones de MM explican algo y, porque pueden ser entendidas, tienen que poder ser explicadas a su vez, así sea cambiando de nivel explicativo. Se puede asumir, por tanto, que MM forma un sistema rizomático con consistencia propia y, por lo mismo, con conexiones fuertes que puede hacerse evidentes, con conexiones nuevas que pueden darse a conocer según el recorrido nuevo que se haga. Dicho en otras palabras, toda lectura, interpretación o exégesis de MM tendría que llevar a producir algo nuevo, no sólo porque se da una nueva lectura sino porque se establecen las condiciones para nuevas creaciones. La lectura de MM que aquí se asume busca sacar a la luz ciertas líneas de pensamiento sobre la música que allí se encuentran, en particular el problema de la creación como nacimiento del caos y posterior desterritorialización por la música, para establecer el marco desde el cual puede hacerse evidente el puesto de la música en el sistema de Deleuze.

¿En alguna medida quiere decir esto que se puede verificar si lo que se dice en MM es verdad? ¿Se podrá si quiera demostrar lo que se afirmará sobre el *ritornelo*? Si la filosofía de Deleuze es un sistema tiene que poderse recurrir a algún concepto, a alguna idea, a algún ejemplo para presentar su fuerza. Lo siguiente es pasar a ver cómo la filosofía de Deleuze se encuentra con la de Hegel respecto de la verdad.

La verdad para Hegel y para Deleuze no es un concepto. Sin embargo, hay que hacer algunas aclaraciones para no caer en confusión. Fenomenológicamente, para Hegel, la verdad será movimiento, mientras no se llegue a la ciencia, que es el sistema, es decir, será movimiento mientras la conciencia necesite hacer una adecuación. Una vez superada esta separación entre conciencia y objeto (¿no podría ser este un sentido de lo presubjetivo

en Deleuze, el de ponerse en el punto final hegeliano de haber superado la dicotomía sujeto-objeto?), la verdad será objetiva y será el saber mismo, porque todo saber tiene la forma de la verdad. Para Deleuze, a su vez, la verdad no es otra cosa que el movimiento en tanto que no se trataba de adecuación, precisamente porque lo creado por el pensar se buscaba a sí mismo. Lo había expresado en el capítulo anterior al ocuparnos del movimiento del plano de inmanencia<sup>29</sup>. Ahora, se puede leer que Hegel lo manifiesta del siguiente modo en la *Fenomenología del espíritu*.

Si en la *Fenomenología del Espíritu* cada momento es la diferencia entre el saber y la verdad y el movimiento en que esa diferencia se supera, la ciencia, por el contrario, no entraña esta diferencia y su superación, sino que –por cuanto el momento tiene la forma del concepto– conjuga en unidad inmediata la forma objetiva de la verdad y la del sí mismo que sabe<sup>30</sup>.

Innegablemente, hay que decir que Hegel y Deleuze no piensan la verdad del mismo modo, en lo que respecta a procedimientos argumentativos y en la importancia que le prestan al sistema. Respecto de algo que es importante para ambos, sin embargo, hay una concordancia en sus planteamientos: en la medida en que el pensamiento se concentre en su actividad, que para Deleuze es crear y para Hegel es la ciencia, habrá verdad. En ambos casos el pensar produce lo verdadero, o el pensar, mientras sea producido o creado, se producirá él mismo como verdad.

Este corta comparación entre la relación que hay entre Hegel y Deleuze, respecto del sistema y la verdad, buscaba desencasillar el pensamiento de Deleuze. Tal vez alineado un poco con Catherine Malbou, en una especie de devenir-Hegel de Deleuze<sup>31</sup>, considero que es posible desarrollar más las múltiples uniones y separaciones entre los sistemas de Hegel y Deleuze. Pero de momento, es importante entender que tanto el sistema como la verdad

---

<sup>29</sup> Recordamos el pasaje: “Lo que define el movimiento infinito es un vaivén, porque no va hacia un destino sin volver ya sobre sí, puesto que la aguja es también el polo. Si «volverse hacia...» es el movimiento hacia lo verdadero, ¿cómo no iba lo verdadero a volverse también hacia el pensamiento? ¿Y cómo no iba él mismo a alejarse del pensamiento cuando éste se aleja de él? [...] lo verdadero sobre el plano sólo puede ser definido por un «volverse hacia... » o «hacia lo que se vuelve el pensamiento»; pero no disponemos así de ningún concepto de verdad” *QF*, 43/42.

<sup>30</sup> HEGEL, GWF, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1992, traducción de Wnceslao Roces, se seguirá citando *Phä*, seguido del número de página de esta edición en castellano y luego del número de página de la edición en alemán de Surkamp, tomo 3 y página, en este caso: *Phä*, 471s/3.558.

<sup>31</sup> *Cfr.*, MALABOU, Catherine, ‘Who’s Afraid of Hegelian Wolves?’, traducción de David Wilis, en PATTON, Paul, *Deleuze: A Critical*, *op. cit.*

funcionan dentro del pensamiento de Deleuze, a condición de que se les entienda del modo que he expuesto que es, según propongo, como se pueden entender en Hegel.

Ahora bien, esta producción de lo verdadero sistémicamente es lo que se llama consistencia filosófica. Pero si la filosofía se define como creación, en tanto que extracción del caos, debe haber algo que impida que se vuelva a caer en el caos. Por lo tanto, debe ser posible explicar las dos cosas: cómo y por qué se puede sacar algo del caos y por qué, si se sale de éste que acecha permanentemente, no se vuelve a caer en él. Estas son las preguntas iniciales del *ritornelo*.

Deleuze y Guattari se guardaron muy bien de orientar al lector de MM, con la conocida técnica de separación entre párrafos, lo que permite identificar fácilmente secciones dentro de una meseta, y así se entiende mejor hasta dónde llega la argumentación que está proponiendo y, sobre todo, en función de qué afirmaciones o ideas está construyendo dicha argumentación. Igualmente las referencias bibliográficas pueden servir<sup>32</sup> de punto de apoyo para captar algún sentido filosófico de lo dicho, con lo que se ve qué se quiere decir con lo expuesto en QF sobre lo no-filosófico de la filosofía. En cualquier caso, no es la referencia la que contiene el sentido o es el sentido filosófico de MM, aunque puede ayudar a captarlo mejor.

## 2.2. *Mil mesetas: el ritornelo*

*Ritornelo* es un concepto que Deleuze y Guattari crearon para explicar cómo se sale del caos, explica qué es crear algo y cómo algo gana su individualidad. Por ello, la presentación de dicho concepto es parte de la teoría de la creación en Deleuze. Es la parte más crucial, porque es la presentación más detallada que encontramos en su obra respecto de lo que

---

<sup>32</sup> Ian Buchanan sostiene la idea de que los trabajos que rastrean las fuentes bibliográficas de Deleuze no son lo más indicado para comprender el pensamiento de Deleuze como tal. Pero queda claro, en todo caso que para Deleuze lo no-filosófico fue lo que le sirvió de material para construir sus conceptos filosóficos. *Cfr.*, BUCHANAN, Ian, *Deleuze and Music*, *op. cit.*

entiende por salida del caos. Su importancia radica en que una teoría de la creación en Deleuze es la síntesis de su filosofía<sup>33</sup>.

Los cinco primeros párrafos de la meseta 'Del *ritornelo*' presentan de modo compacto toda su problemática y las direcciones en que pretenden resolverlas. Allí se nos relatan las claves de lectura de la meseta. La primera clave de lectura es la cotidianidad. Para Deleuze, ésta debe estar siempre presente en la reflexión sobre el caos y el territorio. Por esta razón, en esos párrafos se menciona al bebé y al ama de casa, cuando se introduce el tema del territorio y el de las fuerzas y antifuerzas del caos<sup>34</sup>. La segunda clave de lectura es que el arte, en concreto la pintura y la música preluados por los pájaros, también es parte de la problemática del caos y del territorio<sup>35</sup>. Ahora bien, no solo hay temas, sino modos de tratamiento de esos temas, así es como se puede comprender que aparezcan conceptos como agenciamientos (*infra, intra e inter*), fuerzas, agujeros negros, ritmos, medios, velocidades y, el más importante, el concepto de creación<sup>36</sup>. Deleuze y Guattari dejaron así un mapa de la meseta en la primera sección de la misma.

Todo *ritornelo* pasa por tres momentos diferentes que se presentan en esa introducción y que se desarrollarán a lo largo de la segunda sección de la meseta. En ésta se presenta el *infra*-agenciamiento y luego en la tercera el *intra*-agenciamiento junto con el *inter*-agenciamiento. No se puede perder de vista que Deleuze y Guattari hayan agrupado de este modo la explicación cuando se trata de tres momentos perfectamente distinguibles, porque separar el primer momento del *ritornelo* de los otros dos y presentarlos a éstos en un solo apartado explica dos cosas. Primero, que hay un interés por el proceso de creación, razón por la cual separan el primer momento para detallarlo al máximo y, segundo, que los tres momentos tienen su simultaneidad, razón por la cual tienen que presentarse unidos los tres, o pensarse en conjunto. Así lo expresan al finalizar la segunda sección de la meseta<sup>37</sup>. La cuarta sección, que es la final, podríamos llamarla de aplicación

---

<sup>33</sup> Cfr. BOGUE, Ronald, *Music, painting and the arts*, 2006.

<sup>34</sup> En la carta de Jean-Clet Martin escribe: "siempre es interesante, en los análisis de concepto, partir de situaciones muy concretas, muy simples, y no de los antecedentes filosóficos, *ni siquiera de los problemas* en cuanto tales". *DF*, 339/328.

<sup>35</sup> "El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio..." *MM*, 319/383.

<sup>36</sup> "Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos" *MM*, 318/382.

<sup>37</sup> "Hemos pasado de las fuerzas del caos a las fuerzas de la tierra. De los medios al territorio. De los ritmos funcionales al devenir-expresivo del ritmo. De los fenómenos

a la música, porque en ella se trata de distinguir en una correlación semi-flexible el clasicismo, el romanticismo y el modernismo, según los tres momentos del *ritornelo*. Es esta sección la que dará pie para plantear la pregunta por la teoría de la música en Deleuze.

Pero, ¿para qué el *ritornelo*?, ¿qué explica el *ritornelo* en tanto que concepto?, ¿qué hace el *ritornelo*, cuál es su función? el *ritornelo* sólo sirve como concepto si explica cómo se sale del caos, cómo se extrae algo del caos y cómo se mantiene el caos y sus peligros alejados de lo extraído. Pero, ¿qué entiende Deleuze por caos?

### 2.2.1. *Caos: fuerza e inmanencia*

El concepto de caos juega un papel muy importante dentro del sistema deleuziano. Especialmente desempeña la tarea de evitar la trascendencia. En concreto, según Toscano, evita la aparición de cualquiera de las tres ideas reguladoras kantianas<sup>38</sup> (alma, mundo o Dios), que son la fuente de cualquier tipo de trascendencia (conciencia, cosa en sí, divinidad). Puede desempeñar este papel porque a partir del caos se explica toda creación, toda actualización. No es algo más allá de lo actualizado, aunque de allí nace lo actualizado, ni depende de algo más allá de él, aunque siempre es más que

---

de transcodificación a los fenómenos de descodificación. De las funciones de medio a las funciones territorializadas. No se trata tanto de una evolución como de [pasajes], de puentes, de túneles. Los medios ya no cesaban de, pasar los unos a los otros. Ahora, los medios pasan al territorio. Las cualidades expresivas, las que nosotros llamamos estéticas, no son realmente cualidades “puras”, ni simbólicas, son cualidades propias, es decir, apropiativas, pasos que van de las componentes de medio a las componentes de territorio. El propio territorio es un lugar de paso. El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial. ¿Cómo no iba a estar ya pasando a otra cosa, a otros agenciamientos? Por eso no podíamos hablar de la constitución del territorio sin hablar ya de su organización interna. No podíamos describir el *infra*-agenciamiento (carteles o pancartas) sin estar ya en el *intra*-agenciamiento (motivos y contrapuntos)”*MM*, 328/396. Vázquez Pérez traduce ‘*passage*’ como ‘pasos’. Es cierto que el verbo es pasar, pero el sustantivo puede perfectamente ser ‘pasaje’ y creo que corresponde más a la intención, porque no sólo hay que mantener en mente la idea de pasaje musical, sino que la idea de puente, por ejemplo, cuando se hace un puente en una sonata para pasar de una tonalidad a otra, así nos lo indica. Por otro lado, al finalizar este párrafo termina la segunda parte de la meseta y en la edición en castellano de Pre-textos no ha quedado correctamente señalada por los dos espacios que se encuentran en la edición original francesa.

<sup>38</sup> *Cfr.*, TOSCANO, Alberto, ‘Chaos’, en PARR, Adrian, *A Deleuze dictionary*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2005, p.43s.

cualquier actualización. Básicamente se trata de considerar que estamos en medio del caos, o que el caos está en medio de nosotros. En este sentido, el caos juega un papel activo en los procesos de creación.

Este caos, tan importante, no es sólo una construcción a partir de la ciencia<sup>39</sup> y la teoría del caos<sup>40</sup>, sino que, como sugiere Toscano, se opone al caos que Platón atribuye a los sofistas<sup>41</sup>. ¿No matendrá, por tanto, una conexión más profunda con Platón? ¿No presenta alguna cercanía el concepto deleuziano de caos con el concepto platónico de *chóra*? Propondremos, a este respecto, y siguiendo la sugerencia de Toscano de ver en el concepto de caos en Platón una relación con la Antigüedad, la *chóra* del *Timeo* como una posible fuente porque matizará el camino para entender por qué es el territorio lo que debe mantenerse fuera del caos, por qué precisamente es el *ritornelo* el que explica la salida del caos. Pero, ¿qué es para Deleuze el caos?

La idea más sintética que Gilles Deleuze expresa sobre el caos la encontramos en QF:

El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que éstas se esbozan y se desvanecen: no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes, y una aparece como evanescente cuando la otra desaparece como esbozo. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia. El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física). *Dar consistencia sin perder nada de lo infinito* es muy diferente del problema de la ciencia, que trata de dar unas referencias al caos a condición de renunciar a los movimientos y a las velocidades infinitas y de efectuar primero una limitación de velocidad: lo que es primero en la ciencia, es la luz o el horizonte relativo<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Según Lorenz desde los trabajos de Prigogine, que no son los primeros en ciencia, ha habido otros desarrollos que hacen del concepto de caos un concepto universal del cual nadie puede pretenderse dueño, cada rama investigativa precisa lo que entiende por caos. Cfr., LORENZ, Edward, *The Essence of Chaos*, Seattle, University of Washington Press, 1993. p.3.

<sup>40</sup> Deleuze se atiene a los desarrollos de Prigogine y Stengers. En QF cita el libro *Entre el tiempo y la eternidad*. Cfr., QF, 117/11.

<sup>41</sup> Cfr. TOSCANO, Alberto, 'Chaos', en PARR, Adrian, *A Deleuze dictionary*, op. cit. P.43.

<sup>42</sup> QF, 46s/44s.

De aquí se puede inferir que Deleuze piensa que cuando una relación se mantiene entre dos determinaciones como mínimo, se puede hablar de salida del caos. El uso de la idea de determinación es muy importante y con ello parece estar, de nuevo, remitiendo a Hegel<sup>43</sup>. Pero, ¿por qué dos?, ¿por qué una determinación no es suficiente por sí misma? ¿No es, acaso, la determinación lo que hace que algo sea y, por tanto, pueda existir fuera del caos? Esta es una idea que hay que aclarar sobre la explicación del caos. Pero si es sobre el caos ¿por qué hablar de determinaciones? ¿No es algo determinado, precisamente, lo que está fuera del caos, y lo que es posterior al caos, siendo el caos lo que es completamente indeterminado? Esta es la otra cuestión que hay que tratar, pero es, de hecho, la cuestión central.

Lo primero es captar de la mejor manera posible lo que Deleuze entiende por determinación. En esta problemática se manifiesta, una vez más, la tesis deleuzena del *intermezzo*, sólo que ahora hay que exponerla ontológicamente. Esta explicación ontológica está basada, principalmente, en la apropiación del concepto de fuerza nietzscheano, expresado inicialmente en *Nietzsche y la filosofía*<sup>44</sup>. Las determinaciones son las fuerzas del caos, éstas son fuerzas- movimiento, por ello es pertinente recurrir al lugar donde Deleuze mejor construye el problema de las fuerzas, que es el libro sobre Nietzsche. La idea articuladora de este problema es que las cosas que son, que percibimos, que nos afectan, que concebimos, que usamos, son el

---

<sup>43</sup> El trabajo de Michael Hardt pretende ser bastante preciso a este respecto, no sólo reconoce que Deleuze busca una alternativa a la determinación del ser vía negación: “La primera lectura de Bergson que hace Deleuze se sustenta en un ataque contra el proceso negativo de determinación” (HARDT, Michael, *Deleuze un aprendizaje filosófico*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 37) y otras cuestiones, sino que reconoce que Deleuze sigue utilizando el lenguaje hegeliano: “Vemos que con frecuencia Deleuze plantea su proyecto, no sólo en el lenguaje tradicional del hegelianismo, sino también empleando los términos de los típicos problemas hegelianos: la determinación del ser, la unidad de lo Uno y lo Múltiple, etcétera. Paradójicamente, en su esfuerzo por señalar a Hegel como un fundamento negativo de su propio pensamiento, Deleuze puede parecer muy hegeliano” (*Ibid.*, p.18). Las preguntas que habría que desarrollar en otra investigación a partir de nuevas interpretaciones sobre Hegel son, en este caso, alrededor de las razones o necesidades noológicas que Deleuze tendría para seguir este procedimiento respecto de Hegel.

<sup>44</sup> “Y, en verdad, basta afirmar el caos (azar y no causalidad) para afirmar al mismo tiempo el número o la necesidad que lo proporciona (necesidad irracional y no finalidad). «No hubo primero un caos, y después, poco a poco, un movimiento regular y circular de todas las formas, al contrario: todo esto es eterno, sustraído al devenir; si alguna vez hubo un caos de fuerzas es que el caos era eterno y ha reaparecido en todos los ciclos. El movimiento circular no ha devenido, es la ley original, del mismo modo que la masa de fuerza es la ley original sin excepción, sin infracción posible. Todo devenir acontece en el interior del ciclo y de la masa de fuerza» (VP, II, 325 (movimiento circular = ciclo, masa de fuerza = caos))” *NF*, 46s/33.

resultado de una fuerza<sup>45</sup> que se impone sobre otras<sup>46</sup>. Esta idea, a la que se suele hacer referencia con la expresión “juego de fuerzas”, se puede comprender de un modo bastante físico.

La teoría de las fuerzas en Deleuze parte de un principio muy sencillo derivado del *rizoma*, a saber, las fuerzas son siempre cúmulos de fuerzas<sup>47</sup>; no hay por naturaleza fuerzas solas, aisladas de las demás, ya que concebir una fuerza sola o aislada es una abstracción. A esto se refiere Deleuze cuando relee de Nietzsche el décimo tercer párrafo del primer tratado<sup>48</sup> de la *Genealogía de la moral*<sup>49</sup>. Siempre que se pretende separar a una fuerza de lo que puede, se pretende esconder a la fuerza misma<sup>50</sup>, aislarla de algún modo, sencillamente porque toda fuerza sólo es asequible por sus efectos; si se esconden sus efectos, que es lo único que se puede captar de una fuerza, realmente se está escondiendo a la fuerza, y en este sentido aislándola.

Cualquier fuerza, sin importar su intensidad, sólo existe cuando se actualiza, pero no se actualiza sino en un efecto en el que se manifiesta<sup>51</sup>. Esto quiere

---

<sup>45</sup> “cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, «en relación de tensión» unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar.” *NF*, 61/45.

<sup>46</sup> “Porque la evaluación de esto y aquello, el delicado acto de pesar las cosas y los sentidos de cada una, la estimación de las fuerzas que definen en cada instante los aspectos de una cosa y sus relaciones con las demás, todo aquello (o todo esto) revela el arte más alto de la filosofía, el de la interpretación”. *NF*, 12/5.

<sup>47</sup> “Cualquier fuerza se halla pues en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es el plural; sería completamente absurdo pensar la fuerza en singular. Una fuerza es dominación, pero también objeto sobre el que se ejerce una dominación. Una pluralidad de fuerzas actuando y sufriendo a distancia, siendo la *distancia* el elemento diferencial comprendido en cada fuerza y gracias al cual cada una se relaciona con las demás: éste es el principio de la filosofía de la naturaleza en Nietzsche.” *NF*, 15/7

<sup>48</sup> *Cfr.*, Apartado 2 ‘La distinción de fuerzas’, en el capítulo II del libro sobre Nietzsche. *NF*, 62ss/46ss.

<sup>49</sup> *Vid.*, NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1994, traducción de Andrés Sánchez Pascual, p.51ss. (GM.1, 13 ksa 5.278)

<sup>50</sup> Esta es una explicación de por qué objeción que hace Descombes parte de una análisis poco exhaustivo de la idea de Deleuze. Según este comentarista, esta concepción ontológica de la fuerza en Deleuze cae en una imposibilidad, dado que los amos sólo pueden vérselas con los amos, en la medida en que desconocen y no podrían conocer a los esclavos, y éstos, a su vez, sólo pueden vérselas con los esclavos, ya que hacen la misma operación. *Cfr.*, DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro*, *op. cit.*, p.213ss. Pero, sabemos que no se trata de una personalización de las relaciones de fuerza, por un lado, y como tal vez alcanza a reconocer el mismo Descombes. Por otro lado, las fuerzas siempre tienen que ser concebidas como lo que ‘son’, como una relación. No hay fuerza que de hecho pueda ser separada de lo que puede, y lo que puede una fuerza es, precisamente, el efecto o su manifestación.

<sup>51</sup> Tal vez así se pueda comprender mejor la manera de concebir lo virtual y por qué efectivamente todo lo virtual es real.



decir que se afirma la existencia de una fuerza (por ejemplo, un paquete de energía que llega a un sensor de un radioscopio o un telescopio), porque se percibe, o se capta su efecto: afecta el sensor o se reporta en el aparato observador. Esto no es sólo una cuestión subjetiva o de percepción humana, el telescopio es afectado en su sensor, independiente de la percepción humana. El ser efecto de la fuerza es perfectamente objetivo y no depende de la existencia de hombres que la perciban. Pero lo que sí tiene que ser el caso es que la fuerza afecte algo<sup>52</sup>, que la fuerza sea percibida por algo<sup>53</sup>.

Si, por ejemplo, se abstrae en un sistema ideal<sup>54</sup> al sol y a Neptuno, se puede entender que la fuerza que el sol ejerce sobre Neptuno es o existe en proporción al camino que los separa. Se puede entender, además, que si un fotón golpea a Neptuno sólo lo golpea después de atravesar la distancia que hay entre ambos. Así, si la fuerza sólo se capta como tal, por sus efectos, entonces durante este trayecto la fuerza no se captaría; en el caso del fotón, dicho fotón no estaría afectando nada más durante su trayecto de recorrido: esto quiere decir que así como el fotón sólo se actualiza en la superficie de Neptuno, asimismo la fuerza del sol sólo se actualizaría en la fuerza que le hace a Neptuno. Los fotones que percibe Neptuno sólo se actualizan en Neptuno, no antes, lo mismo para la fuerza.

Se puede caer en una confusión cuando se intenta entender que el trayecto es actual también. Pero si es concebible el trayecto que recorre este fotón del ejemplo, se debe a que puede concebirse retrospectivamente: '¡ah!, ¡este fotón que llega a Neptuno debió viajar desde el sol, porque es un fotón solar!'. Pero esta sería la diferencia entre lo actual y lo virtual. Mientras el fotón no se actualice será completamente virtual, una vez captado (que

---

<sup>52</sup> Aquí se hace una distinción que puede complicar la explicación. Es cierto que las fuerzas se definen en la física clásica sólo por su efecto sobre una masa, la aceleración que le producen a ésta. Pero se conciben como entidades distintas que actúan sobre la masa, aunque sólo sea por sus efectos que se reconozcan. Esta definición podría hacer pensar que la fuerza es sólo un efecto; sin embargo, es perfectamente plausible distinguir la fuerza del efecto que produce.

<sup>53</sup> Aunque desborda las posibilidades de este trabajo, no puedo dejar de mencionar que en el volumen I de los estudios sobre cine Imagen-movimiento, Deleuze, exponiendo el sistema de las imágenes en Bergson dice lo siguiente: "Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación.", *IM*, 90/86.

<sup>54</sup> Aquí está la dificultad de cualquier exposición o explicación sobre las fuerzas, que siempre nos vemos obligados a hacer abstracciones donde no las hay.

golpee Neptuno y suba la temperatura de la superficie) se actualizará. En ambos casos es real, pero sólo será actual cuando afecte algo; mientras no lo haga, será, sencillamente, un virtual. Esto es lo que sucede con todas las fuerzas del universo, son plenamente reales pero sólo actuales cuando afectan algo donde se realizan<sup>55</sup>. Así, la fuerza sólo existe (se actualiza), en la medida en que entra en relación con otras fuerzas que la perciben o que son afectadas por ella<sup>56</sup>. Y, como se comprenderá, el universo es un constante juego de fuerzas que pasan de lo virtual a lo actual, constantemente<sup>57</sup>.

Pero si toda fuerza es siempre cúmulo de fuerzas<sup>58</sup>, una multiplicidad de fuerzas, hablar de 'fuerza' en singular implica una abstracción, una arbitrariedad, ¿cómo entender esto? Efectivamente, nunca una fuerza está sola, bien es afectada, o bien afecta y es, de suyo, imposible aislarla<sup>59</sup>. Esto

---

<sup>55</sup> Esta es la discusión respecto de la dualidad onda-partícula o, en una versión un poco más popular, la del gato de Schrödinger. Pero tiene que ver, además, con un hecho que estamos omitiendo para efectos de la explicación. Para la física toda fuerza sólo es un efecto, por eso la primera definición newtoniana de que la fuerza es directamente proporcional a la aceleración de la masa ( $F=m*a$ ), está diciendo que sólo cuando vemos un cambio en el movimiento de una masa, podemos deducir y pretender medir una fuerza. Esta es la segunda ley del movimiento de Newton: nada cambia su trayectoria si no hay una fuerza que la haga cambiar. Pero esto quiere decir precisamente que la fuerza, en tanto que medible, sólo es un efecto, o sólo puede medirse según su efecto. Podría decirse que percibir una fuerza es efectuar un ejercicio trascendental, deducción inversa, sin salirse del plano físico.

<sup>56</sup> "Nietzsche dice con razón que la fuerza tiene a otra fuerza por objeto. Pero, precisamente, es con otras fuerzas que la fuerza entra en relación." *NF*, 17/9.

<sup>57</sup> ¿Puede decirse que se pasa de lo actual a lo virtual? Deleuze no parece tener ninguna indicación al respecto.

<sup>58</sup> "Si una fuerza no es separable de su cantidad, tampoco lo es de las restantes fuerzas con las que se halla relacionada. La cantidad en sí no es, pues, separable de la diferencia de cantidad. La diferencia de cantidad es la esencia de la fuerza, la relación de la fuerza con la fuerza." *NF*, 66/49.

<sup>59</sup> Esto nos lo enseña el segundo principio de termodinámica respecto de la eficiencia de un motor. Si la energía calórica siempre va de lo caliente a lo frío, por cualquiera de sus tres mecanismos (conducción, convección o radiación), quiere decir que la energía nunca se puede aislar, sino que tiende a equilibrarse siempre en el sistema relativamente cerrado en el que se encuentra. Pero el hecho de que se trate de un sistema relativamente cerrado hace que tienda a equilibrarse, a su vez, con lo que lo rodea. Hasta donde sabemos o podemos suponer, el único sistema completamente cerrado es el universo, luego cualquier sistema interno es siempre relativo y no sirve para aislar las fuerzas. Todas las fuerzas tienden a salir del sistema e interactuar con otras fuerzas. (Recordemos que energía es la capacidad de hacer trabajo, por lo que suele asumirse con la misma unidad de medida. Sin embargo, el trabajo ( $W$ ) se define como fuerza ( $f$ ) por distancia ( $d$ ):  $W=F*d$ . Es decir, toda energía es la distancia que recorre una fuerza dada, pero esto es necesariamente así porque la fuerza siempre está en movimiento. No hay algo quieto que sea equivalente a una fuerza. La potencia ( $P$ ), por su parte, es la cantidad de energía usada en la unidad de tiempo:  $P=W/t$ . O lo que es lo mismo  $P=F*v$ . Con lo que ya se puede empezar a entender por qué la potencia no se tiene, sino que sólo se ejerce, pues es una fuerza en movimiento. No hay fuerzas que no estén ya en movimiento. Lo único que se puede encontrar son

quiere decir que cuando se identifica una fuerza, la fuerza está afectando algo en medio de lo cual se manifiesta (aquí ya no es el movimiento del esclavo de separar a una fuerza de lo que puede, de su propio efecto, sino el de resaltar las fuerzas que se necesitan para mantener el efecto de una fuerza<sup>60</sup>) y no porque se capte ahí sola.

Pero captar una fuerza implica estar al nivel en el cual la fuerza puede ser captada. Se sabe, por ejemplo, que la vista sólo puede captar ciertas longitudes de onda de la luz. No puede captar ondas infrarrojas ni ultravioletas. Sin embargo, otras superficies como la piel, sensores, fotorreceptores, sí pueden captar las frecuencias altas y bajas que el ojo humano no. Analógicamente, las fuerzas no siempre afectan a los mismos niveles ni en los mismos niveles. Es por esto que, aunque haya cúmulos de fuerzas (los rayos del sol emiten luz de varios tipos de frecuencia), sólo se captan los efectos por un receptor que está al nivel en que ese receptor los puede captar. Todo lo que salga de dicho nivel es realmente inapreciable, a menos que se cambie de nivel.

Pero, retomando el problema de la separación de la fuerza de lo que puede, es posible considerar que todas las fuerzas están en permanente interacción y que sólo son percibidas como fuerzas en la medida en que afectan algo más, que afectan otra cosa, sea una fuerza, sea una masa. Si se oculta su efecto, entonces es imposible percibir la fuerza, se esconde la fuerza, se le separa de su efecto. ¿Cómo esconder una fuerza? ¿No implica esto una especie de voluntad que esté fuera de las fuerzas y que pueda manipular las fuerzas y sus efectos? En cierto sentido así es como está escrito, pero en realidad se trata de un análisis abstracto de lo que puede ser una teoría de las fuerzas. En esta medida, los sujetos de enunciación y los sujetos de enunciado nunca están en lugar de voluntades ni funcionan como voluntades, sólo más bien, como personajes conceptuales; la fuerza puede entenderse como un personaje conceptual, según Deleuze, a la vez que es un concepto. Esa

---

fuerzas que no hagan trabajo, porque no mueven nada, pero siempre estarán en movimiento. La fuerza, en este sentido, es una abstracción formal para entender la energía, la materia, el movimiento).

<sup>60</sup> En cierto sentido, la idea de que el esclavo separa a la fuerza de lo que puede es posible por la abstracción que efectúa. Una de dos, o las abstracciones son falsas porque las fuerzas son multiplicidades y no hay nada, así como el esclavo no separa a la fuerza de lo que puede, o las abstracciones no son sólo formales, sino que efectivamente hacen entrar un cúmulo de fuerzas bajo una unidad y hay lo que vemos, así como el esclavo separa la fuerza de lo que puede.

pregunta, por tanto, cae fuera de las pretensiones y los supuestos de este análisis<sup>61</sup>. Este análisis, más bien, es una formalidad que, sin embargo, sirve para comprender por qué se necesitan dos determinaciones, que en principio hay que entender como fuerzas. En el fondo, toda determinación es múltiple, está en movimiento y no deja de relacionarse con todas y cada una de las otras. Esto no puede ser sino caos.

Ahora bien, la razón por la cual se postula que se necesitan dos determinaciones para salir del caos se encuentra en el concepto de inmanencia que Deleuze quiere manejar. En el capítulo anterior se vio que la idea de plano de inmanencia engloba la imagen del pensamiento, pero no se examinó el papel de la inmanencia y la forma en que Deleuze considera que puede hacerse. En la medida en que Deleuze se interesa por asegurarle la inmanencia de su sistema filosófico, tiene que sostener la idea de que para salir del caos se necesitan como mínimo dos determinaciones.

¿Cómo entender la inmanencia? El texto completo para abordar el problema de la inmanencia en Deleuze es el texto “La inmanencia: una vida...”<sup>62</sup> que aparece publicado en *Dos regímenes de locos* (DF). Sin embargo, es posible dar una explicación un poco más básica, por lo tanto simple y sesgada, que permita después apropiarse de la riqueza de su último texto publicado. Hay un criterio negativo para entender la inmanencia: el rechazo, o la potencia de evitar cualquier tipo de trascendencia. Si se tienen dos elementos de la misma naturaleza A y B, serán trascendidos por un tercer elemento T, si éste es de diferente naturaleza y si las cualidades, relaciones y potencias o naturalezas de A y B se encuentran explicadas o causadas por T. Por ello, T no es una síntesis o generalización de A y B, sino que es más que A y B, es decir, tiene un excedente. Dicho en otras palabras, siendo T de una naturaleza diferente, se pretende que sea de naturaleza superior, por ser poseedor, productor y explicativo de A y B; de este modo, se establece una jerarquía entre T y AB. Así podemos decir que T trasciende a A y B, funcionando como una especie de fundamento y/o finalidad, porque a partir de T se explican. Por ello, toda finalidad, todo fundamento siempre es

---

<sup>61</sup> Y, sin embargo, cabría proponer lo contrario en otro estudio futuro, no que haya una voluntad fuera de las fuerzas que las separe de lo que puede, sino que cualquier voluntad, en la medida en que puede operar sobre las fuerzas, no puede ser sino ella misma otro cúmulo de fuerzas más fuerte.

<sup>62</sup> *Vid.*, DF, 347/359.

trascendente. La inmanencia, por tanto, sería el rechazo de toda finalidad y el rechazo de toda fundamentación, así entendida.

Pero esta definición negativa es en sí misma insuficiente, porque no explica el verdadero papel de la inmanencia y su funcionamiento y queda aún por resolver el problema que antiguamente<sup>63</sup> se pretendía subsanar al recurrir a la trascendencia, a saber, si es posible explicar un efecto por su causa, entonces las causas no pueden extenderse al infinito, ya que tiene que haber un principio inexplicado a partir del cual todas las demás explicaciones sean efectivas. Asimismo, si las cosas pueden explicarse por sus fines, éstos no pueden extenderse en su encadenamiento hasta el infinito, pues entonces no es posible entender qué es lo que cada fin explica; debe haber fines finales. Entonces para Deleuze el reto es entender la inmanencia sin dañar la posibilidad misma de la explicación, del conocimiento, sin caer en la necesidad de postular un principio primero (inexplicado) o un fin final. ¿Cómo se explica positivamente, entonces, la inmanencia?<sup>64</sup>

Cuando Deleuze analiza la forma de la repetición en Hume<sup>65</sup>, encuentra la explicación básica de la inmanencia. En el capítulo 2 de DR toma la siguiente tesis de Hume:

*La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla:* esta célebre tesis de Hume nos lleva al centro de un problema. ¿Cómo es posible que la repetición cambie algo

---

<sup>63</sup> Por lo menos Aristóteles plantea este problema y da este argumento en *Metafísica* B, 994b28-994b31.

<sup>64</sup> Evidentemente, el problema es considerar que la causa primera o el fin final o el axioma sea de diferente naturaleza que los que no lo son. Pero parece que de seguir esa la línea de razonamiento, siempre se hace que la causa primera trascienda, porque explica todo lo demás y por esta razón tiene que asumirse como de otra naturaleza. Incluso si se acepta que es de la misma, sería de todos modos superior jerárquicamente.

<sup>65</sup> “From the mere repetition of any past impression, even to infinity, there never will arise any new original idea, such as that of a necessary connexion; and the number of impressions has in this case no more effect than if we confined ourselves to one only”. HUME, David, *A Treatise on Human Nature*, Londres, Everyman’s library, 1911, Libro 1 Parte 3, Sección 6 Párrafo 3/16, p. 87. Pero sobre todo: “I am sensible that of all the paradoxes which I have had, or shall hereafter have occasion to advance in the course of this Treatise, the present one is the most violent, and that it is merely by dint of solid proof and reasoning I can ever hope it will have admission, and overcome the inveterate prejudices of mankind. Before we are reconciled to this doctrine, how often must we repeat to ourselves, that the simple view of any two objects or actions, however related, can never give us any idea of power, or of a connexion betwixt them: that this idea arises from the repetition of their union: that the repetition neither discovers nor causes any thing in the objects” HUME, David, *A Treatise*, *op.cit.*, Libro 1 Parte 3, Sección 14, Párrafo 24/36, p. 166.

en el caso o en el elemento que se repite, puesto que implica, de derecho, una perfecta independencia de cada presentación? La regla de discontinuidad o de instantaneidad en la repetición se formula en los siguientes términos: el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido<sup>66</sup>.

Vemos que explica esta tesis partiendo de la regla de la instantaneidad, que será la misma expresión utilizada, veintitrés años después, para definir el caos, según habíamos citado anteriormente: “el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido”<sup>67</sup>. Según Deleuze, cuando lo que contempla, en este caso un espíritu, es afectado por una repetición, entonces el espíritu que contempla contrae lo que se repite; dicho con precisión, se contrae el espíritu que contempla. Así, si tenemos la repetición de una secuencia AB, cada aparición de AB es indiferente de la aparición de las anteriores y posteriores que se volverán a dar. De hecho, nada le pasa a AB por las apariciones anteriores y las posteriores<sup>68</sup>. Pero si hay un espíritu que contempla, puede suceder que, dada la repetición que afecta a ese espíritu, haya una contracción en el espíritu de todos los casos repetidos, esto es, que suceda una diferencia en el espíritu que contempla. En virtud de dicha contracción aparece una diferencia en el espíritu, una síntesis del tiempo, porque la contracción no es otra cosa que una tendencia en el espíritu que consiste en que cada vez que aparece A, se esperará (tiempo) B.

Deleuze no especificará qué entiende por ‘espíritu’, damos por descontado que no se puede entender cualquier cosa, sin embargo, tampoco se trata solamente de algo así como una conciencia que observa o un alma que contempla. Cualquier teoría evolucionista tendría que estar de acuerdo con esta explicación sencilla sobre la repetición, la contracción, la diferencia y la tendencia, si cree cierto que todos los seres de la naturaleza han pasado por una génesis, por una evolución. En este sentido, ‘espíritu’ podría asumirse como cualquier materia viva, o que tienda a estarlo<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> *DR*, 119/96.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Aquí pueden discutirse muchos puntos. Es preciso tener claro que Deleuze no está considerando casos en que la repetición de AB no es consecutiva, sino que se incluyen los casos en que de hecho aparece en medio de otras apariciones: AB XU RD TH AB FG TH AB XU RD TH GB AB. Deleuze no apunta aquí a examinar cada cuánto aparece AB, porque eso le implicaría tener que suponer, de inmediato, que el espíritu que contempla tiene una forma interna del tiempo. Pero precisamente si esas apariciones fueran del modo indicado, el espíritu que contempla no se da cuenta de ello, porque puede ser el caso que sea sólo AB el que lo afecte.

<sup>69</sup> “Pero, en el orden de la pasividad constituyente, las síntesis perceptivas remiten a síntesis orgánicas, así como la sensibilidad de los sentidos, a una sensibilidad

Ahora es un poco más fácil comprender por qué se necesitan dos determinaciones para que ellas mismas se mantengan fuera del caos. Calcando el análisis sobre Hume en DR se puede suponer que salir del caos implica que algo capte lo extraído del caos<sup>70</sup>. Salir del caos implicaría que haya una síntesis de dos determinaciones, como mínimo. Si fuese el caso de que en vez de repetirse AB, se diera AC y luego AD y luego AE, el espíritu nunca sería afectado. Es importante que la repetición sea de AB, porque a partir de B se puede captar A y, viceversa, a partir de A se puede captar B. Decir que cuando sucede A se espera B, es decir, que A se presenta asociado a B y viceversa. Se trata de un doble punto de apoyo para captar al otro, y no es por comparación o cercanía, puesto que A y B no son similares, sólo se repiten. Aquí, sin duda, la clave está en la repetición de AB y no en el hecho de que B suceda a A, la cuestión es justamente esta.

La razón por la cual se trata de dos determinaciones es que sólo así puede explicarse cómo una se sostiene. Al haber dos determinaciones puede comprenderse que una determinación sostenga o mantenga a la otra fuera del caos y vice-versa. Si cada determinación sostiene a la otra, y no se recurre a un tercer elemento que las trascienda para explicar cómo se mantienen, tenemos la aparición de lo nuevo en una explicación inmanente, sin recurrir a una trascendencia. Y de nuevo hay que indicarlo, lo nuevo no es que haya una contemplación de AB, sino que esta contemplación, esta contracción del espíritu, es base para futuras contracciones. Esta fórmula evita, también, la necesidad de recurrir a la trascendencia de sí o a la superación de sí, puesto que no se dice que una determinación salga fuera del caos por sí misma y mucho menos que se mantenga fuera de él por sí misma. Antes bien, lo que

---

primaria que *somos*. Somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o de representarlos, sino antes de sentirlos. Todo organismo es, en sus elementos receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas. En el nivel de esta sensibilidad vital primaria, el presente vivido constituye ya en el tiempo un pasado y un futuro. Este futuro aparece en la necesidad como forma orgánica de la espera; el pasado de la retención aparece en la herencia celular. Más aún: al combinarse con las síntesis perceptivas montadas sobre ellas, estas síntesis orgánicas vuelven a desplegarse en las síntesis activas de una memoria y de una inteligencia psico-orgánicas (instinto y aprendizaje).” DR, 123/100.

<sup>70</sup> Si se preguntase cómo es lo que capta lo extraído, cómo es el espíritu que contempla, habría que recordar que justo esto es lo que está tratando de explicar Deleuze con Hume, a saber, cómo se configura el espíritu por medio de contemplaciones. No hay espíritu anterior a las contemplaciones. ¿Cómo sería entonces esa primera contemplación, la básica que hace que algo devenga espíritu por primera vez?, ¿cuál sería el origen del espíritu que contempla? Esta es la necesidad de una dualidad mínima.

nos muestra es que Deleuze considera que salir del caos es sólo algo que sucede entre dos, de nuevo, un *intermezzo*. Pero este entre dos es sólo el mínimo, pues lo importante es entender que del caos se sale en multiplicidades, en manadas.

De este modo se entiende que la inmanencia entra a formar parte de la concepción sobre la creación en Deleuze. Toda creación existe en la medida en que hay inmanencia, o toda inmanencia tiene que ser creada, extraída del caos, de modo que pueda sostenerse efectivamente.

Desafortunadamente, la explicación sobre Hume y la repetición en DR no se puede aplicar al pie de la letra para lo que se expone en MM y en QF respecto del caos, porque salir del caos implica, necesariamente, algo que haga la extracción, es decir, implica lo que propiamente logra la síntesis. Así como en DR 'espíritu' se refería a todo lo viviente, en QF la síntesis de dos determinaciones tendría que darse en algo. Pero, a diferencia de DR, no se trata de explicar desde Hume, sino que debe ser posible una explicación válida para toda creación. Es decir, se tiene que poder explicar también de dónde sale lo que contempla, lo que hace la síntesis. Más todavía, ¿cómo explicar la relación de lo que se repite con lo que contempla? ¿Por qué el uno puede afectar al otro? En el caso del caos, ¿cómo explicar la relación que el caos mantendría con lo que de él se extrae? Es aquí donde la meseta del *ritornelo* hace su aparición y hay que apresurarse a pasar a la siguiente sección. Pero hay que cerrar el problema de las determinaciones antes de ver la solución completa de la extracción del caos dada en MM, y comprender aquí también un rasgo del platonismo de Deleuze.

Además de entender las determinaciones como fuerzas, en un sentido nietzscheano, para concebirlas en constante movimiento y poder proponer que la creación es inmanencia, es preciso profundizar en la cotidianidad de las fuerzas del caos. La hipótesis que quiero poner aquí en juego es que Deleuze considera que el caos es algo verdaderamente cotidiano, tan cotidiano que necesitamos permanentemente de las opiniones para protegernos de él en la cotidianidad.

La función de la opinión es protegernos del caos como una sombrilla, mientras que la creación es el acto de entrar de nuevo en contacto con el caos, para extraer nuevas fuerzas, siempre desde un territorio que proteja. La



idea de que el caos es cotidiano la encontramos en la conclusión de QF, y se deduce claramente del siguiente pasaje:

Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo con un mínimo de reglas constantes, y jamás la asociación de ideas ha tenido otro sentido, facilitarnos estas reglas protectoras, similitud, contigüidad, causalidad, que nos permiten *poner un poco de orden en las ideas*, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que impida a nuestra «fantasía» (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego. Pero *no existiría un poco de orden en las ideas si no hubiera también en las cosas o estado de cosas un anticaos objetivo*: «Si el cinabrio fuera ora rojo, ora negro, ora ligero, ora pesado..., mi imaginación no encontraría la ocasión de recibir en el pensamiento el pesado cinabrio con la representación del color rojo.» Y por último, cuando se produce el encuentro de las cosas y el pensamiento, es necesario que la sensación se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo, la sensación de pesadez cada vez que sopesamos el cinabrio, la de rojo cada vez que lo contemplamos, con nuestros órganos del cuerpo que no perciben el presente sin imponerle la conformidad con el pasado. Todo esto es lo que pedimos para *forjarnos una opinión*, como una especie de «paraguas» que nos proteja del caos<sup>71</sup>.

En QF, se sabe, Deleuze explica que la ciencia, la filosofía y el arte deben ser entendidas como actividades que extraen del caos su material nuevo. También explica que las tres actividades antagonizan con el exceso de lejanía del caos. A este exceso de lejanía del caos se le llama opinión, con lo cual se inscribe claramente en la distinción platónica entre *dóxa* y *epistémē*. Para Deleuze, la divulgación científica hace correr a la ciencia el mismo peligro que las generalidades en filosofía. La opinión puede resultar más peligrosa que el mismo caos. Esta idea respecto de la opinión muestra que Deleuze entiende al caso en su aspecto cotidiano, porque la cotidianidad es opinión pura. ¿Cómo entender aquí la opinión? La explicación más completa y concisa de lo que Deleuze entiende por opinión está dada en el tercer capítulo de DR, cuando explica qué es el sentido común y la buena voluntad. Y en última instancia se apoya de un modo global en las apreciaciones de Heidegger, sobre el pensar y sobre lo Uno<sup>72</sup>: la opinión

---

<sup>71</sup> QF, 202s/189s. Las cursivas son mías.

<sup>72</sup> «Uno recuerda los profundos textos de Heidegger en los que muestra que, mientras el pensamiento continúe aferrado al presupuesto de su buena naturaleza y de su buena voluntad, bajo la forma de un sentido común, de una *ratio*, de una *cogitatio natura universalis*, no piensa en absoluto; es prisionero de la opinión, sigue fijado en una posibilidad abstracta: «El hombre sabe pensar en tanto tiene esa posibilidad; pero ese posible no nos garantiza aún que seamos capaces de hacerlo». El pensamiento sólo piensa constreñido y forzado, en presencia de lo que «da que pensar», de lo que es para pensar; y lo que resta por pensar es también lo impensable

protege del caos, y permite vivir la cotidianidad, de hecho la constituye, pero aleja de las posibilidades de creación (de autenticidad si se quiere) que suponen estar cerca al caos.

El caos es cotidiano y, por ello, hay que valerse de diversos mecanismos cotidianos para poder mantenerse permanentemente fuera de él. Pero todos esos mecanismos tuvieron que haber salido de él alguna vez. Esos mismos mecanismos se mantienen mutuamente de modo que puede haber un permanente *ritornelo*, un constante ir y venir que hace que nada caiga, aunque eventualmente algo caiga. El caos, entonces, para Deleuze, son todas las determinaciones que acechan constantemente a velocidad infinita toda la cotidianidad, o mejor, toda la actualidad.

Existe una teoría sobre la creación del universo que así lo explica. Se trata del esfuerzo de Eric Lerner por plantear una teoría del universo que es immanentista o materialista. En su libro *The Big Bang never happened*<sup>73</sup>, Lerner muestra los vacíos de la popular teoría del *Big Bang* y después presenta un desarrollo cosmológico de la teoría astrofísica de Hannes Alfvén sobre la creación del sistema solar. Las bases de su teoría implican mostrar que los flujos energéticos se van entrelazando en vórtices que van formando flujos cada vez más densos. De este modo se puede suponer, y tal vez sólo suponer, que es así como la energía se condensa y pasa de su estado energético a su estado material. Deleuze no conoce, ni cita esta teoría, es tal vez demasiado reciente para haberla trabajado. Pero a partir de allí se podría entender un poco mejor por qué se puede hablar de determinaciones en el caos y el hecho de que del caos salga todo lo que es.

Por último, en la concepción de caos de Deleuze sobresale, una vez más, la cosmovisión platónica que tiene. Deleuze parece atribuir al caos las mismas funciones que Platón atribuye a la *chóra* en el *Timeo*: es “de lo que” y “en lo que” están hechas las cosas, por un lado, y es pura fuerza y virtualidad, por otro.

---

o el no-pensamiento, es decir, el hecho perpetuo de que «todavía no pensamos» DR, 221/188. Deleuze no hace referencia directa a *Ser y tiempo*, pero consideramos que en la medida en que los análisis de Heidegger de la obra *¿Qué significa pensar?*, aquí referenciados por Deleuze se basa necesariamente en aquello, me atrevo a sugerir que el estudio de lo Uno valdría como gran parte de la explicación para la concepción de la opinión en Deleuze.

<sup>73</sup> LERNER, Eric, *The Big Bang Never Happened : A Startling Refutation of the Dominant Theory of the Origin of the Universe*, New York, Random House, 1991, pp.113-280.

En el segundo discurso sobre la creación del universo en el *Timeo*, se introduce el problema de la *chóra*. Hasta este momento *Timeo* había explicado lo que de la generación del universo es efectuado por la inteligencia. Reforzaré dicha explicación apelando a lo que se percibe, o apelando a una explicación por causas segundas o a una explicación de lo que se da por necesidad<sup>74</sup>.

La *chóra* forma parte de la realidad que es el universo, pero no es como las dos clases que había mencionado (las formas y las imágenes), sino que se trata de un tercer género. ¿Es una tercera clase de ser? No podría serlo, no puede ser un ser o una clase de ser. Esta debería ser razón suficiente para entender por qué Platón no tiene en mente a la materia<sup>75</sup>. Porque se trata de algo que no es un ser, Platón insistirá continuamente que es algo difícil de explicar y de entender, como sucede con el caos en Deleuze. Platón insiste, por ejemplo, después de haber dado la primera definición de la *chóra*, que “en cualquier caso lo dicho es verdadero, pero debemos hablar de él con mayor claridad”<sup>76</sup>, o “pero debemos de intentar decir algo más claro aún sobre este tema”<sup>77</sup>. Esto indica un imperativo ambiguo: hay que hablar de ella con claridad, y hay una imposibilidad de hacerlo. Imperativo hablar de ella porque es aquello sin lo cual el mundo no es posible, pero imposible porque no es, sin ser por ello una nada.

Si la teoría de las Ideas en Platón fuese correcta respecto de las imágenes de las formas, no puede haber una imagen pura, que exista por sí. Pero la imagen no es nada sin participar de la Idea, y dado que no es como la idea, por lo tanto, no está donde están las ideas (que propiamente no están en ningún lugar –y aquí estamos usando una noción moderna–, ya que son entidades metafísicas); debe ‘estar’, sin embargo, en algún lado. La *chóra* es ese espacio necesario para las imágenes, sin el cual la imagen tampoco es. De donde resulta que la imagen es doblemente deudora y doblemente “irreal”, pues es deudora de la participación de la Idea y deudora de la *chóra* en la cual puede ser algo.

---

<sup>74</sup> Cfr., PLATÓN, *Timeo*, Madrid, Abada, en prensa, traducción de José María Zamora Calvo, 46c-e.

<sup>75</sup> Cfr., ZAMORA CALVO, José María, ‘El material espacial de demiurgo: la *chóra* en el *Timeo* de Platón’, *Estudios Filosóficos*, No. 150, 2003, pp. 280.

<sup>76</sup> *Timeo*, 49a.

<sup>77</sup> *Timeo*, 50a.

Así es como empieza a entenderse que también la *chóra* sea 'de lo que' está hecho lo que deviene, además de ser aquello 'en lo que' está hecho lo que deviene.<sup>78</sup> Platón ofrece una breve explicación de lo que está hecha la *chóra* al comienzo del universo, a saber, que es un cúmulo de fuerzas<sup>79</sup>. Habría que aceptar, en todo caso, dos cosas. Primero, que en un momento dado, cuando el demiurgo impone el orden a lo desordenado, se crean las imágenes, o se empiezan a generar en la *chóra*. Pero el hecho de que hubiera habido un desorden inicial, suponía que ésta tuviera, de algún modo, todo lo necesario para recibir todas las imágenes. ¿Fue lo primero que colocó el demiurgo, las imágenes primeras de los triángulos que le serían necesarios, para poder luego iniciar la producción del universo? No resulta fácil con un pasaje como el siguiente:

De este modo, entonces, los cuatro elementos, sacudidos por esa realidad que les ha recibido, la cual, al moverse como una criba que les ocasiona una sacudida, separa entre sí los más desemejantes y concentra lo más posible en un mismo grupo a los más semejantes, por lo que unos ocuparon un espacio y otros, otro, antes incluso de que el universo se hubiera generado dispuesto en orden a partir de ellos<sup>80</sup>.

Lo que señala un movimiento de la *chóra*, una acción continua de ella, que no había sido antes indicada.

Sorprende bastante la cercanía del concepto de *chóra* platónico con el de caos en Deleuze. Hay diferentes coincidencias accidentales como el hecho de que se desarrollara en ambos pensadores su respectiva problemática con más detenimiento en una época más madura y como el hecho de la cercanía semántica de *cháos* y *chóra* en griego<sup>81</sup>. Dada la forma en que Deleuze cita el *Timeo*, es posible pensar que desconocía por completo las posibilidades de desarrollo teórico del concepto platónico en cuestión. Sin embargo, dada la cercanía conceptual entre ambos planteamientos es más procedente

---

<sup>78</sup> "por eso conviene que [la imagen] se genere en alguna otra cosa y adquiera de alguna manera una existencia, sin la que no sería en modo alguno" *Timeo*, 52c.

<sup>79</sup> Hay, sin embargo, un pasaje que permitiría explicar que Platón pretendía llegar a este punto cuando pregunta al inicio por la *chóra*. Platón pregunta, no qué es la *chóra*, sino qué puede: "¿Qué poder, entonces, debemos suponer que posee por naturaleza? Principalmente, el siguiente: el de ser receptáculo de toda generación, como una nodriza." *Timeo*, 49a.

<sup>80</sup> 53a

<sup>81</sup> *Cháos* es propiamente un espacio finito, delimitado, como el espacio que ocupa un objeto, mientras que *chóra* es el espacio infinito, el abismo. Dos formas del espacio, pero en la interpretación de Deleuze y Platón de lo que están hechas las cosas y lo que las rodea permanentemente.

entender que el caos en Deleuze obedece más a su cercanía con Platón que a un concepto de Chaos como el que se encuentra en Hesíodo. Esta cercanía en este punto podría interpretarse del siguiente modo: la naturaleza virtual del caos es análoga, y por lo tanto cercana, al género que Platón le da a la *chóra*, que no es el género del Ser. Igualmente, puede proponerse otra analogía en lo siguiente: en Deleuze la constitución de lo que es, depende directamente de las determinaciones del caos, es una actualización de lo virtual que necesariamente ha salido del caos en algún momento. En el fondo para Deleuze lo actual, lo que existe está hecho de caos. En Platón la *chóra* es de lo que están hechas las cosas, las imágenes que tienen un grado de ser. Por último, y a la luz de estas dos cercanías, ¿por qué lo virtual en Deleuze, aún siendo perfectamente real, no está generando dos mundos como en Platón? ¿Sólo por el hecho de que no dice que se trata de dos mundos, acaso sólo por el hecho de que a ambos los considera reales? Desafortunadamente este trabajo no puede comprometerse a responder estas inquietudes, debido a que su alcance se limita a entender el puesto de la música en el sistema de Deleuze, sin embargo, desarrollando su empresa señala condiciones de solución para dichos interrogantes. Por lo menos queda claro que la idea que Deleuze tiene sobre el caos no es del todo deudora de la teoría del caos de la ciencia actual

Ahora se puede retomar la explicación que dan Deleuze y Guattari sobre la diferencia que hay entre la actitud de la filosofía para extraer del caos (crea sus conceptos, plano y personajes) y la de la ciencia (crea sus funciones, plano y observador).

El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia. Es una velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento. Ahora bien, la filosofía plantea cómo conservar las velocidades infinitas sin dejar de ir adquiriendo mayor consistencia, otorgando una consistencia propia a lo virtual. El cedazo filosófico, en tanto que plano de inmanencia que solapa el caos, selecciona movimientos infinitos del pensamiento, y se surte de conceptos formados así como de partículas consistentes que van tan deprisa como el pensamiento. La ciencia aborda el caos de un modo totalmente distinto, casi inverso: renuncia a lo infinito, a la velocidad infinita, para adquirir una referencia capaz de actualizar lo virtual. Conservando lo infinito, la filosofía confiere una consistencia a lo virtual por conceptos; renunciando a lo infinito, la ciencia confiere a lo virtual

una referencia que lo actualiza por funciones. La filosofía procede con un plano de inmanencia o de consistencia; la ciencia con un plano de referencia. En el caso de la ciencia, es como una detención de la imagen. Se trata de una *desaceleración* fantástica, y la materia se actualiza por desaceleración, pero también el pensamiento científico capaz de penetrarla mediante proposiciones. Una función es una Desaceleración<sup>82</sup>.

Visto así, el caos es movimiento puro, o en estado puro, a velocidad infinita. No es tanto que en el caos pasa todo lo posible, sino que todo lo que sucede sucedió porque el caos es su condición de posibilidad, de él emerge y él lo circunda todo. Sobre este último aspecto Deleuze tiene una explicación muy precisa en la música, a saber, el ritmo sería la prueba de la presencia del caos. Esto último se analizará en el siguiente apartado.

### 2.2.2. *Primera parte del ritornelo: el territorio*

Ronald Bogue recientemente adelantó sobre el *ritornelo* un estudio bastante completo<sup>83</sup>. Allí él explica la concepción musical de Deleuze desde la meseta del *ritornelo*, en relación con los problemas de la pintura que aborda en ésta, lo mismo que en FBL y en QF. Su tesis es que Deleuze concibe la teoría de lo que pensó sobre música y pintura, principalmente en esos tres textos del filósofo<sup>84</sup>. El estudio que aquí adelanto tiene otra ambición, debido a que parte de la idea de pedagogía del concepto e incluye una lectura de la música desde LS. Al abordarse desde el procedimiento filosófico pasando por LS y como una búsqueda de la solución que Deleuze tiene para el problema de la creación, la música aquí no es un tema adyacente en la filosofía de Deleuze, ni un tema central, sino que se muestra como algo siempre presente en su sistema. En el siguiente capítulo, cuando se examine LS, se podrá ver qué se quiere decir con esto de ‘estar siempre presente’, que no es otra cosa que mostrar cómo es la transversalidad en Deleuze y cómo siempre se repiten los problemas una y otra vez, pero cada vez emergiendo con una batería de conceptos nueva, precisamente porque

---

<sup>82</sup> QF, 117s/111s.

<sup>83</sup> Vid., BOGUE, Ronald, *Deleuze on Music Paintings and the Arts*, Nueva York, Routledge, 2003.

<sup>84</sup> El proyecto de Bogue es todavía más amplio y dedica un estudio a la literatura y otro al cine, completando una visión general de la estética en Deleuze. Vid., BOGUE, Ronald, *Deleuze on literature*, Nueva York, Routledge, 2003. Vid., BOGUE, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Nueva York, Routledge, 2003.

cada vez que se repiten, se replantean, no son exactamente los mismos problemas. En este sentido la transversalidad de la filosofía de Deleuze sería uno de los efectos de su procedimiento filosófico.

Existe una colección de textos sobre *ritornelo* editada por Ian Buchanan y Marcel Swiboda<sup>85</sup>. Esta recopilación de diferentes autores profundiza cuestiones particulares, buscando siempre aplicar o extender las ideas deleuzianas de la música y el *ritornelo*, bien con hechos actuales sobre música, o con otros pensadores diferentes. No es nuestra pretensión discutir aspecto alguno de lo allí planteado. Si hay algún sendero que no lleva a ninguna parte, Deleuze sabía muy bien y nos lo explicó, la discusión entre planteamientos diferentes es uno de ellos<sup>86</sup>.

La ontología del concepto de Deleuze formulaba que todo concepto es la solución a un problema. El concepto de *ritornelo* soluciona el problema del enfrentamiento al caos: ¿cómo enfrentar el caos? Haciendo *ritornelo*. Deleuze dice explícitamente que “Del caos nacen los *Medios* y los *Ritmos*”<sup>87</sup>. En esta afirmación hay una nueva distribución de los conceptos de DR sobre lo que se repite y lo que contempla o lo que opera la síntesis. En principio, cada medio está codificado, es decir, tiene una repetición que le es propia y, en este sentido, tiene su propia vibración. El ritmo, por su parte, no es la repetición propia de cada medio, sino algo exterior a los medios y acontece cuando hay una comunicación entre medios. Esto es lo que nos explica cómo se mantiene la conexión entre el caos y lo que se extrae del caos.

Pero, ¿son los medios y los ritmos, que nacen del caos, las mismas determinaciones de las que Deleuze hablará después en QF? Es interesante notar que en QF, la preocupación no es por explicar cómo se sale del caos, sino por explicar cómo y por qué ese acto de creación lo ejecutan el arte, la filosofía y la ciencia. De ahí podemos entender que la meseta que estamos estudiando mantiene su plena vigencia, debido a que en ella se concentra en la explicación de cómo se sale del caos; QF, por su parte, avanza en las consecuencias de la explicación dada en MM. Uniendo los dos textos se

---

<sup>85</sup> *Vid.*, BUCHANAN, Ian, SWIBODA, Marcel, *Deleuze and music, op. cit.*

<sup>86</sup> La posición de Deleuze respecto de los debates filosóficos deriva de su procedimiento. La singularidad de cada problema muestra la improductividad de dicha actividad. Para Deleuze, si el problema se plantea de otro modo, a una discusión sólo pueden llegar unos resúmenes, o posiciones convertidas en opiniones que ya sólo producen nuevas opiniones, nunca conceptos filosóficos.

<sup>87</sup> *MM*, 384.

puede formular la siguiente hipótesis antes mencionada, pero mejor matizada: la décimo primer meseta de MM es la teoría que Deleuze tiene para explicar cómo se sale del caos, por tanto, hay que asumirla como una de las claves para entender el problema de la creación en Deleuze. La matización aquí es que no puede deducirse sólo de dicha meseta toda la teoría de la creación de Deleuze. Pero, volviendo a la pregunta por las determinaciones, hay que decir claramente que las determinaciones son sólo los medios, los ritmos son otra cosa.

El eje de toda esta propuesta de lectura de Deleuze se apoya en esta sutil distinción entre medios y ritmos. Los medios son las determinaciones, de cualquier tipo, de cualquier naturaleza. Ahora bien, pueden tener un sentido biológico bastante preciso: el medio en el que algo se da, o las condiciones de posibilidad de que acontezca vida. Por esta razón, Deleuze distingue entre medio interior, medio exterior, medio intermediario y medio anexionado<sup>88</sup>. Pero esto no quiere decir que en otros campos, como el arte, se tengan que ubicar cuatro medios, también. Los medios se tienen que entender singularmente en cada caso, por eso son determinaciones y, por eso, en QF no hay una preocupación por hacer una especie de clasificación de tipos de determinaciones (sería clasificar todo el caos, lo cual es por definición absurdo). El problema aquí no es qué medios hay, sino cómo son los medios.

Toda determinación es ya una multiplicidad que sale del caos, ya se señaló que no hay elementos puros que salen del caos sino que se trata de un cúmulo, una multiplicidad. Toda determinación, por sencilla que sea, es múltiple. Esto quiere decir que tiene ya una consistencia propia, pues en el caos las determinaciones no están deshechas. El caos no es para Deleuze una melaza en la que no hay nada distinguible, no es una pantalla blanca de la que emergen las figuras como sombras. La clave para entender el caos en Deleuze está en que lo que emerge no se alcanza a mantener cuando otra determinación también emergente ya se ha desvanecido. Lo que se necesita es que se alcance un grado de consistencia, exoconsistencia o consistencia externa, para no volver a caer en el caos. Pero, en un sentido muy particular, ya cada medio tiene una consistencia propia, así sea mínima, y esa consistencia se realiza en virtud de lo que Deleuze llama código del medio.

---

<sup>88</sup> “Así, lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermediario que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de energía y a las percepciones-acciones”. *MM*, 319s/384.



No sólo las determinaciones son una multiplicidad, sino que están codificadas. Pero, por estar codificadas, revelan un rasgo más: nunca están aisladas, nunca van solas, sino que siempre están en relación con otras.

Deleuze y Guattari no se detienen a explicar qué entienden por código del medio, pero se puede comprender perfectamente que el código es, por ejemplo, la frecuencia propia de una nota musical como los 440 Hz de la nota 'la', o los 261.63 Hz del 'do' central<sup>89</sup>. Otros ejemplos de códigos de medio pueden ser el ADN o los registros hechos dentro del DVD que cuentan como ceros y unos. En general, dependiendo del nivel que se esté analizando, podrá siempre encontrarse un código que comunica medios entre sí, haciendo posible una territorialización, una consistencia tal de medios que se pueda pasar a un nivel superior.

Deleuze caracteriza las determinaciones señalando que todas tienen una apertura propia en virtud del código que las caracteriza. Todos los medios se abren a los otros medios a través de él. La codificación del medio no es cerrada, no se trata de un código cerrado, sino que se trata de un código que puede cambiar, y por ello, un medio puede entrar en comunicación con otro medio. Así es como se entiende que todo código de medio está siempre en constante transcodificación<sup>90</sup>. Dos ejemplos se dan sobre este fenómeno de transcodificación, el de la tela de araña que le permite a la araña saber si lo que cae atrapado en ella es o no de su interés, y el de la avispa y la orquídea, donde la avispa deviene órgano reproductor de la orquídea<sup>91</sup>. Pero, estos dos ejemplos no parecen indicar nada sobre la salida del caos, o no dicen demasiado.

Los ejemplos a los que remite el texto para ampliar la idea de código de medio, parecen alejarse del caos. Esto revela, a pesar de las apariencias, que el caos no puede entenderse como lo que hubo durante los tres primeros

---

<sup>89</sup> Es interesante entender también en este ejemplo la transcodificación, porque hace referencia no sólo a cada instrumento que pasa de una frecuencia a otra, produciendo una sumatoria de ondas, acentuando los armónicos de cada nota, sino que la historia de la música ha ido cambiando los 440 Hz, ha ido transcodificando el valor de la frecuencia de la nota 'la' desde 373.7 Hz hasta 457.6, pasando por muchos valores o códigos. La importancia aquí es sencilla, a partir de este código base se genera el valor de todas las demás notas. Como se ve, nunca un medio, la nota 'la' en este caso, viene solo, sino que emerge acompañado de otros.

<sup>90</sup> "La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro". *MM*, 320/385.

<sup>91</sup> *Cfr. MM*, 293/360.

minutos del universo, sino que hay que entender que el caos es permanente, constante y en esa medida cotidiano, como se indicaba en el anterior apartado, porque los ejemplos muestran que, para Deleuze, los medios pueden entenderse de un modo muy amplio. Asimismo, la salida del caos no es algo que suceda a nivel atómico solamente, sino que puede acontecer a cualquier nivel. Se puede entender que un puente que se construye es un puente que sale del caos, es creación humana. Si bien esta última idea no es estrictamente deleuziana, es posible usar ese caso para ejemplificar la manera en que Deleuze entiende el caos y lo que sale de él.

Si los medios nacen del caos, entonces siempre saldrán por lo menos dos medios, para mantenerse fuera del caos. La consistencia primaria, a lo que nace del caos, es dada por la transcodificación. Pero así no se ha explicado ni cómo se sale del caos ni cómo es que lo que sale del caos no vuelve a caer en el caos. En otras palabras, no se ha explicado por qué puede algo salir del caos, ni por qué la transcodificación hace que los medios se mantengan fuera del caos. Para dar esta explicación se necesita entender el concepto de ritmo.

El ritmo es la respuesta de los medios al caos. Esto quiere decir que es lo que hace que no vuelvan a caer en el caos. ¿Cómo es esto posible según Deleuze? El siguiente pasaje contiene la respuesta:

la respuesta de los medios al caos es el ritmo. Lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmos: “Entre la noche y el día, entre lo que es construido y lo que crece naturalmente, entre las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana, sin que esta serie sea una progresión...” En ese entre-dos el caos deviene ritmo, no necesariamente, pero tiene una posibilidad de devenirlo. El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos<sup>92</sup>.

El ritmo y el caos tienen en común el hecho de que se encuentran entre los medios. Dicho con más precisión, el caos que pasa entre dos medios deviene rítmico, o el ritmo es el caos que está entre dos medios. Visto así, se matiza mucho la idea de ‘salir del caos’. Ésta no quiere decir ‘separarse del caos’, más bien distinguirse, ser capaz de ganar consistencia para no diluirse de nuevo en él. En el caos se está ya y siempre, ya que es ritmo definido como el paso

---

<sup>92</sup> *MM*, 320/385.

de un medio a otro. Salir del caos parece una expresión imprecisa, porque, en todo caso se 'permanece' cabe al caos, pero con una consistencia ganada, con un cúmulo de medios que hacen que no se desvanezca de nuevo en el caos. Por esta razón, no se trasciende el caos, al contrario, salir del caos es asegurar una inmanencia completa. De aquí se puede ver por qué para Deleuze el caos no es "superado" o negado, sólo formado, informado, ideado, problematizado.

Entonces, lo que ganan los medios frente al caos es precisamente una consistencia y una comunicación con otros medios que hacen que no se deshagan de nuevo en un caos, en su propio caos. El ritmo da consistencia a los medios comunicantes, porque asegura que siempre entre un medio y otro haya un salto, una discontinuidad salvada por la transcodificación. Dicho en otras palabras, porque afirman la permanencia en medio del caos, o porque se separan por un caos ritmado, los medios no vuelven a caer en el caos.

¿No es esto precisamente lo que buscaba explicar Hardt cuando decía que Deleuze se distinguía de Hegel en tanto que no empleaba la negación?<sup>93</sup> El caos no es negación de nada ni tampoco es la nada, antes bien son todas las determinaciones posibles, todas las afirmaciones posibles. Salir del caos es ganar consistencia y, en ningún momento, negar el caos, al contrario, si se nace del caos es porque el caos se afirma dos veces: la primera en el medio que es la determinación que nace de él, y la segunda, en el ritmo que se mantiene entre dos determinaciones. Pero la primera afirmación es ya una afirmación múltiple, puesto que un medio nunca nace solo, sino que nace con otros medios, con otras determinaciones, y por esta razón el ritmo también es una afirmación múltiple, ya que sólo hay ritmo entre medios, entre dos o tres, o múltiples medios según emerjan; es como si se tratara de una afirmación de la afirmación, o mejor aún, afirmaciones de afirmaciones.

Cuando Deleuze explica cómo el pintor Francis Bacon entiende la pintura, retoma exactamente esta problemática; dice que el problema con el lienzo no es que esté vacío, sino que está ya lleno. Todo se afirma, se quiere afirmar, pero el pintor escoge, selecciona, desecha, tiene que optar sólo por afirmar, diríase que por segunda vez, lo que *hay que* afirmar, lo que no puede dejar de ser afirmado:

---

<sup>93</sup> Vid. HARDT, Michael, *Deleuze, op. cit.*, pp.22s.

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar<sup>94</sup>.

Pero este primer paso de nacimiento de y en el caos, no es suficiente. Como se ve, hasta aquí, no hay propiamente una creación completa, se está todavía a un nivel muy primario como para hablar de creación. Por lo menos ya se puede comprender que la idea de creación para Deleuze es mucho más versátil y compleja de lo que uno se puede imaginar, todo depende del nivel del que se quiera hablar. Así como hay creación de nuevas células por división (transcodificación), hay creación de pinturas, o de piezas musicales. Salir del caos, nacer del caos, está en función del nivel de actualización del caos del que se trate. De este modo, salir del caos es el primer movimiento de la creación, pero no es el único, ni el que la cumplimenta.

El primer movimiento es sólo como un punto y es a partir de aquí de donde hay que ejecutar los demás movimientos, hacer todo el *ritornelo*: trazar el territorio, otorgarle funciones, ponerlo en comunicación con otros, y abrirlo, de nuevo, a las fuerzas del caos. Pero es justo este proceso tan largo el que se examina en esta meseta sobre el *ritornelo*. A lo largo de la meseta encontramos dos diferentes formas de clasificar los ritornelos. La primera es la más sistemática y la que aparenta ser más ajena a la música. La segunda es completamente musical y es la que a este trabajo más interesa analizar. La primera resume lo que se ha trabajado a lo largo de las dos secciones de la meseta después de la introducción:

- 1) los *ritornelos* territoriales, que buscan, marcan, agencian un territorio;
- 2) los *ritornelos* de funciones territorializados, que adquieren una función especial en el agenciamiento (la Nana que territorializa el sueño y el niño, la Amorosa que territorializa la sexualidad y el amado, la Profesional que territorializa el oficio y los trabajos, la Mercantil que territorializa la distribución y los productos...);
- 3) los mismos, en la medida en que ahora señalan nuevos agenciamientos, pasan a nuevos agenciamientos, por desterritorialización-reterritorialización (las *comptines* serían un caso muy complicado: son ritornelos territoriales que no se cantan de la misma

---

<sup>94</sup> *FBSL*, 89/57.

manera de un barrio a otro, e incluso a veces de una calle a otra; distribuyen papeles y funciones de juego en el agenciamiento territorial; pero también hacen pasar el territorio al agenciamiento de juego, que tiende a devenir autónomo); 4) los *ritornelos* que reagrupan o reúnen las fuerzas, bien en el seno del territorio, bien para ir al exterior (son *ritornelos* de enfrentamiento, o de partida, que a veces inician un movimiento de desterritorialización absoluta, “Adiós, me voy sin mirar atrás”. En el infinito, estos *ritornelos* deben encontrar las canciones de moléculas, los vagidos de recién nacidos de los Elementos fundamentales, como dice Millikan. Dejan de ser terrestres para devenir cósmicos: cuando el Nomos religioso se expande y se disuelve en un Cosmos panteísta molecular; cuando el canto de los pájaros es sustituido por las combinaciones del agua, del viento, de las nubes y de las nieblas. “Afuera el viento, la lluvia...”. El Cosmos como inmenso *ritornelo* desterritorializado)<sup>95</sup>.

Como se puede ver, los tipos de *ritornelo* no son, necesariamente, cuatro momentos de un mismo *ritornelo*. Por eso los *ritornelos* pueden ser clasificados, según sean de uno u otro tipo. Entender los tipos de *ritornelos* implica entender la exoconsistencia de dos conceptos importantes, el concepto de territorio y el concepto de agenciamiento.

El concepto de territorio tiene aspectos que proceden de la etología y los estudios sobre los animales. Deleuze parte del hecho de que los animales se orientan en un territorio, y los territorios están superpuestos entre sí (en un bosque habría casi tantos territorios superpuestos como especies de animales)<sup>96</sup>. De este punto de partida, Deleuze puede extenderse a comprender otros movimientos de la realidad. Pero antes de pasar a ver las posibles extensiones del concepto de territorio es preciso describir sus rasgos. Las razones de este proceder deleuziano ya las ha detallado Sauvagnargues. Lo primordial es que Deleuze consideraba que el arte no era algo exclusivamente del hombre. Antes bien, el arte es lo que revienta al hombre, lo lleva por encima o por debajo, en una línea de fuga o en un devenir animal<sup>97</sup>. Esto tendrá una mejor explicación en la siguiente sección, baste sólo con indicar que mi trabajo quiere mostrar que las presentaciones etológicas que Deleuze usa son perfectamente comprensibles en cualquier

---

<sup>95</sup> *MM* 332/402s.

<sup>96</sup> Un texto que condensa los recientes estudios sobre este problema animal, incluyendo territorio de peces. *Vid.*, HEALY, Sue (ed.), *Spatial representation in animals*, Nueva York, Oxford University Press, 1998, pp.86-102

<sup>97</sup> *Cfr.* SAUVAGNARGUES, Anne, *Del animal al arte*, Madrid, Amorrortu, 2004, traducción de Irene Agoff.

situación humana. No se trata de reaccionar a los esfuerzos deleuzianos, sino por el contrario mostrar su potencia, porque todo hombre es animal.

Primero, el territorio implica una expresión antes que una propiedad<sup>98</sup>. No se trata de argumentar aquí que los animales no tienen propiedad, porque no pudieran representarse su propiedad ni heredarla. Se trata de mostrar la primacía de la expresión sobre la apropiación. Este es el elemento spinozista en el *ritornelo*. La expresión en Deleuze no supone una separación entre una entidad que se expresa y la expresión, de modo que se pudiera separar la expresión de quien se expresa. Es cierto que es más fácil ver la expresión de otro modo: por lo menos habría un sujeto que se expresa o emisor, habría una expresión o un mensaje, y habría un receptor. Pero, si primero se pregunta sobre el sujeto, se obtiene lo siguiente: hay emisor en la medida en que hay expresión; o hay alguien que se expresa, si y sólo si hay expresión. Sencillamente porque lo que hace que se pueda hablar de un sujeto que se expresa o emisor es precisamente el hecho de que haya una expresión. Visto retrospectivamente puede decirse que el origen de la expresión es quien la expresa, pero esto sólo es retrospectivamente. De hecho, al igual que sucede con las fuerzas como se describía anteriormente, donde la fuerza se capta sólo como un efecto, del mismo modo, el que se expresa, el emisor, sólo puede captarse como un efecto de la expresión, puesto que si se quisiera saber más de dicho emisor, sólo sus expresiones servirían de base para ello. Esto es lo que sucede cuando la expresión es asumida como lo que revela quién es el emisor, pues el mensaje se entiende como exteriorización del emisor. Ahora bien, si preguntamos, ¿qué es lo que se da primero al que capta el mensaje, al receptor? El mensaje mismo. Es claro que desde el punto de vista del receptor lo primero es el mensaje. Pero lo que no es tan claro es que el punto de vista del emisor sea el mismo punto de vista del mensaje. Lo que sucede aquí es que no hay emisor sin mensaje, y todo depende del mensaje. No sólo es que el emisor sea captado en el mensaje como lo que se expresa en ese mensaje, lo que lo emite, sino que el emisor mismo, sólo puede expresarse a sí mismo como mensaje. La experiencia directa de cualquiera siempre lo enfrenta primero al mensaje, a la expresión y, por tanto, a lo expresado. El punto está en que lo expresado, que es lo que viene en la expresión, es donde aparece quien se expresa para el receptor. Esto tendría como consecuencia pensar que el mundo existe en la medida en que

---

<sup>98</sup> Cfr., *MM*, 322/389.

se exterioriza. Esto no quiere decir, de ningún modo, que sólo haya mensajes, precisamente lo que hay es mundo real, pero sólo se constituye cuando se expresa, cuando se exterioriza, independiente de si lo captan o no, es decir, independiente de si hay receptor.

Deleuze había explicado que todo lo real es expresión de la sustancia, según Spinoza, pero en SPE había demasiado por hacer para demostrar que ésa era la problemática de la *Ética*<sup>99</sup>. En el texto de Deleuze no se puede encontrar claramente por qué se puede aceptar y entender que lo que existe, existe en virtud de su expresión, pero a partir de allí es posible darse cuenta de que el problema no es tan complicado para Deleuze<sup>100</sup>: la existencia de las cosas es una expresión de las cosas y sólo así se experimentan. Esto es lo que quiere decir que las cosas se constituyen por su expresión, en realidad *en* su expresión.

Puesto en otros términos, un ser es de un modo, en la medida en que se exprese de ese modo, porque el modo de ser es lo que hace que sea tal. Un embrión que se despliega como humano, que se expresa como humano, llega a ser humano<sup>101</sup>. Si extendemos esta concepción de la expresión a todo lo que existe, querría decir que las cosas se comportan de una manera particular o, mejor aún, se mueven de cierto modo propio. La expresión es

---

<sup>99</sup> Basta conjugar, no sin cierta arbitrariedad, por supuesto, la definición 2 de la segunda parte de la *Ética*, con el lema 1 del axioma 2 respecto de los cuerpos: “Digo que pertenece a la esencia de una cosa aquello que, si se da, se pone necesariamente la cosa, y que, si se quita, se quita necesariamente la cosa; o sea, aquello sin lo cual la cosa y, a la inversa, aquello que sin la cosa no puede ser ni ser concebido”. SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Trotta, 2000, traducción de Atilano Domínguez, Definición 2, p.77. “los cuerpos se distinguen unos de otros en razón del movimiento y del reposo, la rapidez y la lentitud, y no en razón de la sustancia. *Demostración*: La primera parte del lema supongo que es evidente por sí misma. En cambio, que los cuerpos no se distinguen en razón de la sustancia, está claro tanto por  $1/5$  como por  $1/8$ . Pero más claramente todavía por lo dicho en  $1/15e$ ”. *Ibid.*, II, LEMA 1, p.88.

<sup>100</sup> Pareciera como si Deleuze hubiese aprovechado la dialéctica de la aparición de la *Fenomenología del Espíritu*, cuando Hegel explica que lo propio de la esencia es el aparecer *Cfr.*, *Phä*, 89ss/3.116ss.

<sup>101</sup> Denis Noble expone este problema respecto de la expresión de células diferentes del mismo cuerpo, que también es aplicable a células de diferentes cuerpos. Resulta que éstas tienen exactamente el mismo ADN. Su diferencia viene, claramente, de la forma en que el ADN se expresa. En el caso del ADN, expresarse es, ser usado por el sistema proteínico de la célula: “¿cómo se explican estas diferencias heredadas? Todo se resuelve por el hecho de que, aunque el código de ADN es siempre el mismo en cada célula, son genes diferentes los que entran en juego en cada tipo de célula, y los genes se expresan diferentemente.” NOBLE, Denis, *The music of life – beyond the genome*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p.93 De este texto, la traducción es mía.

el movimiento que ejecuta la cosa, que tiende a hacer según su naturaleza. Esta formulación no es fácil de aceptar, en especial si se cree que aquí la cuestión es que un perro se vuelva gato de tanto comportarse como gato, o que un hombre se vuelva ratón de tanto comportarse como tal. No es que los cuerpos puedan expresarse de cualquier manera, sino que entender cómo algo es implica concentrarse en lo que efectivamente expresan. La idea de expresión, considero, busca acentuar el hecho de que conocer una cosa es conocer sus movimientos, que lo que sabemos sobre las cosas está basado en sus movimientos<sup>102</sup> (es lo que captamos, observamos), y denunciar que tendemos a pensar como algo propio de la cosa, independiente de su movimiento, lo que sabemos de las cosas.

Otra dificultad para aceptar la formulación deleuziana parece radicar en la quietud y analiticidad del lenguaje, y en la forma de concebir el estado de las cosas. Cuando se dice ‘un ser se expresa como tigre’, o ‘un embrión se despliega como humano’, se está haciendo un análisis, una descomposición de una misma cosa en dos mitades, una quieta y otra móvil. Dicha descomposición nos permite reflexionar y entender mucho. Se trata de una formalidad necesaria para poder mostrar esta situación de la cosa en el lenguaje, porque se está tratando de ilustrar que el movimiento mismo se presenta de dos formas, como un estado que aparenta quietud y como un devenir permanente. ¿Y cómo entonces se entiende el estado? Se acepta sin mayor discusión que ‘estado’ es lo que está quieto, bien como sólido, bien como líquido, bien como gaseoso. Pero la imprecisión se percibe mejor en el estado de plasma, el cuarto estado de la naturaleza, porque ni siquiera puede identificarse como un elemento, como un gas noble. El plasma no sólo es diferente a los otros tres, sino que es anterior a ellos, porque en él las partículas que lo componen no constituyen las mismas unidades (átomos) que sí se encuentran en los otros. Además, se puede asumir que el plasma es anterior a los otros estados porque, según la teoría del Big-Bang, ése fue el estado inicial del universo cuando explotó y porque aún el 99% del universo es plasmático. Pero, si el estado de plasma es un sistema de iones y electrones libres, y esto también podría pensarse con el estado gaseoso, entonces ‘estado’ quiere decir aquí ‘en movimiento’. Si de lo que se trata es de caracterizar en algo a cualquier estado, es el nivel de movimiento de las

---

<sup>102</sup> “Sois longitud y latitud, un conjunto de velocidades y lentitudes entre partículas no formadas, un conjunto de afectos no subjetivados.” *MM*, 266/320.



partículas y las propiedades que de ello derivan lo que lo permite. Y si el plasma nos recuerda esto, es porque éste nunca es algo (ningún elemento particular). Lo sólido, lo líquido y lo gaseoso son maneras de englobar el modo e que se mueven las partículas de dicho objeto<sup>103</sup>. De las cosas que más impresionan es cómo el hombre pudo desarrollar la idea de quietud tan rápidamente, pero impresiona aún más que le sea tan íntima<sup>104</sup>.

Tal vez recurrir a esta idea de los estados en la naturaleza haga recordar que efectivamente todo está en movimiento, y que la individuación se debe a una desaceleración del movimiento, donde propiamente no hay algo que no esté en un reposo absoluto, como ausencia total de movimiento<sup>105</sup>. También es posible concebir, a partir de ahí, que el tipo de movimiento de un sistema es lo que caracteriza al sistema. Si se entiende que es el movimiento de la cosa el que hace que la cosa sea de tal o cual manera, se puede entender que cuando empiece a moverse de otro modo entonces empieza a ser otra cosa. Sucede esto con el famoso pie de ameba en el que las amebas agrupadas cambian sus movimientos de acuerdo, no ya con la individualidad primera como ameba, sino de acuerdo al movimiento según la posición en el pie<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> El proyecto inicial de esta investigación pretendía llegar hasta las consecuencias políticas de la música. Una de sus secciones exploraría, dentro de la concepción política de Deleuze (que de hecho es toda su filosofía), la relación que Deleuze y Guattari formulan entre la máquina de guerra y el Estado. Llegan a decir, a diferencia de Foucault, que el Estado no sólo es necesario sino que es maquinaria permanente, que surge casi simultáneamente con la máquina de guerra. *Vid.*, *MM*, 359ss/434ss.

<sup>104</sup> Deleuze tiene muy en cuenta la idea spinozista del movimiento de los cuerpos, añadiendo que el reposo es un movimiento lento que es imperceptible en un marco temporal singular. *Cfr.*, SPINOZA, *Ética, op.cit.*, II, Axioma 2, p.90.

<sup>105</sup> Si el punto de partida de la teoría de la relatividad es correcto, lo único que habría absolutamente sería la velocidad de la luz. Lo único absoluto sería, entonces, el movimiento.

<sup>106</sup> “Consideremos otro proceso biológico que también ha sido estudiado desde un punto de vista de estabilidad: la agregación de amebas acrasiales (*Dictyostelium discoideum*). Este proceso es un caso interesante en la frontera entre la biología de los unicelulares y la de los pluricelulares. Cuando el entorno en el cual viven y se multiplican estas amebas se empobrece en nutrientes, realizan una transformación espectacular. Se reúnen, a partir de una población de células aisladas, para formar un agregado de decenas de miles de células. Entonces, este «pseudoplasmodio» inicia una diferenciación cambiando continuamente de forma. Se forma un pie, consistente en aproximadamente un tercio de las células, que contiene celulosa en abundancia. Este pie soporta una masa redondeada de esporas que se despegará y desplegará, multiplicándose las esporas en cuanto entran en contacto con un medio nutritivo adecuado, formando así una nueva colonia de amebas. Es este un ejemplo altamente espectacular de adaptación al medio, *i.e.* el nomadismo de una población que vive en una región hasta que ha agotado todos los recursos, seguido de una metamorfosis, gracias a la cual adquiere la movilidad necesaria para invadir otros entornos.”

Así, para Deleuze lo primero es la expresión, porque es lo que explica lógicamente la aparición de las cosas, en tanto que capta su movimiento. Este movimiento de aparición, de expresión, tiene un efecto que es correlativo, y es precisamente el territorio. Éste da un paso a la expresividad<sup>107</sup>, haciendo posible que esa expresividad produzca la naturaleza de la cosa, su individualidad, frente al caos que la acecha. Es aquí donde las reminiscencias a la *chóra* platónica aparecen de nuevo, ya que ahora el territorio es el lugar de la aparición de la cosa, tal y como la *chóra* es donde se dan las imágenes, las cosas. Pero, de nuevo, la cercanía entre el caos y el territorio es alta, ya que puede entenderse el territorio como una fluctuación del caos. No sólo está hecho de caos, sino que está rodeado por él, y es en él donde se territorializa lo que se expresa, el nuevo individuo.

Así las cosas, el acento está puesto aquí en la expresión y en lo expresado. La expresión es lo que se expresa, y es un cúmulo de entidades las que son expresadas y puestas de relieve o traídas a la existencia. Lo expresado es el efecto de la expresión, no su contenido, sino el uso que se le da a dicho contenido<sup>108</sup>. Es la expresión la que hace, los seres son efectos de una expresión, lo expresado de la expresión. Esto precisa un talante importante de la inmanencia pues no quiere decir que un individuo se haga a sí mismo sino que quiere decir que un individuo no es dueño de su hacerse como si fuera superior a sí mismo para poderse hacer en su génesis; a la inversa, hay algo inferior que lo produce, pero que no le es ni ajeno ni trascendente.

La expresividad del territorio permite presentar un segundo rasgo, el de la impersonalidad<sup>109</sup>. En el siguiente capítulo se retomará este problema de la expresión impersonal desde el ámbito del lenguaje, dando pie a sostener la

---

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *La nueva alianza metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1983, traducción de Manuel G. Velarde.

<sup>107</sup> “El territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio. En un territorio, las funciones no son anteriores, suponen en primer lugar una expresividad que crea territorio.” *MM*, 322/288.

<sup>108</sup> Por ejemplo, el perlocutorio puede ser explicado por el ilocutorio: “El performativo se explica, pues, por el ilocutorio, y no a la inversa. Es el ilocutorio el que constituye los presupuestos implícitos no discursivos. Y el ilocutorio se explica a su vez por agenciamientos colectivos de enunciación por actos jurídicos, equivalentes de actos jurídicos, que distribuyen los procesos de subjetivación o las asignaciones de sujetos en la lengua, pero que de ningún modo dependen de ellos”. *MM*, 84/99.

<sup>109</sup> Todo el trabajo de Deleuze supone este estudio trascendental del pensamiento. En este proceder se enfrenta con diferentes matizaciones de esta idea de impersonalidad. Sería otra perspectiva valiosa para interpretar el pensamiento de Deleuze la de asumir este problema del impersonal, el inconsciente, lo pre-subjetivo y a partir de allí tratar de plantear la exégesis de todo el sistema.

idea de Deleuze según la cual el arte es ontológicamente autónomo. Por ahora, es preciso retornar lo que enseña la naturaleza y mostrar las consecuencias filosóficas que Deleuze aprovecha.

Si se preguntara quién o qué hace que una célula se divida, sea de este o aquel tipo, que produzca esta o aquella proteína, se tendría que responder que no se sabe, pues no se puede determinar un sujeto, un solo agente que sea causa; se trata de procesos, de conjunción de procesos que ponen de manifiesto lo equívoco de esa pregunta. Es interesante ver cómo es posible considerar un trabajo en conjunto que se hace en la célula y del que nada ni nadie es dueño o poseedor<sup>110</sup>. La vida se hace a sí misma y no parece tener conciencia, por lo menos una conciencia de la cual los hombres tuvieran conciencia y con la cual se pudieran comunicar directamente. Esta fuerza de la vida, que Deleuze considera inmanente, es impersonal. Es decir, no le pertenece a ninguna personalidad, a ningún individuo vivo en particular, porque 'se vive'. El uso del reflexivo de tercera persona del singular 'se'<sup>111</sup> deviene una persona diferente, puesto que no se trata de saber quién es, porque no es un quién, sino lo que conforma cualquier quien: 'se vive'<sup>112</sup>. Este hecho tan sencillo, y a la vez tan difícil de explicar, es uno de los pilares sobre los que Deleuze se apoya para sostener la concepción de impersonalidad en múltiples dimensiones (no sólo el sentido, a nivel del lenguaje, sino el mismo concepto filosófico, o en general cualquier creación,

---

<sup>110</sup> Siguiendo una metáfora musical, que no tiene nada que ver con esta tesis sobre la música en Deleuze, Denis Noble intenta dar una visión propia del significado de los avances sobre el genoma, y llega a decir "Sabemos que hay muchas más proteínas que genes. Entonces, ¿qué determina cuál proteína ha de hacerse y cuándo? Algún tipo de control retroalimentativo, evidentemente – pero, ¿de qué tipo? Hay una compleja interacción entre los genes y su medio – tanto su medio celular como su medio más amplio del organismo en el que existen." NOBLE, Denis, *The music of life, op. cit.*, p.34.

<sup>111</sup> Deleuze toma del poeta norteamericano Ferlinghetti la idea de reconocer una nueva persona gramatical en el 'se': "Las singularidades son los verdaderos acontecimientos trascendentales: lo que Ferlinghetti llama «la cuarta persona del singular». Las singularidades, lejos de ser individuales o personales, presiden la génesis de los individuos y de las personas; se reparten en un «potencial» que no implica por sí mismo ni *Moi* ni *Je*, sino que los produce al actualizarse, al efectuarse, y las figuras de esta actualización no se parecen en nada al potencial efectuado". LS, 118/125.

<sup>112</sup> Deleuze es deudor, para esta concepción, de los individuos como multiplicidades y singularidades impersonales, de su contemporáneo Gilbert Simondon. *Cfr.*, DR 187/158, 351/304, 365s/317. LS, 118s/126, 202/229, 226/259.

es asumida por Deleuze como impersonal). Pero, ¿por qué no podría serlo? ¿Qué es lo difícil de aceptar aquí?<sup>113</sup>

Así, tanto la expresividad del territorio como su impersonalidad son los que aseguran y consolidan que la multiplicidad de medios y ritmos nacidos del caos no vuelvan o recaigan en éste. Esto lleva a un tercer rasgo de la idea de territorio, que tiene que ver con la individuación o el hecho de constituir individualidades como multiplicidades, como ya se ha venido mencionando.

La individuación<sup>114</sup> es una de las potencias del concepto de territorio, debido a que funciona como una explicación general de la forma en que se sale del caos y se gana autonomía. El territorio no sólo asegura una expresión, sino que el territorio, en tanto que expresión, asegura una individualidad, la ganancia de una individualidad. Es claro, en todo caso, que es perfectamente spinozista esta forma de plantear el problema. ¿Cómo y por qué somos individuos? Porque hay una multiplicidad de cuerpos que en interacción nos constituyen<sup>115</sup>, piensa Spinoza.

Ahora bien, con el territorio Deleuze evita cualquier antropo-centrismo y hace que sea la materia viva la referencia constante en los planteamientos de su sistema. ¿Cómo entender entonces el concepto de territorio? El territorio es perfectamente real, pero no se puede tomar por la materialidad sobre la que se establece. Aunque dependa de la encarnación en la que se efectúa, no es el árbol que se marca, ni la membrana de la célula, aunque la marca en el árbol y la membrana de la célula sean sus límites. Sería lo que hay al interior del límite, o lo que queda circunscrito por la marca, lo que propiamente se puede concebir como territorio. El territorio, se sabe, es perfectamente singular, pues es a partir de este árbol, en este bosque, en esta zona del útero; pero no es este árbol, o este bosque, o esta zona del útero. En sentido

---

<sup>113</sup> Mantengo esta pregunta abierta, ya que entiendo que no se acepte la visión impersonal de Deleuze para muchos otros aspectos, del mismo modo que considero que su visión es razonable. Lo que no entiendo, y en un futuro quisiera desentrañar, teniendo como base los diferentes estudios sobre la constitución de la subjetividad como *Las fuentes del yo* de Charles Taylor, es entender por qué ganada una conciencia individual, la que tenemos, no es fácil dar un paso atrás y ver la procedencia común de dicha individualidad ganada.

<sup>114</sup> Aunque Toscano no incluye el concepto de territorio ni el de *ritornelo* dentro del proceso de individuación, su estudio sobre la individuación en Deleuze y las fuentes de las mismas es muy completo. *Vid.*, TOSCANO, Alberto, *The Theatre, op.cit.*, especialmente capítulo 5, pp.136-156. Igualmente, José Luis Pardo propone una lectura de este problema en su estudio. *Vid.*, PARDO TORÍO, José Luis, Deleuze *op.cit.*, pp.138-161.

<sup>115</sup> SPINOZA, Baruch, *Ética, op. cit.*, II, Lema 4, Demostración, p.90.

estricto, es un incorporeal, es decir, es perfectamente real, ya que tiene que efectuarse en un cuerpo o estado de cosas, pero no se confunde con el cuerpo o con el estado de cosas en que se encarna<sup>116</sup>, porque no es de naturaleza corporal o material.

El territorio es lo que la vida necesita para vivir, pues es como el medio que cada viviente se hace para vivir cotidianamente. El puesto de trabajo, la oficina, la casa, la cama, el cuarto son los territorios en los que cotidianamente se está. Pero también puede decirse que espacios momentáneos pueden ser tomados como territorios pasajeros, como el escaño de un parque, el asiento del metro, una orquídea para la avispa. Hay que reconocer que Deleuze no se detiene demasiado a pensar en la movilidad entre territorios, pero sí deja los conceptos que permiten pensarla: territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Éstos son también claramente componentes del concepto de territorio. El significado filosófico de este aspecto del fenómeno de territorio radica en que se reconoce que el territorio es en lo que se mueve lo vivo por un momento determinado, por una duración. Así, puede decirse que el territorio dura, lo que dura su uso. Habría territorios que duran más que otros, porque el uso no es siempre el uso presente, sino el uso, aunque no esté presente (no hay desterritorialización de una casa, aunque el hombre esté en el trabajo, ni del nido, aunque la golondrina esté cazando una mariquita)<sup>117</sup>.

El territorio tiene que ser construido, hecho por el viviente que lo habita. Por esta razón Deleuze no se problematiza con la conciencia que hace el territorio, porque los territorios son animales, tanto como humanos. Incluso podría pensarse que los ríos hacen su territorio, como los mares, asimismo los peces. No se necesita una conciencia para establecer un territorio<sup>118</sup>, pero

---

<sup>116</sup> El capítulo siguiente desarrolla más la idea estoica de incorporeal como la reconstruye Deleuze.

<sup>117</sup> Es posible leer el concepto de no-lugar, elaborado por Marc Augé, como un ejercicio para pensar la movilidad de y entre los territorios del hombre del siglo XX. *Vid.*, AUGÉ, Marc, *Los no-lugares: espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2005, traducción de Margarita N. Mizraji, ofrece particular interés el tercer capítulo, pp.81-118.

<sup>118</sup> Por el contrario, es interesante investigar si el hecho de poder ser consciente (no sólo a nivel humano, sino precisamente desde los animales) no es un resultado de cierto agenciamiento territorial. ¿No podría decirse, sólo a lo que tiene que ver con la ubicación del panal, que la abeja es 'consciente' de donde está su panal? ¿No es el hecho de poder salir de él y poder volver a él lo que caracterizaría el ser consciente de su hogar? Claro, humanamente, nos gusta que la conciencia tenga muchas más características, tantas que ninguna le sea propia, sino precisamente el hecho de poder

sí se necesitan ciertos movimientos a ciertas velocidades, ciertas superficies y un gusto territorial, como lo tiene el pájaro al que Deleuze remite constantemente *scenopoiëtes dentirostris*, que jugará un papel decisivo en la argumentación deleuziana sobre el arte, precisamente porque ésta se basa no sólo en el concepto de *ritornelo*.

Hasta aquí, por motivos de claridad, se ha explicado la expresividad a partir del movimiento<sup>119</sup>, y se ha hecho hincapié en la naturaleza incorporal del territorio. Con ello se preparaba la presentación del cuarto aspecto del territorio, a saber, que un territorio, si se trata de una marca en medio de la cual se vive, implica el ejercicio de ciertas funciones. Hay cosas que se pueden hacer en un territorio y hay otras que no. Deleuze Distingue entre expresiones territorializantes y funciones territorializadas. Las primeras son los movimientos que constituyen el territorio y las segundas son los movimientos que hacen funcionar el territorio de acuerdo con la individualidad posibilitada por la expresión<sup>120</sup>. Pero no sólo se pueden hacer ciertas cosas en un territorio, sino que sólo pueden hacerse en ese territorio, primero, y tienen que hacerse en ese territorio, segundo. Tanto las expresiones territorializantes, cuyo trabajo principal es asentar los elementos del territorio, como las funciones territorializadas, que se concentran en que los elementos del territorio entren en las conexiones necesarias, son movimientos en el territorio. Así, es preciso entender que todo territorio está en movimiento, intercambio. El siguiente caso de función territorializada puede ayudar a aclarar hasta aquí ciertas cosas.

La caja registradora de un supermercado X, está compuesta de un código que son los precios de los productos inventariados que esa sucursal posee, la máquina que compara y registra la compra de cada cliente<sup>121</sup>. Estos medios se

---

ser de cualquier cosa. Pero aún así, ¿no es por grandes territorializaciones y desterritorializaciones que se ha alcanzado esos niveles de conciencia?

<sup>119</sup> En la siguiente sección del capítulo se explica cómo entender el movimiento, desde esta perspectiva deleuziana, sin por ello satisfacer plenamente las preguntas que sobre él puedan hacerse.

<sup>120</sup> De hecho se trata de un automovimiento: “Lo que queremos decir es que hay un automovimiento de las cualidades expresivas”. *MM*, 323/390.

<sup>121</sup> La cajera, lastimosamente, es accidental, puede ser cualquiera y, como ya se está experimentando en ciertos almacenes, el cliente mismo puede funcionar como cobrador. Esto no es sólo una ironía, sino la revelación de la verdad de la cajera y del cliente: la cajera está porque se desconfía plenamente del cliente, ya que es el que primero puede robar la mercancía que se le ofrece para que toque, observe, mire, compare, etc. El cliente tiene que funcionar como su propio cobrador, como una

unen por un ritmo en la medida en que los productos pasan uno a uno por el registro infrarrojo o de teclado y el inventario es actualizado en su memoria, ya que está en línea. Tenemos aquí una permanente transcodificación, en tanto que reconoce miles de productos codificados uno a uno. He aquí, por sí mismo, un territorio dentro del almacén, la caja registradora, el lugar por donde se tiene que pasar obligadamente. Ahora bien, la caja tiene, en el territorio que es toda la tienda, una función territorial muy clara, muy precisa y permanente, no deja de hacerse. Sin ella, no habría almacén o podría decirse que el almacén no funciona correctamente. Las expresiones territoriales operan de otro modo.

Las expresiones territoriales son funciones que ya se poseen para una actividad determinada, pero que adquieren una función secundaria, propiamente territorial, sobre la que es inmediata. Deleuze remite a las diversas formas para marcar el territorio que se basan en funciones fisiológicas presentes en el animal en cuestión, por ejemplo el olor específico de los excrementos de los conejos cuando están marcando el territorio, las hojas volteadas del pájaro *scenopoïetes dentirostris*. Pero volviendo al caso del almacén habría que ver que la distribución de las zonas en un supermercado, zonas que se necesitan siempre, pueden estar marcando, diferenciando el territorio. Pueden servir para anunciar nuevos productos, rebajas, precios. La etiqueta de los precios puede servir como propaganda más que como informativo del valor. Si pasamos al caso de los parques infantiles basta reconocer en los colores que utilizan para llamar la atención de los niños dichas expresiones territoriales, para entender de qué se tratan. El parque infantil, en tanto que territorio, está lleno de expresiones territoriales que aseguran su territorialidad.

Es justo en este proceso donde se puede plantear la pregunta por el arte, ¿puede considerarse esto arte? El arte es primero animal, piensa Deleuze, precisamente en virtud de las expresiones territoriales. Este será el punto de enlace del territorio y el arte que se estudiará mejor en la siguiente sección. En todo caso, es curiosa la conclusión que tiene esta decisión respecto de la relación entre el arte y el territorio, pero que personalmente creo que Deleuze nunca suscribe abiertamente. Así como antes había dicho que la tesis de Lorenz sobre el territorio como resultado de una agresión era una

---

autoconciencia que va a hacer el ciclo completo: escoge, entrega el dinero y lo recibe en nombre del mismo almacén.

“tesis ambigua, de peligrosas resonancias políticas”<sup>122</sup>, así su tesis tiene resonancias políticas, menos ambiguas, pero igual de peligrosas. El peligro no radica en su ambigüedad, sino precisamente en que el enemigo es claramente delimitado. El arte no es, por principio o naturaleza, una actividad de élites, de grupos privilegiados que luego tendrían que constituir el arte universal. Si Deleuze tiene alguna afinidad con el pensamiento democrático es aquí en la manera como él piensa el arte; dirá que el arte difícilmente es posesión del hombre<sup>123</sup>.

Con esto ya se tiene la definición del *ritornelo*: “El *ritornelo* es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, —y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes”<sup>124</sup>. Con lo que tenemos ya la relación del *ritornelo* y el caos. El *ritornelo* es como se sale del caos y se mantiene fuera de él, pues nacer del caos, lo que le pasa a los ritmos y a los medios, no es suficiente, deben consolidarse, fijarse, en un movimiento ya inmanente, y esto sólo es resultado de una territorialización. Si los medios y los ritmos se territorializan, entonces se puede decir que se está a salvo del caos. Esto es fundamentalmente el *ritornelo*: los movimientos inmanentes que hacen que lo que se mueve no caiga de nuevo en el caos. Básicamente podemos decir que el *ritornelo* un sistema de efectos, puesto que es un conjunto de movimientos (recordemos que el movimiento es causado por la fuerza, es decir, la fuerza mueve, es su efecto; sólo el movimiento que la fuerza produce es a través de lo que se capta dicha fuerza). Ahora bien, el *ritornelo* tiene otros niveles de desarrollo más complejos que enriquecen las conexiones que le permitirán ser base de la teoría del arte deleuziana. Se trata del paso a los motivos territoriales y a los contrapuntos territoriales, y a partir de estos los personajes rítmicos, que surgen de los primeros y los personajes melódicos, que emergen de los segundos.

Las funciones territoriales (las síntesis de la mitocondria, la sumatoria de los valores de los productos en la caja registradora, el color amarillo de los

---

<sup>122</sup> *MM*, 322/389.

<sup>123</sup> “No sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales. A menudo se ha señalado que el arte humano permanecía durante mucho tiempo incluido en trabajos y ritos de otra naturaleza. No obstante, esta observación quizás no tenga más importancia que aquella otra que hace comenzar el arte con el hombre”. *MM*, 326/394.

<sup>124</sup> *MM*, 322/389s.



girasoles de Van Gogh, en fin, todas las funciones dentro de un territorio) se mantienen en su movimiento perpetuo en una especie de *perpetuum mobile*, mientras que las que siguen abriendo el territorio, haciéndolo pasar a otros niveles son las expresiones territorializantes. Éstas hacen que se gane complejidad en tanto que, al relacionarse, se puede hablar de motivos territoriales y de contrapuntos territoriales. Las expresiones territorializantes serán motivos si surgen sólo ante reacciones internas al territorio, mientras que serán contrapuntos si hay eventos externos en el medio en el que está el territorio (proximidad del predador, exceso de lluvia, proximidad de la hembra, anochece, amanece) que los producen. En este sentido, pareciera que Deleuze estuviera descomponiendo los niveles de lectura o interpretación que sobre los hechos, en este caso etológicos, pueden hacerse y tratara de identificar sus jerarquías naturales; parece buscar las condiciones de posibilidad de unos hechos respecto de otros. Más importante que las expresiones territoriales como tales, aunque sea a partir de ellas que emerge la cuestión del arte, son sus producciones: los motivos territoriales producen rostros o personajes rítmicos y los contrapuntos territoriales, paisajes melódicos.

La meseta se despliega a partir de aquí a determinar los momentos del *ritornelo*, como antes se hacía mención. Por esta razón Deleuze recurre al concepto de agenciamiento. ¿Qué es un agenciamiento? En principio es una conexión, una relación, ¿por qué entonces no llamarlo así? Porque con ello se asegura que los términos no son ajenos a la relación y que la relación no es ajena a sus términos y, en especial, que toda relación es productiva y que la relación es exterior a sus términos, se agencia algo, porque se establece una relación que produce algo nuevo a lo relacionado. Propiamente, un agenciamiento implica un acto de creación, de novedad, de producción; es como una especie de síntesis disyuntiva, en tanto que une heterogéneos, para producir un nuevo término, también heterogéneo a los anteriores. Sin embargo, esto es atribuirle demasiado al agenciamiento.

Deleuze parece dar un paso atrás, porque el territorio puede entenderse retrospectivamente como lo que un agenciamiento extrae de los medios. Pero, a la vez que da un paso atrás, hay un cambio de nivel. Si los medios y los ritmos están a nivel del caos y ganan consistencia por los movimientos rítmicos entre los medios, se debe a que emerge un agenciamiento que cohesiona en forma de territorio los medios y los ritmos. En términos

precisos, el territorio crea el agenciamiento: lo que se cohesiona no puede dejar de moverse (movimiento inmanente entre los medios y los ritmos)<sup>125</sup>.

Los agenciamientos son, entonces, intraterritoriales (hay relaciones entre los componentes de la célula), que fue lo que se llamó motivo territorial, pero también extra-territoriales (la célula siempre está en contacto con su medio y selecciona lo que entra y sale por medio de la membrana), lo que se llamó contrapunto territorial. Ahora bien, ¿cómo, a partir de estos agenciamientos, se pasa a una conexión superior, cómo de la célula pasamos al corazón, cómo de los órganos se pasa al cuerpo?, pero también, ¿cómo de una caminata se pasa a una marcha, de ésta a una protesta y de ésta a una huelga?, en síntesis, ¿cómo de los motivos y los contrapuntos se pasa a los personajes rítmicos y a los paisajes melódicos? Habría que reconocer que si Deleuze diera una respuesta completa y satisfactoria a esta interrogación habría resuelto más de una docena de preguntas filosóficas<sup>126</sup>. Pero lo cierto es que da unas indicaciones sobre lo que implica dicho paso y luego hace entrar a la música en escena para completar la explicación; en pocas palabras, no responde completamente, pero parece insinuar que en la música se puede ver mejor el problema.

Las indicaciones sobre lo que significa el paso del ritmo territorial al personaje rítmico dice que “el propio ritmo es todo el personaje”<sup>127</sup> y del paso del contrapunto territorial al paisaje melódico afirma que “la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual”<sup>128</sup>. Tenemos la introducción de una idea que se explica mejor en otros lugares del sistema deleuziano y que ya se ha mencionado, a saber, el impersonal. Se trata de una integración tal de los agenciamientos en el territorio que emerge (lo que no se explica con

---

<sup>125</sup> Denis Noble presenta su procedimiento biológico bajo el título de “middle-out”, según el cual en vez de tratarse de un análisis desde lo más molecular hacia el organismo, o desde lo más organizado hasta lo más celular, se debe entrar por el medio. Su argumento es precisamente que la biología debe respetar los niveles biológicos en los que se está dando la explicación. Según Noble nunca será posible explicar por medio de reacciones entre moléculas lo que le sucede al corazón, y viceversa. Para comprender lo vivo se necesita, como para Deleuze, un camino intermedio que sepa moverse de lo más pequeño a lo más grande y viceversa, pero sobre todo que entienda que aunque los niveles pueden ser anteriores unos respecto de otros, no por ello explican completamente los niveles superiores. Cada nivel tiene, para Noble, una autonomía relativa. Cfr. NOBLE, Denis, *Music of life, op. cit.*, pp.79ss.

<sup>126</sup> En el fondo la pregunta es ¿cómo de la materia se pasa al espíritu?

<sup>127</sup> *MM*, 324/391.

<sup>128</sup> *Ibid.*

precisión) un agente, una individuación que toma posesión de lo que está sucediendo. Parecido al análisis anterior sobre la expresión y su anterioridad respecto del individuo que ella puede producir, habría que repetir uno sobre el sujeto y la percepción. Aquí, en una forma muy humeana, Deleuze mantiene presentes las investigaciones de ES y DR. La cuestión no es que el sujeto perciba, sino cómo la percepción produce al sujeto; pero, más que preocuparse por el sujeto producido y por el proceso de producción del sujeto, quiere centrar la atención en lo que puede producir sujetos, esto es, lo percibido como percepción pura.

No es fácil captar esta propuesta cuando da la impresión de que quisiera establecer una percepción sin sujeto que sería, sin embargo, la de un sujeto fantasma, presente en todos los sujetos, o por lo menos resultado de una especie de acuerdo entre sujetos. Si es posible comprender de lo anterior que los agenciamientos territoriales pueden tener unos efectos como el nido de un pájaro, la madriguera de un conejo, las butacas de una sala de concierto, entonces es posible comprender que sobre esos efectos, sobre esos productos, se produce otro movimiento nuevo, diferente al movimiento que constituyó. Es decir, el efecto de un movimiento sirve como base para nuevos movimientos de otro orden, aunque no pueda dar cuenta de cómo y por qué pueden serlo. Así, Deleuze está siempre acentuando el devenir de lo creado, pues efectivamente toda creación, toda actualización se solidifica, se aquieta en un efecto, en un producto, pero pasa a ser condición de nuevas operaciones, nuevas creaciones, nuevos agenciamientos, en última instancia, de nuevos movimientos. Aquí encontramos, por tanto, una teoría de la acumulación distinta de la acumulación del capital: se acumula, pero no para seguir acumulando, sino para permitir movimientos.

En este orden de ideas, el personaje rítmico y el paisaje melódico hacen referencia a los nuevos movimientos que se pueden ejecutar sobre los resultados de las expresiones territorializantes, esto es, de los motivos rítmicos y los contrapuntos territoriales. Pero, no es una abstracción, sino algo que sucede en medio de los motivos rítmicos y los contrapuntos territoriales. De hecho, el personaje rítmico emerge como algo en medio de la combinación de diferentes motivos rítmicos, así como el paisaje melódico es algo que aparece en medio de contrapuntos territoriales. En India, cuando el tigre se acerca a los ciervos, el mico puede gritar y los ciervos pueden huir. Hay un sistema precario de defensa de los ciervos que es, precisamente,

acercarse a los árboles para aprovechar la presencia de los micos y protegerse de la tigresa. En este caso, se trata de un paisaje melódico que sirve para preservar un poco la vida de casi todos los ciervos. Ni el ciervo, ni el árbol, ni el tigre, ni el mico son ese paisaje melódico, sino el movimiento de éstos en un conjunto muy preciso en unas condiciones bastante singulares.

Ese movimiento al que se hace alusión no es ninguno de los individuos ni depende de la percepción de ninguno de ellos, aunque esté involucrada. Así, dada una sala de conciertos por todo un *ritornelo* que la produjo, tendríamos paisajes melódicos y personajes rítmicos durante un concierto cualquiera. El concierto es el movimiento que acontece entre la salida del solista o director y el término de los aplausos finales, ya que nunca el que interpreta es independiente del público para el que lo hace, ni el público ajeno a la ejecución<sup>129</sup>. Hay un agenciamiento complejo en todo concierto, que es todo concierto, que sobrepasa la percepción subjetiva tanto del público como del intérprete musical. Dicho con precisión, el concierto es un *ritornelo*.

A este fenómeno impersonal se le capta como parte del proceso de territorialización y muestra que hay mucho más que sujetos, individuos y percepciones. De hecho todo *ritornelo* es impersonal, precisamente porque el nivel inmediato de explicación Deleuze lo ubica en los animales y porque el *ritornelo* es una cuestión de movimientos, no pertenece a ninguna de las individualidades que participan o se encuentran en él. Así es como Deleuze pretende evitar malentendidos respecto del *ritornelo*, en especial el de considerarlo como el símbolo de la vida de una conciencia que lo habita y que lo posee. Toda posesión está definida por las distancias<sup>130</sup> y no el territorio por la posesión.

Alrededor de estos dos conceptos, personajes rítmicos y paisajes melódicos, Deleuze da un paso más y de manera más extensa introduce la música, no sólo como ilustración, sino para dar a entender también que el problema del *ritornelo* desborda una clasificación fija<sup>131</sup>. Y es con la música que se da el

---

<sup>129</sup> Charles Rosen ha escrito un texto que, desde la perspectiva de un concertista, explica de otro modo este fenómeno. Cfr. ROSEN, Charles, *El piano: notas y vivencias*, Madrid, Alianza, 2004, traducción de Luis Carlos Cago Bádenas, pp. 125ss.

<sup>130</sup> *MM*, 325/393.

<sup>131</sup> “Quizás esa no sea la última palabra del arte, pero el arte ha pasado por ahí, al igual que el pájaro: motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo, es decir, un estilo. La interiorización del paisaje sonoro o melódico puede encontrar su forma ejemplar en Liszt no menos que la del personaje rítmico en Wagner”. *MM*, 325/393.

paso del animal a lo humano. Pero antes de profundizar en este problema, es preciso concluir esta segunda sección de la meseta con la idea de distancia crítica.

Así como se trata de movimientos que se mantienen fuera del caos ejerciendo funciones según el territorio que los extrae, hay una limitación, entre esos movimientos, hay una distancia crítica. En primera instancia es la distancia necesaria para asegurar que no se trata de caos, sino por el contrario de un espacio individual que parece rodear el cuerpo, el mínimo de espacio necesario para que un pájaro se sienta seguro en su nido o cuando vuela, para que una mujer sienta confianza al caminar de noche, o para que un niño no tema de sus compañeros. Todo esto varía, pero lo cierto es que los cuerpos no andan pegados unos con otros, más bien necesitan un espacio para ejercer sus funciones.

En segunda medida, distanciarse del caos, es también distanciarse de lo otro que nace del caos. Si en el caos la velocidad infinita de los componentes hace que se presenten como si estuvieran todos juntos, la distancia crítica del territorio asegura la separación de lo que ha sido individualizado. No hay que olvidar, sin embargo, que la salida del caos no es nunca un asunto de unidades, sino de multiplicidades que son las que constituyen las individualidades. La distancia crítica aparece cuando ya hay un territorio conformado y hay individualidades que lo recorren, no cuando se sale del caos.

Ahora bien, esta distancia crítica será condición para poder abrir los límites del territorio que en él se establecen. Por principio, todos los territorios están semi-cerrados, tienen un grado de apertura que le es propio y permite que fuerzas externas entren, lo que Deleuze llama extra-agenciamientos y renueven<sup>132</sup>. Según este problema, de la distancia crítica respecto del caos y de los personajes rítmicos y paisajes melódicos se introduce de lleno el problema del arte en el ámbito del *ritornelo*, porque

en un territorio, se producen dos efectos notables: una reorganización de las funciones, un reagrupamiento de las fuerzas. [...] En resumen, hay una desterritorialización de las funciones que es la condición para que surjan como “trabajos” u “oficios”. [...] Como consecuencia, hay que admitir que

---

<sup>132</sup> “La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión. Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta”. *MM*, 325/393.

en el territorio todas las actividades adquieren un aspecto práctico nuevo. Pero esa no es una razón para concluir que el arte no existe por sí mismo, puesto que está presente en el factor territorializante que condiciona la aparición de la función-trabajo<sup>133</sup>.

Esto no quiere decir, por supuesto, que siempre que hay un *ritornelo*, hay arte, así como tampoco Deleuze sostiene que, como se mostrará más tarde, el arte es un mero efecto condicionado, explicable por lo social, lo económico, o cualquier otro factor externo al arte. El arte no es causado por el *ritornelo*, pero éste es condición del arte. Pero, ¿cómo se llega al arte por medio del *ritornelo*? Aquí es donde hay que pasar a la segunda parte del *ritornelo* como inicio de la teoría del arte en Deleuze.

En realidad, Deleuze parece insinuar que una tipificación de *ritornelos* es bastante amplia, sin por ello ser infinita, razón por la cual se encuentra una segunda clasificación de los *ritornelos* en MM:

Podemos proponer otra clasificación de los *ritornelos*: los *ritornelos* de medios, con dos partes como mínimo, en los que una responde a la otra (el piano y el violín); los *ritornelos* de lo natal, del territorio, en los que la parte está en relación con un todo, con un inmenso *ritornelo* de la tierra, según relaciones a su vez variables que indican en cada caso el desfase de la tierra respecto al territorio (la canción de cuna, la canción báquica, la canción de caza, de trabajo, la militar, etc.); los *ritornelos* populares y folklóricos, en relación a su vez con un inmenso canto del pueblo, según las relaciones variables de individuaciones de muchedumbre que utilizan a la vez afectos y naciones (la Polonesa, la Auverniana, la Alemana, la Magiar o la Rumana, pero también la Patética, la Pánica, la Vengadora...etc.); los *ritornelos* molecularizados (el mar, el viento) en relación con fuerzas cósmicas, con el *ritornelo*-Cosmos. Pues el propio Cosmos es un *ritornelo*, y el oído también (todo lo que se creía que eran laberintos, eran *ritornelos*).<sup>134</sup>

De este modo, no quiere decir que el *ritornelo* sirva para explicarlo todo. Aunque no es difícil identificar un *ritornelo*, es preciso analizar y descomponer tanto su proceso genético como su funcionamiento. En este sentido, el concepto de *ritornelo* no está para saber qué es un *ritornelo* y qué no lo es, sino para preparar el análisis de la génesis<sup>135</sup> de una cosa y poder

---

<sup>133</sup> MM, 326s/394s.

<sup>134</sup> MM, 350/428s.

<sup>135</sup> El interés que tiene Deleuze por la génesis de las cosas puede reconocerse en muchos momentos, por ejemplo en el análisis que hace de la estética de Kant (*ID*, 77/79; K), en el concepto de *différen(t/c)iation* (*DR*, capítulo IV; *ID*, 127/131), en *LS* series 16 y 17. Creo que esta lectura del *ritornelo* que propongo responde negativa pero matizadamente a la pregunta de si Deleuze abandonó esa preocupación

comprender mejor los agenciamientos en que entra. Por esta razón, la formalidad que ofrece la meseta sobre el *ritornelo* puede preparar mejor el análisis y, con ello, se mantiene un enfoque en el que las cosas se conciben como construidas: el *ritornelo* es el concepto clave del constructivismo.

### 2.3. *Segunda parte del ritornelo: el arte*

Aquí es preciso hacer un desplazamiento entre los niveles de esta exposición. Hay un desfase en el nivel expositivo para mostrar que el *ritornelo* también explica la teoría del arte. Así, el concepto de *ritornelo* queda con dos funciones distintas, ligando dos aspectos indisolubles a diferentes niveles. Primero, es la forma de explicar cómo se sale del caos, y segundo, es la base de la explicación del arte, como se presenta en esta sección. El *ritornelo* está en el nivel de una teoría general de la creación, de una concepción aplicable a cualquier quehacer filosófico, científico y/o artístico, pero también está en el nivel de la teoría de las artes.

Es el territorio lo que ambos problemas comparten en el sistema de Deleuze. Pero, mientras que en el arte se acentúa el proceso de desterritorialización, en la creación como salida del caos, se hace cierto énfasis en la territorialidad. Se debe dar cuenta, entonces, de por qué Deleuze liga la explicación del arte al territorio. A partir de allí también podrá ponerse de manifiesto el puesto que la música en ella ocupa.

Si algo ha caracterizado públicamente el estudio del pensamiento de Deleuze en los últimos veinte años ha sido, por decirlo de alguna manera, el aspecto estético de sus escritos. Antes de publicar sus dos volúmenes sobre cine, en 1983 y 1985, ya había publicado varios trabajos sobre arte. No sólo MM ofrecía un sinnúmero de posibilidades a la reflexión artística sino también el libro sobre Francis Bacon, publicado un año después de MM, y el trabajo junto con Guattari sobre Kafka de 1975, el texto sobre Sacher-Masoch de 1968 y el trabajo sobre Proust, desde 1964<sup>136</sup>, marcaban una

---

estructuralista por la génesis. No la abandonó, pero sí la amplió a lo no humano y la vinculó a todo proceso maquínico de producción.

<sup>136</sup> Una biografía intelectual detallada de los escritos sobre arte en Deleuze se encuentra en SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF, 2006, pp. 9-37. Aquí se asume una periodización marcada por el encuentro con Guattari. Según esta

lectura propia a propósito del arte. Este trabajo no pretende dar cuenta de toda la concepción estética de Deleuze a partir de sus escritos sobre literatura, cine y pintura. Sin embargo, cualquier interpretación que hubiera de proponerse a partir de todos los textos que Deleuze escribió sobre alguna obra artística se desarrollaría, igualmente, desde la perspectiva de la pedagogía del concepto. De hecho, se puede dar cuenta de toda la concepción estética de Deleuze a partir de QF, el mismo libro que postula la necesidad de la pedagogía del concepto, y en cuyo séptimo capítulo el autor sintetiza su teoría del arte; justamente desde este libro el presente trabajo pretende dar cuenta de ésta, sin por ello convertirla en eje central del análisis que sobre la música se pretende. Por tanto, no se ambiciona presentar y recorrer toda la génesis y desarrollo del pensamiento estético en su sistema<sup>137</sup>.

Visto así, parto de la idea de que el problema del arte en Deleuze no es sólo de textos escritos sobre arte, sino de cómo la pregunta por la creación remite a la creación artística. La hipótesis que orienta la presente sección del capítulo es que el problema del arte forma parte del sistema en la medida en que es una de las respuestas a la pregunta qué significa pensar. Con esto se establece otra condición para entender el arte en Deleuze y enfrentar la pregunta por la primacía del arte frente a las ciencias y a la filosofía. No es que Deleuze haya desarrollado toda su teoría de la creación a partir de un estudio del arte, sino que a partir de la concepción sobre el territorio, emerge la respuesta a la pregunta por el pensar, y cabe sí, una propuesta a la pregunta por el arte. Así se entiende por qué su sistema filosófico no contiene ni desarrolla la idea, en gran medida vaga, según la cual 'todo es arte', ya que no hay una primacía del arte, sin que por ello se tenga que asumir, entonces, que Deleuze piensa el arte como un anexo secundario a los problemas filosóficos. Para Deleuze el arte piensa, tanto como la filosofía y la ciencia, y no es por ningún motivo superior a ellos; por lo tanto, no lo será en el problema de la creación.

---

comentarista, se pasa de una estética marcada por las investigaciones literarias, cuyo culmen sería *LS*, y su preocupación se mantendría interna al pensamiento, a una estética abierta a los problemas políticos, marcada por una semiótica que explicaría signos en su singularidad.

<sup>137</sup> Además del mencionado libro de Sauvagnargues está el estudio conocido por Deleuze de Mireille Buydens. Su estudio toma como eje articulador la idea de forma en un doble aspecto teórico práctico, para desde allí entender dos estéticas en Deleuze (pictórica y musical). *Vid.*, BUYDENS, Mireille, *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, París, Vrin, 2005, pp.87-98.



El planteamiento de la sección anterior ya lo explica: toda territorialización lleva en sí el germen del arte en sus expresiones territorializantes. El territorio implica una expresión porque se hace con movimientos que cumplen funciones territorializadas (fijas y a un nivel muy inmediato) y funciones territorializantes (transformaciones que son llevadas a un nivel en el que no fueron constituidas). Con esto se puede desvelar una propiedad importante del caos, según la visión de Deleuze, que será pieza clave en la concepción del arte. Pareciera como si el caos tuviera una posibilidad de expresarse a través del territorio, en tanto que se territorializa o hace que ritmos y medios ganen consistencia. Lo que se expresa es el caos, pero no lo hace caóticamente, sino sólo territorializándose, por tanto, deviniendo otra cosa que caos; en pocas palabras, dejando de ser como caos<sup>138</sup>.

Una tercera condición para hacer una lectura del arte en Deleuze es no suponer que existe un ámbito del arte independiente de un ámbito de la naturaleza, y no dar por sentado la existencia de dos ámbitos separados de la estética y la ontología. No quiere decir, empero, que todo esté mezclado y que no se puedan diferenciar, sino que para comprender los procesos genéticos o de individuación hay que permitir que el análisis componga el problema desde el nivel que sea necesario. Así, si el arte empieza con el territorio, para pasar primero por el animal es porque se quiere mostrar el proceso para producir arte, sin asumir que está dada como campo efectivo de acción. Con esta condición se asegura, desde otro lado, la inmanencia del pensamiento.

El aspecto externo del problema anterior puede ser asumido también de inmediato. Este trabajo no coquetea con la idea de que Deleuze hace filosofía inspirado en el arte, no va del arte a la filosofía. Si se pensara que sí se inspira en ella habría que recordar que su teoría de la creación tiene como elemento inicial el cálculo matemático, antes que el arte, ya que el desarrollo sobre su filosofía de la diferencia en DR está construido por medio de una distinción entre “diferencialización” (*differentiation*) y “diferenciación” (*diferenciación*) (*diferenciación*, como lo que tiene que ver con el diferencial matemático que es virtual y *diferenciación*, como lo que tiene que ver con la

---

<sup>138</sup> Hay varios pasajes que muestran que esto lo pensaban Deleuze y Guattari: “El arte no es el caos, sino una composición del caos” *QF*, 205/192. “Por lo tanto un concepto es un estado *caoideo* por excelencia; remite a un caos que se ha vuelto consistente, que se ha vuelto Pensamiento, *caosmos* mental” *QF*, 209/196. La cursiva es mía.

diferencia que se actualiza). La postura que de aquí se sigue, a este respecto, es que la creación es siempre creación de lo diferente. Así, la creación se entiende desde dos conceptos. El primero, el concepto de diferencia, y el segundo, el concepto de *ritornelo*. Ambos conceptos enfrentan, cada uno a su modo, la idea de creación, en tanto que problema. Cada uno de ellos funciona como una actualización de ese problema. He aquí la clara presencia de Bergson<sup>139</sup> en el pensamiento de Deleuze, tal y como sostiene Giovanna Borradori<sup>140</sup>, la actualización de un problema depende del planteamiento que se haga y del concepto que se crea para enfrentarlo. Asimismo, la teoría del arte trata una problemática desde una perspectiva y la ontología trata esa problemática desde otra. La teoría del arte, por tanto, se presenta como una actualización de la problemática de la creación que se enfrenta desde otra perspectiva de un modo diferente, pero nunca como resultado de una aplicación de soluciones que se alcanzan en otro ámbito.

Es más, la idea de teoría del arte no es de Deleuze, sino que es este trabajo el que la asume en la medida en que pretende concentrar la atención en la teoría de la música. Sin embargo, como se verá al comienzo del siguiente capítulo, para Deleuze las teorías y las explicaciones son posibles y necesarias. Así como Deleuze no teme a los sistemas, tampoco evita a las teorías. Es posible explicar lo que Deleuze piensa sobre artes y sobre música. Pero aquí quiere indicarse que en su pensamiento los problemas no son separados, como si de áreas temáticas se tratara. En esto radica una de las imposibilidades de comentar *bien* a Deleuze; si hay que concentrarse en un punto, en un aspecto, en un problema, necesariamente hay que tergiversar, porque de lo contrario se termina pasando revisión a todos los conceptos del sistema filosófico, haciendo más interesante y con mejores resultados evitar cualquier comentario sobre Deleuze. Pareciera como si sólo fuese posible comentarlo mal, tergiversándolo<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> BERGSON, Henri, *La pensée, op.cit.*, pp.66-79.

<sup>140</sup> BORRADORI, Giovanna, 'The temporalization of difference: Reflections on Deleuze's interpretation of Bergson', *Continental Philosophy Review* 34, 2001, pp. 1–20.

<sup>141</sup> El primer autor que conozco que aporta claridad sobre este punto es precisamente Slavoj Žižek: "Precisamente, cuando un filósofo ha ejercido una influencia capital sobre otro, esta influencia se ha basado sin excepción en una mala interpretación fecunda". ŽIZEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo, op. cit.*, p.13. El Segundo es Isabel Stengers: El último mensaje de Deleuze incluye lo que puede ser una pedagogía de conceptos, en tanto que conlleva lo que lo hizo a él un filósofo, el encuentro que decidió que su vida pensante habría de ser la filosofía. No es, en modo alguno, un

Manifiesto que el problema del arte se plantea junto con el problema de la creación, que su sistema no se fundamenta en el arte, y que el arte no es ajeno a la naturaleza, es hora de explicitar lo que explica propiamente el problema. La teoría del arte en Deleuze se concentra en tres ideas: el arte piensa, el arte crea perceptos y afectos, y el arte establece territorios que abre a las fuerzas del cosmos. Pensar, crear y resistir, es lo que el arte hace. Dilucidar las consecuencias de estas tres ideas es lo que viene a continuación.

### 2.3.1. *Pensar, crear, resistir*

Si se toman las tres ideas en conjunto, se notará rápidamente que se trata de tres aspectos de un mismo planteamiento que puede expresarse así: el arte extrae determinaciones del caos para crear seres de sensación (perceptos y afectos) a través de los cuales se abre a nuevas fuerzas. Es preciso explicar las tres ideas para analizar su significado y comprender mejor su conjunto.

Deleuze establece una relación sólida con el arte. Stengers, a este respecto, expresa claramente el problema:

Esto me lleva al aspecto más intrigante del último mensaje de Deleuze, el hecho de que su respuesta a la pregunta “¿qué es la filosofía? implicara también responder a la pregunta por la ciencia y por el arte, más aún, el hecho de agregar a esta doble definición lo que suena más a una prohibición: “Vosotras no os mezclaréis” [...] Correlativamente, la ciencia y el arte reciben lo que más bien parece una definición clásica. La ciencia, como creación de funciones, parece Ciencia Real, una productora de teoremas y categorías estáticas que se entiende en contra la ciencia nómada de MM. En cuanto al arte, no sólo el término no se deconstruye ni se destrona, sino que Deleuze y Guattari claramente hablan de “obras de arte” y no de producción cultural posmoderna<sup>142</sup>.

Para Deleuze no hay confusión entre arte, ciencia y filosofía. Esto se debe, precisamente, a que las tres, cada una en su dominio y según sus creaciones,

---

problema de deudas, más bien de relevos. Sería más bien lo que Deleuze, al comienzo de QF llamó un punto de no estilo. La pedagogía no es una transmisión fiel. Platón, Descartes o Kant no son fielmente retratados. Pero la imposibilidad o la vanidad de una transmisión fiel no debe ser identificada con una libertad para raponear y robar. [...] Es claro que no sabemos lo que transmitimos porque lo que se quiere transmitir nunca se explica en su propia”. STENGERS, Isabelle, *Gilles Deleuze, op.cit.* De este texto las traducciones son mías.

<sup>142</sup> STENGERS, Isabelle, *Gilles Deleuze, op.cit.*

piensan. Una obra de arte se presenta, entonces, como la solución a un problema. ¿Cómo no iba a serlo el *Guernica* de Picasso, o el Cuarteto para cuerdas No.8 en do menor de Shostakovich, dedicado a las víctimas del fascismo y la guerra, o el *Réquiem* de Henze? Es cierto que son ejemplos muy precisos, pero los problemas de pedagogía musical son claramente tratados por Schumann en el Álbum para la juventud Op.68 y por Bach, con una problemática más compleja, en las invenciones y sinfonías (BWV 772-801). Para nosotros este sería el asunto ¿qué problema enfrenta y resuelve (sin por ello agotar, recordemos) una obra de arte? Deleuze no da instrucciones precisas de cómo determinarlo, cómo detectarlo o aislarlo para estudiarlo, simplemente da la indicación de acercarse a la creación como problema que se resuelve. Se puede interpretar de muchas maneras el problema de una obra de arte que esté en cuestión, desde problemas técnicos hasta problemas psicológicos (¿no es el personaje Rashkolnikov un planteamiento y resultado a un problema que podríamos llamar culpa?). La dificultad aquí es clara, no se trata de problemas filosóficos ni científicos, se trata de problemas que, en principio, no pueden ser sino sentidos (bloques de sensación) y, por lo tanto, de problemas que se esfuman o se tergiversan o cambian cuando se traducen a un lenguaje conceptual. En arte no se piensa por conceptos ni por funciones, sólo por perceptos y afectos, los seres de sensación.

Ya se ha expuesto lo básico de la creación como extracción del caos, la pregunta ahora es, ¿qué es un percepto y qué es un afecto o los seres de sensación? Conociendo la ontología del concepto de Deleuze, y teniendo en cuenta que en el séptimo capítulo de QF se recoge la teoría del arte, los seres de sensación que son el percepto y el afecto desempeñan un papel análogo al que el concepto juega en filosofía. Nuestra hipótesis es que a partir de la materialidad que Deleuze entiende de la obra, se puede comprender mejor que la obra de arte es una realidad en sí misma, con estatuto propio. Una vez recorrida la materialidad de la obra será más asequible el concepto de bloque de sensación y sus dos componentes de percepto y afecto, que se enraízan en una visión spinozista de las afecciones y que le permiten a Deleuze perfilar a su modo el problema del arte.

#### a) Materialidad

La obra de arte tiene siempre una materialidad, los colores, los sonidos, la arcilla, el metal, la tela, el cuerpo humano, las palabras escritas, etc., son todos materiales con los que trabaja el artista, para crear su obra. La obra de arte dura mientras dure la materia en la que se actualiza<sup>143</sup>. Así, la teoría del arte en Deleuze parte de la idea de que sin materia no hay arte, porque, sencillamente no habría obra de arte. Es importante advertir que no se trata de una materia formada, como si algo externo le diera forma, primero porque la obra de arte no antecede a la materia que la constituye, y segundo porque Deleuze jamás suscribirá una ontología hilemorfista donde la materia ocupe un segundo lugar respecto de la forma y donde, por ello, se caiga en el problema de una binaridad o duplicidad.

Las implicaciones de la materialidad del arte son inmediatas. Por un lado, la materia de cada obra es lo que hace que se pueda propiamente hablar de obra, 'esta obra'<sup>144</sup>. Toda obra de arte tiene una existencia y, por lo tanto, es una actualidad, es decir, se puede encontrar en un aquí y en un ahora, por lo menos en un sentido muy amplio: este edificio, esta estatua, esta pintura, el concierto en tal día a tal hora, etc. Este es el primer argumento que tiene Deleuze para sostener su idea de autonomía del arte. Si una obra de arte tiene una materialidad propia, no depende de ninguna otra para su existencia. Si algo es arte, tiene que serlo independiente de lo que nos parezca. ¿Desvinculación entre arte y hombre? Antes que desvincular el arte del hombre, la idea de Deleuze es que el arte pueda acontecer antes que el hombre<sup>145</sup>. No es de su interés solucionar con esto el problema de la relación arte-conciencia, como cuando, por ejemplo, se piensa que si todos los hombres desaparecieran no desaparecería todo el arte. La autonomía del arte para Deleuze no tiene como objetivo principal evitar un idealismo artístico en el que la conciencia humana fuese tanto su productor como garante de su permanencia en tanto que arte. Esto es un problema que se deshace, a mi modo de ver, dentro de la teoría del arte deleuziano. La preocupación por saber qué es y qué no es arte surge en la medida en que se concibe el arte pasiva e inofensivamente. Deleuze concebirá el arte como el territorio donde acontecen encuentros que violentan el pensamiento, es decir, no hay que

---

<sup>143</sup> La relación entre lo material y lo que se actualiza o realiza en lo material se explicará en el siguiente capítulo con el concepto de incorporal.

<sup>144</sup> "Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales" *QF*, 164/154.

<sup>145</sup> *Cfr.*, SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, del animal al arte*, Madrid, Amorrortu, 2006, traducción de Irene Agoff, pp.73s.

preocuparse por seleccionar qué es arte y qué no lo es (esta preocupación debe ser la de los museos o los libros de historia del arte, por ejemplo), sino por evaluar la potencia que tiene para afectar. El objetivo de tener la materialidad como base para explicar el arte consiste, más bien, en abrir el arte a todo lo natural, a la naturaleza misma y en eliminar el privilegio del hombre sobre el arte (¿Significa esto también que, en el fondo, se borra la distinción entre lo bello y lo sublime?).

Hay, además, una segunda función que cumple esta concepción material del arte: entender que las obras tienen que ser creadas, que tienen que ser construidas; se trata de lo que Deleuze buscó explicar con el concepto de duración de Bergson<sup>146</sup>. El artista no da de un solo golpe y en un instante con la obra de arte, pues no se la encuentra a la vuelta de la esquina, más bien tiene que construirla, crearla, hasta que termina, o considera que ha terminado; el artista tiene que hacer que haya un cambio de naturaleza, que aparezca algo nuevo, algo que es heterogéneo respecto de lo que había para construirla<sup>147</sup>. La materialidad implica que hay un trabajo que tiene que llevarse a cabo con esa materia hasta que se construya la obra de arte. El 'hasta que' nos señala que independiente de las horas, días o años que le tome al artista producir su arte, se trata de lo que dura esa proto-obra para ser creada, para ser obra como tal; apunta al acto de creación, a la producción de diferencia.

Vista así, la materialidad tiene a la obra del arte, ¿qué es que un pintura tenga, o sea ella misma, un cuadro?, ¿qué quiere decir exactamente que unos sonidos sean un prelude para piano? Que no hay obra de arte sin materia. Ahora bien, y he aquí la primera dificultad, Deleuze no piensa que la obra de arte se reduzca o pueda ser explicada por la materia que la constituye y de la cual no puede deshacerse<sup>148</sup>. Entonces, cabe preguntarse, ¿por qué no toda materia es de suyo arte?, ¿cómo no confundir entonces la obra de arte con la materia que la conforma?, en última instancia, ¿cómo Deleuze evita

---

<sup>146</sup> Vid., BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité : À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF, 1968, 7e édition, versión electrónica de Mme Marcelle Bergeron, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree.html), pp.35-49.

<sup>147</sup> "la duración es aquello que difiere o que cambia de naturaleza, la cualidad, la heterogeneidad, lo que difiere de sí mismo". *ID*, 36/34.

<sup>148</sup> No es la acústica la que nos dice qué es la música, ni la óptica la que nos abre la pintura. Una explicación de la materia no es una explicación del arte, un conocimiento de la materia no es un encuentro con el arte.

un materialismo, al dar inicio a su teoría del arte con la inseparabilidad de la obra de su materialidad? La respuesta a esta problemática gira en torno a la cualificación que ganan los materiales con los que el artista trabaja, de modo que no se confunden con la materia no trabajada, no cualificada. La respuesta a esta pregunta estaba ya esbozada, precisamente, en el análisis del *ritornelo* y en el paso, o la distancia, o la diferencia que hay entre las funciones territoriales y las expresiones territorializantes. En el fondo, toda obra de arte, para Deleuze, es un *ritornelo*. Así, el primer paso importante que hay que destacar es la forma en que las materias pasan de cumplir una función material (función territorial) a cumplir una función expresiva. ¿Cómo entender esto? Por la forma en que se prepara la materia, o se hace de la materia, una materia de expresión.

Para Deleuze la materia con que está hecha la obra de arte, está preparada. Aquí 'preparar' no sólo indica que haya óleos que se mezclen para alcanzar un color, sino todo lo que tiene que ver con la organización, selección y adecuación de los materiales durante la construcción de la obra de arte. Hay una selección de colores, un acorde o un volumen y una intensidad sonora, también se pueden preparar las fuentes sonoras<sup>149</sup>, la iluminación, etc. Esta preparación del material es análoga a lo que sucede en la alimentación de los seres vivos. La célula no puede alimentarse, directamente, sino que debe operar una transformación; el animal se vale de la saliva, de los jugos gástricos, para transformar la materia en alimento; el hombre ha dado un paso más (¿como la abeja?) y prepara los alimentos, no sólo calentándolos y descomponiendo un poco las cadenas de proteínas, sino dándoles aromas, colores, texturas y temperaturas diferentes. Es evidente que el hombre no morirá si sólo come fruta, pero un dulce de cerezas hace que la naturaleza gane algo. En fin, en la creación artística no se utiliza cualquier materia, sino aquella que se prepara.

¿Para qué se prepara la materia? Deleuze es muy claro en este punto, se prepara para que las materias puedan capturar los afectos que conforman los seres de sensación que, a su vez, construyen la obra de arte. Esta es la cuestión que puede entenderse a partir del siguiente pasaje:

la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de

---

<sup>149</sup> Por ejemplo John Elliot Carter, siguiendo a John Cage, señala las distancias que los ejecutantes de su cuarteto de cuerdas deben mantener.

metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica [...] Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración<sup>150</sup>.

Preparar una materia es, en este contexto, hacer que pase de cumplir una función territorial a una función expresiva. Todo el problema radica en entender esta posibilidad dada por el *ritornelo*, de algo que cumple una función pasar a una función de un orden más elevado producida por la primera, pero que no puede explicarse por ella, sino por los efectos que produce. De este modo, el arte no puede explicarse por la materia que la constituye, sino por los efectos que produce en los hombres en virtud de esos materiales. Pero la materia ha sido preparada, ha atrapado las fuerzas expresivas necesarias para mantener la consistencia de la obra de arte.

#### b) Bloques de sensación: perceptos y afectos

Ahora bien, el afecto y el percepto, constituyen lo que Deleuze llama bloques de sensación o seres de sensación, o simplemente sensación, que es de lo que está hecha cualquier obra de arte. Estos dos tipos de sensación son los que distingue Deleuze en su teoría del arte. Él opone el percepto a la percepción, el afecto a la afección y la sensación a la vivencia. De este modo pretende sostener que el arte no está dado por un fenómeno subjetivo o psíquico, aunque ésa sea su única puerta de entrada, sino que el arte tiene una autonomía propia. El afecto y los perceptos son definidos del siguiente modo: “*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*”<sup>151</sup>. Para entender el significado de este enunciado, es preciso entender que los afectos y los perceptos causan en el hombre afecciones y percepciones, pero no son las afecciones actuales o encarnadas que le pasan al cuerpo de este o aquel observador:

El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre. Pero, en todos estos casos, ¿por qué decirlo así, puesto que el paisaje no es independiente de las percepciones supuestas de los personajes, y, por mediación de ellos, de las percepciones y recuerdos del autor? ¿Y cómo

---

<sup>150</sup> QF, 167/156s.

<sup>151</sup> QF, 170/160.



podría existir la ciudad sin el hombre o antes de él, el espejo sin la anciana que se refleja en él aun cuando no se está mirando? Es el enigma de Cézanne<sup>152</sup>.

De aquí se puede pensar que el afecto y el percepto hacen que algo pase en el hombre, bien sea a través de una percepción o a través de una afección. Pero precisamente, porque le pasa al hombre no es algo *en* el hombre<sup>153</sup>. Se trata de un movimiento, por eso Deleuze los define como devenires, y de un movimiento nuevo, porque son bloques de sensación del arte. En tanto que movimiento, no es un estado de cosas, sino, precisamente, algo que pasa entre los estados de cosas, en este caso entre el hombre, y también entre la naturaleza. ¿Puede decirse acaso que es un movimiento del hombre? No, porque no es cuando el hombre se mueve, sino cuando un movimiento afecta al hombre, como se expondrá en el siguiente capítulo, el problema radica en la imperceptibilidad del movimiento, aspecto que los estoicos ya conocían<sup>154</sup>. En tanto que nuevo, es un movimiento que lleva al hombre a vivir lo invivible, a sentir lo no sentido, a oír lo inaudible.

Básicamente este movimiento que produce el arte es la explicación primera de lo que significa 'devenir'. Este es uno de los conceptos constantes en su obra pero, a la vez, complejo de explicar. La décima meseta en *MM* está dedicada exclusivamente a este problema y se titula: 'Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...'. Es una de las pocas mesetas que tiene subtítulos, lo que da para considerarlas, al igual que los espaciados dobles entre algunos párrafos, como separaciones intencionales que pretenden señalar una estructuración del capítulo, así sea en un primer nivel. Pero, además, por las problemáticas que tratan parecen estar agrupadas en tres secciones. Primero una sección preparatoria a través de 'recuerdos' que muestra todos los componentes del devenir (espectador, naturalista, bergsoniano, Brujo I, II y III, teólogo, Spinozista I y II, *haecceidad*, planificador, molécula y secreto), una sección de transición y recapitulatoria titulada: 'Recuerdos devenires, puntos y bloques', y una sección titulada

---

<sup>152</sup> *QF*, 170/159.

<sup>153</sup> "Pues el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo". *MM*, 246/294.

<sup>154</sup> "El movimiento mantiene una relación especial con lo imperceptible, es por naturaleza imperceptible. Pues la percepción sólo puede captar el movimiento como la traslación de un móvil o el desarrollo de una forma. 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". *MM*, 282/344.

‘devenir música’ que es como un caso ejemplar, o por donde se pasa o se llega en cualquier devenir. Aunque este trabajo no pretende dar cuenta detallada de esas tres grandes secciones de la meseta en cuestión, sí se puede explicitar brevemente por qué aquí se propone asumir el devenir como movimiento, y a partir de allí, entender los ‘devenires no humanos’, o los efectos del arte en el hombre, que es en general toda la preocupación de la teoría del arte en Deleuze.

El devenir se puede entender como movimiento a condición de que se entienda que los movimientos no son lo mismo que lo que se mueve o es movido, que son completamente relativos en tanto que sus velocidades varían sin límite y que el movimiento hace que algo pase, hace que haya una transformación en aquello que lo padece o lo ejerce. Y estas condiciones sólo se pueden cumplir si se entiende el movimiento como la fuerza misma. Antes habíamos recorrido la idea de que la fuerza sólo se captaba por sus efectos, pero nunca en sí misma. En este mismo sentido es posible ver que el movimiento se entiende como un cambio en los estados de cosas, lo que de hecho termina siendo un atributo o propiedad de los estados de cosas, un accidente de ellos: ‘algo se mueve’. Lo que se mueve o es movido son los cuerpos y los estados de cosas, pero éstos no son el movimiento. Por ello podría asumirse que el movimiento es un efecto en los estados de cosas, pero más precisamente hay que comprender que el movimiento no sucede en los cuerpos o en los estados de cosas, sino entre los cuerpos y entre los estados de cosas. Con esto no se pone en duda que los hombres no capten el movimiento, lo que se pone en duda es la manera en que entienden aquello que captan.

Cuando un carro se mueve, decimos ‘el carro se mueve’, pero con ello estamos captando el movimiento como un atributo del carro. Si asumiéramos lo que de hecho sucede, tendríamos que reconocer las múltiples fuerzas que hacen que capturemos el carro en movimiento y las múltiples fuerzas que impiden el movimiento del carro y que no somos capaces de captar. Dicho de otro modo, lo que se pierde de vista es lo que la mecánica clásica nos explica sobre el movimiento: siempre es el resultado de una interacción de fuerzas. En este sentido, el movimiento son las fuerzas que sólo se captan por sus efectos, aunque atribuyamos dicho movimiento a los cuerpos (decimos que ‘se mueven’), o a los cambios en los estados de cosas (pasa de un nivel energético a otro).

En tanto que interacción de fuerzas, siempre hay comprometidos más de dos en cualquier devenir (como ya hemos visto que siempre considera Deleuze por el *intermezzo*). Creo que ésta es la interpretación más clara que puede hacerse del caso ejemplar para Deleuze de la avispa y la orquídea. Lo que está en juego en ese devenir-avispa de la orquídea y en ese devenir-orquídea de la avispa es que los movimientos de una (las fuerzas que los efectúan) y los movimientos de la otra se unen en un sistema de fuerzas único que vuelve a distribuir las fuerzas de una en la otra, de modo que la reproducción de la orquídea no se entiende sin los movimientos de la avispa, y la pasión de la avispa (sexual y por alimento) no se entiende sin la orquídea<sup>155</sup>. Esto no quiere decir, como debe quedar claro, que ni la avispa se transforma o se convierte en orquídea, ni ésta en aquella. Tampoco quiere decir que dejan de moverse como se mueven cuando se han desacoplado. Quiere decir, empero, que han pasado por un movimiento del que no son dueñas, o que un movimiento que no les pertenece ha pasado entre las dos, puesto que no se explica ni por la una ni por la otra.

A partir de aquí puede comprenderse que se pueda tratar de algo imperceptible. En tanto interacción de fuerzas, siempre es posible que todo suceda de un modo imperceptible, por la sencilla razón de que las fuerzas sólo se captan por sus efectos. La cuestión es en qué medida podemos llegar a ser a las fuerzas, y en el arte la cuestión pasa a ser esta: ¿en qué medida somos capaces de captar las fuerzas que componen o que están atrapadas en una obra? Por esta razón los afectos son los devenires no-humanos del hombre y los perceptos los paisajes no humanos de la naturaleza, porque se trata de una conexión que sucede entre dos y que puede generar un movimiento imperceptible, un devenir. Se trata de ‘devenires-no humanos’ precisamente porque “no hay devenir-hombre, puesto que el hombre es la entidad molar por excelencia, mientras que los devenires son moleculares”<sup>156</sup>.

Así, los bloques de sensación, compuestos de perceptos y afectos, son realidades no materiales que sólo existen actualizados en la materia que las

---

<sup>155</sup> “En la línea o el bloque de devenir que une la avispa y la orquídea se produce una común desterritorialización, de la avispa en tanto que deviene una pieza liberada del aparato de re-producción de la orquídea, pero también de la orquídea en tanto que deviene el objeto de un orgasmo de la avispa liberada a su vez de su propia reproducción. Coexistencia de *dos movimientos asimétricos* que forman un bloque, en una línea de fuga en la que se precipita la presión selectiva”. *MM*, 293/360. Las cursivas son mías.

<sup>156</sup> *MM*, 292/358.

atrapa. Los bloques de sensación operan a nivel de la sensación y por ello, la teoría del arte en Deleuze es una estética, en el sentido más ortodoxo del término. Los problemas para él no son: ni saber cuándo algo es arte, ni qué arte es mejor que otro, ni mucho menos qué conceptos explican una obra. El problema es que estos perceptos y afectos tienen que atrapar las fuerzas que no han sido atrapadas para que lo que entre en contacto con los bloques de sensación, puedan a su vez, aprovecharlas.

Atrapar fuerzas es extraer del caos fuerzas sensibles. Esto se hace porque la obra de arte es un *ritornelo*, establece un territorio que funciona por sí mismo. Tomemos un ejemplo real. *Cloaca*, del artista belga Wim Delvoye, es una máquina que digiere la comida en veintisiete horas se presenta como una obra de arte que se apodera de las fuerzas orgánicas que hacen la digestión<sup>157</sup>. Si el arte depende de la materia, no es de extrañarnos que pueda atrapar fuerzas, no tanto porque la materia es energía, sino porque cada material tiene su consistencia, su vibración, su color, su textura, su frecuencia, etc. No es porque la materia sea energía, sino porque se expresa de modos precisos que el artista puede tomar para hacer otra cosa con ellos mismos.

Si en el percepto no fuera la materialización de cierta fuerza extraída del caos, sencillamente ninguna obra de arte diría nada nuevo a nadie. Si extraer del caos es crear, puede verse por qué el percepto se determina como aquello que no había sido sentido (lo que no se había oído hasta ahora o visto, o probado, etc.) Para interpretar correctamente esta idea tan propia de Deleuze, hay que entender conjuntamente que toda nueva sensación para cualquier individuo lo desacomoda como individualidad y le abre una nueva posibilidad de vida. Es decir, lo lleva más allá de sí mismo como yo, y le potencia su existencia desde sus constituyentes pre-individuales.

¿Cuándo puede hablarse de algo nuevo? No sólo cuando un individuo tiene una nueva experiencia, sino cuando encuentra una experiencia inagotable. Y, no cabe duda, nos encontramos con el planteamiento del spinozismo de Deleuze sobre la diferencia entre los afectos. No es correcto decir que Spinoza asume tal cual la teoría de los afectos de Spinoza, pero sí es correcto pensar que no viola sus principios básicos, que Deleuze recoge en SPE.

---

<sup>157</sup> <http://www.poopreport.com/Intellectual/Content/Cloaca/cloaca.html> y en <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/01/49606> revisados el 30 agosto 2008.

Deleuze ve que, según Spinoza, todo cuerpo<sup>158</sup>, en la medida en que desarrolla cierto tipo de movimientos, tiene un poder de ser afectado. Este poder de ser afectado puede ser pasivo o activo. Es pasivo cuando tiene una idea inadecuada de la causa de su afección y es activo cuando tiene una idea adecuada de lo que lo afecta. Cuando conoce adecuadamente la causa, quiere decir que está de acuerdo con ella y por eso se dice de esos casos que actúa propiamente. Como el poder de ser afectado de un cuerpo cualquiera no cambia, sólo puede cambiar la distribución entre las afecciones pasivas (de las que desconoce adecuadamente su causa) y las afecciones activas (de las que conoce adecuadamente su causa). Pero existe la ventaja en esta distribución, según explica Deleuze, de que si bien todo cuerpo comienza siempre lleno de puras afecciones pasivas, en el momento en que alcance a conocer adecuadamente una de sus afecciones, es decir, que tenga una afección activa, su poder de ser afectado se inclinará cada vez más a ser activo<sup>159</sup>.

Ahora bien, el criterio de separación entre un afecto, lo que produce afecciones que hacen entrar en nuevos devenires no-humanos a los individuos, y lo que no es afecto es precisamente su efecto, el hecho de que haya o no haya tales encuentros que lleven a tales devenires. Esta idea, como se notará, no es un criterio objetivo, puesto que no puede dar una explicación exacta de cómo distinguir los bloques de sensación. Pero tampoco es un criterio subjetivo, ya que no es a gusto de quien diga o le parezca que lo ha logrado. Dada la materialidad de la obra de arte, pareciera que Deleuze se pliega silenciosamente a un criterio estético-histórico (en la medida en que se desarrolle una historia del arte se sabrá qué arte y, por lo tanto, qué causa todos sus beneficios), pero personalmente no encuentro

---

<sup>158</sup> “Una esencia de modo es potencia; le corresponde en el modo un cierto poder de ser afectada. Pero por ser el modo una parte de la naturaleza, su poder siempre es cumplido, sea por medio de afecciones producidas por las cosas exteriores (afecciones llamadas pasivas), sea por afecciones que se explican por su propia esencia (afecciones llamadas activas). Así la distinción de la potencia y del acto, al nivel del modo, desaparece en provecho de una correlación entre dos potencias igualmente actuales, potencia de actuar y potencia de padecer, que varían en razón inversa, pero cuya suma es constante y constantemente efectuada. Es por ello que Spinoza puede presentar la potencia del modo, ora como una invariante idéntica a la esencia, dado que el poder de ser afectado permanece constante, ora como sujeta a variaciones, dado que la potencia de actuar (o fuerza de existir) «aumenta» o «disminuye» según la proporción de afecciones activas que contribuyen a cumplir ese poder a cada instante. Queda que el modo, de todas maneras, no tiene otra potencia que la actual: a cada instante es todo lo que puede ser, su potencia y su esencia”. *SPE*, 87/82s.

<sup>159</sup> *Cfr.*, *SPE* 213/201s.

modo de sostener esta idea con los textos de Deleuze sobre el arte. Más bien, manejo la hipótesis de que en el caso del arte es donde Deleuze más se acerca a la democracia, lo que permite encontrar la válvula de escape que esta problemática tiene para Deleuze. La imagen que Deleuze da del creador en QF puede leerse en el siguiente pasaje:

¿Cómo hacer para que un momento del mundo se vuelva duradero o que exista por sí mismo? Virginia Woolf da una respuesta que tanto vale para la pintura o la música como para la escritura: «Saturar cada átomo», «Eliminar todo lo que es escoria, muerte y superfluidad», todo lo que se adhiere a nuestras percepciones corrientes y vividas, todo lo que constituye el alimento del novelista mediocre, no conservar más que la saturación que nos da un percepto, «Incluir en el momento el absurdo, los hechos, lo sórdido, *pero tratados en transparencia*», «Meterlo todo y no obstante saturar». Por haber alcanzado el percepto como «el manantial sagrado», por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. Son atletas: no unos atletas que hubieran moldeado sus cuerpos y cultivado la vivencia, aunque muchos escritores no hayan resistido la tentación de ver en los deportes un medio de incrementar el arte y la vida, sino más bien unos atletas insólitos del tipo «campeón de ayunos» o «gran Nadador» que no sabía nadar. Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo», que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, «espectro plástico»<sup>160</sup>.

Aquí podemos confirmar la idea de la presencia constante del caos, porque si la vivencia, que es cotidiana, es donde el artista ve lo vivo, y en esto, la vida, entonces de una permanente presencia, que no es patente, el artista puede extraer los materiales para adelantar su construcción. Ahora bien, es preciso reconocer que si hay algo en lo que Deleuze es tajante en su rechazo a la opinión<sup>161</sup> y su proliferación, ya que se convierte en el medio donde se bloquearía todo acto de creación<sup>162</sup>. Esta problemática de la creación no es cotidiana, lo creado siempre es algo muy singular. Sin embargo, no puede ser

---

<sup>160</sup> QF, 173s/162s.

<sup>161</sup> Por ejemplo, Cfr., “El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones”. QF, 177s/166.

<sup>162</sup> Sobre esto se sustenta la crítica a la democracia por parte de Deleuze. Con sólo volver la mirada a uno de sus pilares, como puede serlo la libertad de expresión, se comprende la necesidad que tiene la democracia del espacio público y la opinión que circula en él. El texto de Mill sobre la libertad de expresión argumenta que es la opinión pública a lo que puede, en últimas, remitirse cualquier defensa o coerción. Vid., SILVA ROJAS, Alonso, MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco y AGUIRRE, Javier Orlando. ‘Individualidad, pluralidad y libertad de expresión en J. S. Mill’, *Praxis filosófica*, No.24, 2007, p.115-136.

más que en medio de la cotidianidad, salidos de ésta, donde efectivamente puede darse algo no cotidiano. Y dado que el arte no es privilegio del hombre, tampoco puede ser privilegio de hombre alguno. Todo hombre, si entra en el devenir adecuado, puede hacer arte. Pero lo más importante, no quiere decir esto que entonces se hagan obras de arte. La cuestión aquí es que hay arte que se hace y no se percibe, es imperceptible.

Efectivamente, no es fácil que los analistas de la teoría del arte en Deleuze siempre tengan que mostrar el resto del sistema desde la perspectiva del arte. Pareciera que tienen que decidir entre presentar el todo de la obra de Deleuze o dejar por fuera ciertos conceptos de un modo relativamente arbitrario o azaroso. ¿Por qué esta dificultad para tratar el arte en la obra de este filósofo francés? Porque además de tratarse de conceptos sobre el arte, ellos están expresando parte de la imagen-pensamiento de Deleuze. En otras palabras, la imagen-pensamiento de Deleuze ha seleccionado el arte como uno de sus trazos diagramáticos. Incluso sería mejor afirmar que lo que asumimos como conceptos de arte, como este y muchos otros trabajos hacen, ya han desbordado de tal manera lo que prejuzgamos como arte, que no nos damos cuenta que Deleuze apunta a un sistema donde los conceptos no puedan bautizarse de tal o cual temática, como antes habíamos indicado.

Además, arriba se había indicado la que no era fácil explicar cómo la ciencia y la filosofía tenían que ser creadoras como el arte. El problema radicaba precisamente en que se estaría haciendo del arte la base o el paradigma de acción de las otras dos actividades y, por ello, la distinción entre arte, filosofía y ciencia habría caído en desgracia. Pero esto no es lo que ocurre.

Por lo menos, al usar el concepto de *ritornelo*, podemos entender que el arte está situado del lado de la vida. Es cierto todo el recorrido sobre su materialidad, pero, ¿qué no existe o qué no posea un grado de materialidad? Justamente la vida es el acontecimiento por excelencia, igual que la muerte, en tanto que estos hacen patente esta potencia en la materia. El cuerpo vivo y el cuerpo muerto se distancian por un acontecimiento que es la vida, la vida singular de ese cuerpo. Del mismo modo, el arte, sólo se distancia de la materia por la singularidad de su acontecimiento. Y porque la dimensión de los acontecimientos no es la conciencia del hombre, sino que ella es un acontecimiento más en medio de los otros. Esto nos lo demuestra el sencillo hecho de que la vida, en toda su amplitud, desde la más simple materia viva,

hasta los cuerpos complejos de los mamíferos o incluso la tierra como organismo vivo<sup>163</sup>, es anterior y posterior a la vida humana. Todo depende, claro está, de aceptar que la vida es acontecimental, esto es, que se encarna en la materia pero no es la materia. Esto es lo que hay que dilucidar en el tercer capítulo. En este sentido, se introduce un aspecto nuevo que dejaremos también para el tercer capítulo: si el arte es un problema vital, es un problema ético para Deleuze. El planteamiento del arte como acontecimiento es, para Deleuze, un lado del planteamiento ético.

### 2.3.2. *La música en la teoría de las artes en Deleuze*

Es cierto que el sistema de Deleuze, como se comentó anteriormente, no está hecho modularmente, como si una moral ensamblara con una ontología, o una política empatara con una estética. Esto quiere decir que no hay temas en su filosofía, de tal manera que hablar de 'temática principal' o preguntarse por lo que más le preocupaba o interesaba, presenta varias dificultades. La más grave es que la rigurosidad, que permitiría profundizar *un tema*, acaba por repetir toda la obra. Esta dificultad la presenta Deleuze en la carta que escribió a Jean-Clet Martin a propósito del trabajo de éste sobre su pensamiento, que luego quedó publicada como el prefacio al libro *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*<sup>164</sup> y recogida en DF:

Multiplicidad, *ritornelo*, sensación, etcétera, se desarrollan como conceptos puros, pero son inseparables del paso de una concreción a otra. Por ello hay que evitar conceder a una noción un primado sobre las demás: cada noción debe implicar las demás, cuando llegue su tiempo y su ocasión<sup>165</sup>.

¿Cómo entonces pretender aislar la música, sin hacer de ella una temática de su sistema? Si bien los conceptos del sistema de Deleuze se implican, hay

---

<sup>163</sup> Gaia es la teoría de James Lovelock, un científico considerado disidente por sus ideas sobre la tierra (Cfr., SCHNEIDER, Stephen H., MILLER, James R. CRIST, Eileen, and BOSTON, Penelope J., *Scientists Debate Gaia: The Next Century*, Londres, MIT Press, 2004.) y el Profesor Challenger, un personaje literario de la obra poco conocida de Arthur Conan Doyle (Vid., CONAN DOYLE, Arthur, *Novelas de aventura*, Madrid, Aguilar, 1964.) ya sostienen esta hermosa idea de que la tierra es una vida, en términos de Deleuze un cuerpo sin órganos, nuestro gran plano de inmanencia.

<sup>164</sup> Vid., MARTIN, Jean-Clet, *Variations La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993.

<sup>165</sup> DF, 328/340.



unas conceptualizaciones con relativa autonomía, como especies de racimos de conceptos. Por lo menos en dos niveles se encuentra este tipo de autonomía. Hay una autonomía según obras<sup>166</sup>, y ésta es fácil de identificar y reproducir. La existencia de este primer nivel se debe, en gran medida, al hecho de que Deleuze consideraba, según su procedimiento filosófico, que los sistemas filosóficos tienen que poder explicarse por sí mismos, sin tener que recurrir a otros sistemas diferentes de él<sup>167</sup>. Como se vio, si la filosofía es cuestión de creación de problemas y conceptos en un plano, por lo menos deben contenerse en ese mismo plano y no en otro. Ahora bien, hay conceptualizaciones hechas según problemas que se pueden volver a plantear en otras obras y ser trabajadas, por esta razón, con otros conceptos. Este es el caso del concepto de cuerpo sin órganos<sup>168</sup>, que aparece primero en LS<sup>169</sup>, y que es desarrollado junto con el concepto de máquina deseante en el *Antiedipo*<sup>170</sup> y luego es presentado como una meseta en MM<sup>171</sup>. ¿Acaso la música pertenece a este tipo de conceptualizaciones autónomas? En cierto sentido sí hay unos conceptos que la limitan, este es el caso de los conceptos de *ritornelo* y territorio. Son la puerta de entrada al mundo de la música en Deleuze, mientras que bloque de sensación, afecto y precepto son un grupo de conceptos que, en un ensamble con los dos anteriores, van dando más cuerpo a la teoría del arte. Por último, devenir, línea de fuga y creación cierran el campo del arte y la música en Deleuze, por lo menos en su estructuración primaria. Esto no quiere decir que los demás conceptos de Deleuze no entren en juego, al contrario, lo difícil es tratar de mantener la sobriedad cuando se intenta explicar la música, sin tener que exponer todo el sistema. En la medida en que el campo que constituye cada conceptualización es el mismo que constituye otras, se alcanza una abstracción efectiva, o auténtica<sup>172</sup>, porque se logran mejores explicaciones. Aquí tiene que entenderse que lo abstracto no es universal o invariante, pues no se aplica a infinitos o posibles casos. La cuestión es, entonces, ¿cómo aparece la música en Deleuze?

---

<sup>166</sup> Cfr., *D*, 205s/199s.

<sup>167</sup> Esto no quiere decir, también se explicó, que Deleuze no lo haga. Se trata de una orientación para evitar un exceso de conexiones innecesarias que sacan a la filosofía del problema que pretende tratar en cada momento.

<sup>168</sup> Cfr., SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, op. cit.*, p.101

<sup>169</sup> Cfr., *LS*, 104ss/108ss.

<sup>170</sup> Cfr., *A*, 15ss/15ss.

<sup>171</sup> Cfr., *MM*, 155ss/185ss.

<sup>172</sup> Cfr., *MM*, 95/115s.

Encontramos varias alusiones a la música a lo largo de la obra de Deleuze, pero aquí nos interesa entender la conformación de un pensamiento musical en Deleuze. Esta conformación se puede entender a través de los textos donde Deleuze perfila un pensamiento sobre la música que encontrará una conclusión en la última sección de '*Devenir-intenso...*' y en '*Del ritornelo*', dos mesetas consecutivas en MM. Los textos son los siguientes: 1) un comentario sobre el trabajo de Kostas Axelos, recogido en ID; 2) el pasaje de DR diferenciando las síntesis pasivas del hábito y la memoria; 3) y la conferencia dada en el IRCAM 'Hacer audibles las fuerzas que en sí mismas no lo son', recogida en DF.

El primero es el comentario del trabajo de Kostas Axelos<sup>173</sup> en el que Deleuze intenta ilustrar un aspecto rememorando una idea de Koechlin:

El pensamiento planetario no es unificador: implica una profundidad celeste, una extensión del universo en profundidad, así como aproximaciones y distancias sin medida común, números inexactos, una apertura esencial de nuestro sistema, toda una filosofía-ficción. Por eso, lo planetario no es lo mismo que lo mundano, ni siquiera en sentido heideggeriano: el mundo de Heidegger es distinto, «mundo y mundo cósmico no son la misma cosa». Al preguntarse por las posibilidades expresivo-sentimentales de la música moderna, Charles Koechlin decía que ésta renuncia a las "afirmaciones" clásicas y a los "desahogos" románticos, pero es particularmente apta para expresar un cierto desasosiego, un cierto desequilibrio e incluso una cierta indiferencia, además de una extraña alegría que casi es felicidad. Estos tres rasgos - desasosiego, desequilibrio, indiferencia- definen la música planetaria, el *pathos* de este pensamiento, amargo pero también alegre a fuera de extrañeza (la extrañeza y no la alienación, es la determinación de la errancia)<sup>174</sup>

La relevancia de esta explicación radica en la idea de una música planetaria que será uno de los temas de la concepción musical tal y como la expresa en '*Del Ritornelo*'. De momento sólo basta reconocer que en este pasaje

---

<sup>173</sup> Deleuze se refiere a las siguientes obras :

*Le jeu monde*, París, Les Éditions de Minuit, 1969.

*Argumentos para una investigación*, Madrid, Fundamentos, 1973, traducción de Carlos Manzano.

*Hacia una ética problemática*, Madrid, Taurus, 1972, traducción de Carlos Abad.

*El pensamiento planetario: El devenir-pensamiento del mundo y el devenir-mundo del pensamiento*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, traducción de Susana Thénon, Sonia Lida.

<sup>174</sup> ID, 205/217.

Deleuze, al igual que hará con Bergson<sup>175</sup>, evita que el pensamiento sobre lo planetario de Axelos se confunda con el análisis sobre la mundaneidad y el mundo de Heidegger, en especial para evitar una crítica desde el planteamiento heideggeriano. Pero efectivamente prepara la idea de que la música es relativa a los momentos del *ritornelo* o a la distancia que se tenga respecto de la emergencia del caos. Es decir, puede pensarse en una música planetaria, especialmente en el siglo XIX, ejemplificada con el *Canto a la tierra* de Mahler, que prepara la desterritorialización del planeta mismo<sup>176</sup>.

En el caso de DR, es un poco más evidente la relación del tema que está tratando Deleuze en ese momento con la música. La interpretación que proponemos de dicho pasaje es que dicho análisis nos permite concebir la música de un modo particular. Se trata de la comparación entre la primera

---

<sup>175</sup> Basta con recordar que Heidegger afirma dos cosas en *Ser y Tiempo*: “Dentro de esta tarea global surge también la exigencia de acotar el concepto del tiempo así obtenido, frente a la comprensión vulgar del tiempo, que se ha hecho explícita en la interpretación que ha decantado en el concepto tradicional del tiempo, que se mantiene vigente desde Aristóteles hasta más acá de Bergson. Será necesario aclarar entonces qué y cómo este concepto del tiempo y, en general, la comprensión vulgar del tiempo, brotan de la temporeidad. Con ello se le devolverá al concepto vulgar del tiempo su derecho propio —contra la tesis de Bergson de que el tiempo al que se refiere ese concepto sería el espacio”. *SyT*, §5, 28. “El tratado aristotélico del tiempo es la primera interpretación detallada de este fenómeno que la tradición nos ha legado. Ha determinado esencialmente toda posterior concepción del tiempo —incluida la de Bergson.” *SyT*, §6, 36. “En virtud de este origen, el tiempo “en el que” lo que está ahí llega a ser y deja de ser es un auténtico fenómeno de tiempo, y no una exteriorización de un “tiempo cualitativo” que convirtiera a éste en espacio, como lo pretende la interpretación del tiempo hecha por Bergson, una interpretación que, desde el punto de vista ontológico, es enteramente indeterminada e insatisfactoria”. *SyT*, §66, 323. A lo que Deleuze respondería con “La duración, la memoria o el espíritu, es la diferencia de naturaleza en sí y para sí, y el espacio, o la materia, es la diferencia de grado fuera de sí y para nosotros. Entre ambas se dan todos los *grados de la diferencia* o, si se prefiere, toda la *naturaleza de la diferencia*. La duración no es otra cosa que el grado más contraído de la materia y la materia es el grado más distendido de la duración. Pero por otra parte la duración es como una naturaleza naturante y la materia como una naturaleza naturada. Las diferencias de grado son el grado más bajo de la Diferencia; las diferencias de naturaleza son la naturaleza más elevada de la Diferencia. No hay ya dualismo alguno entre la naturaleza y los grados. Todos los grados coexisten en una misma Naturaleza, que se expresa por un lado en las diferencias de naturaleza y por el otro en las diferencias de grado. Este es el momento del monismo: todos los grados coexisten en un solo Tiempo, que es la naturaleza en sí misma”. *B*, 97/94s. Con lo que queda explicado que no es que el tiempo se convierta o se asuma como espacio. En cualquier caso, un desarrollo más profundo y extenso sobre la lectura deleuziana y heideggeriana de Bergson, como la confirmación de que Deleuze mantiene una discusión silenciosa con Heidegger respecto del mundo, el territorio, y el tiempo, es cuestión que debe desarrollarse en otras investigaciones.

<sup>176</sup> *MM*, 343/418.

síntesis del tiempo y la segunda síntesis<sup>177</sup>. Sobre esta diferenciación también distinguirá los dos tipos de repeticiones que serán fundamentales para comprender cómo la música es variación, con lo que se podrá asegurar, en el capítulo tercero de este trabajo, que la música opera a dos niveles de repetición necesariamente. Vamos al problema de las síntesis. La primera síntesis es la del hábito, que se presentó en el capítulo anterior para dar cuenta de la inmanencia en Deleuze, sólo que no se hizo explícito que se trataba de la primera síntesis del tiempo, del presente. La cuestión es que esta síntesis pone en evidencia una paradoja: “constituir el tiempo, pero pasar en ese tiempo constituido. No debemos recusar la consecuencia necesaria: *es preciso otro tiempo en el que se opera la primera síntesis del tiempo*. Esta remite necesariamente a una segunda síntesis”<sup>178</sup>. La pregunta es: ¿qué hace pasar ese tiempo constituido como primera síntesis?, la respuesta de Deleuze es: la memoria, que se constituye en una síntesis pasiva de segundo orden y que sería lo que hace pasar el presente de la primera<sup>179</sup>. Es aquí donde encontramos ya un problema propio y típico de la música.

La música se da como puro presente, pero realmente lo que mantiene la consistencia de toda la pieza musical, como un todo, es el hecho de que, de algún modo, se haya memorizado por parte del oyente. Ahora bien, es preciso diferenciar la síntesis activa de la memoria de la síntesis pasiva. La síntesis activa implica recordar una pieza musical de principio a fin, por ejemplo, cuando se canta o se toca en un instrumento. Esto es el resultado de una síntesis activa de la memoria. La síntesis pasiva de la memoria, por su parte, obedece a un nivel anterior, y se puede entender del siguiente modo en el caso de la música: poder reconocer una pieza musical cuando suena, sin tener que recordarla toda.

Cuando un individuo escucha música está contemplando con el oído, digamos de momento, una secuencia de sonidos. Si lo hace suficientes veces, podrá en un futuro reconocer dicha pieza, sin por ello haberla memorizado

---

<sup>177</sup> Para un estudio detallado de las tres síntesis del tiempo en Deleuze la obra de Faulkner. Cfr., FAULKNER, Keith W., *Deleuze and the Three Syntheses of Time*, Nueva York, Peter Lang, 2006.

<sup>178</sup> *DR*, 132/108.

<sup>179</sup> Es un desarrollo a partir del pasado puro de Bergson. Vid., BERGSON, Henri, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1965, versión electrónica de Gemma Paquet, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/matiere\\_et\\_memoire/matiere\\_et\\_memoire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html)

activamente. A partir de esta descripción podemos decir que luego de suficientes sucesiones de notas, no ya solamente AB, sino ABC...n, el espíritu, que contempla o escucha esta pieza, se contrae. La música, puede decirse, se vive en una síntesis pasiva, independiente del yo que la reconoce (en tanto que memoria activa), pero que puede reconocerla precisamente porque ha sido contraída en su espíritu, aunque no memorizada. En este sentido, la música es un hábito y, propiamente, no hay música sin hábito, sencillamente porque no hay música sin repetición.

Ahora bien, ¿cómo explicar que la música no sólo sea un hábito dado por una contemplación, sino una pieza cohesionada de vaya de principio a fin; no que haya un recuerdo activo, sino que en el momento en que suena se pueda pasar, sin mayor esfuerzo por parte de quien contempla, de un sonido a otro<sup>180</sup>. Si esto no sucediera, nos quedaríamos pegados en los sonidos de un presente de una nota; sencillamente la música no podría avanzar para ese espíritu sin caer de nuevo en el caos incapaz de mantenerla como unidad. Pero como no es esto lo que sucede, debe ser posible explicar que la música pase, suceda, si se quiere, avance<sup>181</sup>. Esta es precisamente la explicación de la segunda síntesis: “Esa es la primera paradoja: la de la contemporaneidad del pasado con el presente que ha sido. Nos da la razón del presente que pasa. Si todo presente pasa, y pasa en provecho de un nuevo presente, ello se debe a que el pasado es contemporáneo de sí como presente”<sup>182</sup>.

La comparación la hace Deleuze respecto del tipo de contracciones que opera cada una de las síntesis. Así, la primera síntesis, contrae sucesos en un presente, la segunda síntesis contrae el pasado en el presente, razón por la cual Deleuze indica que la primera síntesis se explica en la sucesión de sus contracciones, por la contemporaneidad del pasado con el presente. En este

---

<sup>180</sup> Esto era lo que Leonard B. Meyer llamaba expectativa, y era la idea sobre la cual explicaba que la música afectaba la subjetividad. *Vid.*, MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza, 2005, traducción de José Luis Turina, especialmente Introducción y capítulo 1.

<sup>181</sup> Siempre se tiene en mente la música hasta antes de 1945. Se habla de avanzar si se pasa del primer compás al segundo, de éste al tercero y así sucesivamente. El problema es que hay música que ya no se hace de ese modo, sino a través de objetos sonoros que propiamente no avanzan, como avanza la partitura. Pero esto nos explica una cosa bien importante, a saber, que la música no depende de una medición cronológica entre estados de cosas (ondas de sonido) que se pueden medir según el sistema cegesimal del reloj terrestre, sino que la música misma establece su propia duración. Un objeto sonoro dura, aunque no avance. *Vid.*, THOMAS, Jean-Christophe (Ed.), *Ouïr, écouter, comprendre, après Schaeffer*, Paris, Ina-GRM, 1999, pp.83-126.

<sup>182</sup> *DR*, 135/111.

sentido puede decirse que cualquier pasaje de una pieza musical contiene el resto de la pieza, porque siempre es el caso que toda la pieza está contenida en cada presente de la misma. Esto explica que aceptemos el hecho de que alguien nos hable de una pieza musical haciéndola sonar sólo unos segundos. Quiero insistir en este punto, porque aquí no recordamos la pieza; nadie recuerda toda la pieza al oír un pedazo de ella, simplemente la reconoce, y sabe que se trata de la pieza completa. Imagínese lo ridículo que sería que alguien hablando de *El entierro del conde de Orgaz*, pretendiera ilustrar algo de todo el cuadro mostrando sólo la punta del ala del ángel debajo de María. Igualmente ridículo podría ser que para explicar un pasaje de un movimiento de una sinfonía de Mahler, un compás por ejemplo, tuviera que escucharse todo el movimiento. No hay que escucharlo todo, y el oyente que discute un aspecto estético en ese caso no se pone a recordar toda la sinfonía (difícilmente podría). Un pasaje que suene, empero, vale como toda la pieza, no por un ejercicio simbólico de referencias, sino porque, como queremos hacer notar, de alguna manera, la pieza se contiene toda ella, como un pasado puro, en cada instante; y uno solo de ellos vale como el resto.

Deleuze concluye la reflexión de la comparativa en cuestión con la siguiente afirmación: “Es lo que se llama metempsicosis. Cada uno elige su altura o su tono, tal vez sus palabras, pero la tonada es siempre la misma, y, bajo todas las palabras, un mismo tra-la-la, dicho en todos los tonos posibles y en todas las alturas”<sup>183</sup>. Es evidente que Deleuze no pretende explicar algo de música. Sin embargo, es comprensible que esta explicación particular puede usarse muy bien para entender la música y, a la vez, para comprender un poco mejor esa idea un poco misteriosa del pasado puro.

Es hora de poner de manifiesto que este trabajo no asume (precisamente por procedimiento filosófico) que la música sea algo así como el arte del tiempo. Esta explicación de la síntesis del tiempo debe entenderse de un modo secundario, porque el problema de la música en Deleuze no es un problema de tiempo, sino de territorio; ni siquiera de espacio, sino de territorio en tanto que salida del caos. Es decir, es un problema de creación, y sólo en esa medida es un problema de duración. Pero aquí ya no estamos en el planteamiento común sobre el tiempo y la música. Es más pertinente seguir el recorrido trazado y recoger la idea central de la conferencia ‘Hacer

---

<sup>183</sup> DR, 138s/ 113s.

audibles fuerzas que en sí mismas no lo son'. En el título, se reconoce el planteamiento básico sobre la teoría estética, a saber, se capturan fuerzas en una materia preparada. En este caso, la materia es el sonido, y el sonido hace audibles esas fuerzas. Pero ya aquí Deleuze explica por qué el problema de la música no es el problema del tiempo musical:

No es un método de generalización. A partir de las obras tomadas como ejemplos musicales, no se trata de alcanzar un concepto abstracto de tiempo del que pudiera decirse: "esto es el tiempo musical". De lo que se trata, a partir de ciclos restringidos, es de llegar a perfiles particulares del tiempo, aunque enseguida estos perfiles se superpongan, de hacer una verdadera cartografía de las variables; y este método concierne a la música, pero también a otras mil cosas<sup>184</sup>.

Todo el problema es respecto de los universos sonoros que debe crear el compositor. Así, las cosas, el compositor legislaría sobre lo que es audible. Es cierto que de aquí Deleuze se desliza se pasa a un tiempo flotante o no pulsado, que es, la duración<sup>185</sup>, pero de inmediato plantea el problema directo con problemas de la biología. Y queda claro, el problema es de ritmo, no de tiempo ritmado, sino del ritmo que nace del caos, ritmo que puede verse perfectamente en los problemas biológicos<sup>186</sup>. Este será el interés del *ritornelo*, como se vio anteriormente, pero aquí Deleuze parece estar preparando una buena analogía con la biología, y no propiamente la idea de territorio como emergente de los ritmos y medios. Es plausible suponer que se trata de un ejercicio analógico porque las tres nociones que él explica más adelante en esa misma conferencia, paisaje sonoro, color audible y personaje rítmico, tienen exactamente esa configuración analógica. Ya vimos que 'Del *ritornelo*' explica el concepto de personaje rítmico y paisaje melódico, pero no se compromete a unir la pintura y la música con la idea de color audible. Esta idea, que se encuentra en la conferencia pero no en 'Del *Ritornelo*' parece poner en relación jerárquica a la pintura por encima de la música, pues es desde lo cual se explica algo de la música, pero el concepto de *ritornelo* hará justo lo contrario: evitar la jerarquía entre música y pintura, pero reconocer más movilidad a la música que a la pintura, precisamente porque no se queda con el territorio que instaura, como la

---

<sup>184</sup> DF, 149/142.

<sup>185</sup> Vid., BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, op.cit, pp.35-49.

<sup>186</sup> Se ha desarrollado una rama en biología dedicada exclusivamente a este problema, la cronobiología, existe un estudio bastante completo de sus logros y alcances. Vid., FOSTER, Russell G, KREITZMAN, Leon, *The Rhythms of life: The Biological Clocks that Controls the Daily life of Every Living Being*, London, Profile Books, 2004.

pintura tiene que quedarse en su lienzo, sino que desterritorializa a los territorios que conforma y a los individuos que en ellos se constituyen<sup>187</sup>. Comprender esto a fondo será tarea del siguiente capítulo.

Una vez completado este primer recorrido, por estos tres pasajes en la obra de Deleuze, nos dirigimos a 'Del *ritornelo*' que es donde se condensa la concepción de la música que tiene el filósofo. Como ya se había indicado, para llegar a esta meseta, es preciso recoger los tres principales elementos musicales elaborados en la anterior meseta 'Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...', con el fin de dejar listo el material musical del tercer capítulo.

El primer elemento es el plano sonoro de la música. A partir de este elemento se podrá entender, en el tercer capítulo, el problema de la repetición en música, es decir, la música como variación, la interpretación de la música o su actualización y el territorio musical o su ritmo exterior. El Segundo elemento consiste en los devenires en que la música hace entrar. Desde este segundo elemento será posible interpretar la relación de la música con dos fenómenos básicos a los que se le vinculará también en el siguiente capítulo: el movimiento y el sentido. El tercer elemento es el ritornelo que, no sobra repetirlo, según Deleuze es el contenido musical. Con este tercer elemento entramos, simultáneamente, en el capítulo del ritornelo.

Cuando en MM Deleuze y Guattari explican la diferencia entre los dos planos sostienen la idea de que la música tiene un plano sobre el que se crea lo audible, pero que, al igual que el plano no pensable en filosofía, se trata de un plano no audible<sup>188</sup>. Si se tiene en cuenta que toda obra de arte está

---

<sup>187</sup> Este es precisamente el planteamiento que se hace respecto de los estudiantes de música de una facultad de bellas artes en Bogotá. *Vid.*, ZAPATA RESTREPO, Gloria, GOUBERTH BURGOS, Beatriz, MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco, *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*. Bogotá, UPN-Colciencias, 2004.

<sup>188</sup> “De igual modo en la música, 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 compositivo trascendente que no es sonoro, que no es “audible” por sí mismo o para sí. Eso permite todas las interpretaciones posibles. Las formas y sus desarrollos, los sujetos y sus formaciones remiten a un plano que actúa como unidad trascendente o principio oculto. Siempre se podrá exponer el plano, pero como un fragmento aparte, que no está dado en lo que da. ¿No es así, como en un metalenguaje, cómo el mismo Balzac, e incluso Proust, exponen el plano de organización o de desarrollo de su obra? ¿Y Stockhausen no tiene también necesidad de exponer la estructura de sus formas sonoras como “al lado” de ellas, ante la



constituida por una materialidad en la que se capturan ciertas fuerzas, y se recuerda el principio explicativo de las fuerzas, se puede comprender el porqué de esta idea de una base no audible en la música: toda fuerza, sólo es perceptible por sus efectos. En el caso de la música, el efecto es el sonido, razón por la cual debe ser posible comprender que haya algo no audible en la música, que haya algo que en sí mismo no es audible, puesto que la sonoridad es sólo un efecto de la fuerza que se pretende transmitir.

Este es el sentido del título de la conferencia dada en el IRCAM, porque el ejercicio del compositor es hacer audibles las fuerzas que no lo son. Para ello prepara la materia con la que trabaja, que es el sonido: puede seleccionar los instrumentos que va a utilizar (timbres), los movimientos armónicos, las melodías, los ritmos, la forma (sonata, sinfonía, cuarteto), el formato (acompañamiento, orquesta, cámara). También puede construir su propio sistema sonoro: escalas, afinaciones, acordes, rítmicas; pero también puede buscar el oscilador de onda, variar las frecuencias, limpiar los sonidos, distorsionarlos por medio de los aparatos adecuados (trátase de ordenadores, secuenciadores, sintetizadores, mezcladores) de los que disponga. Es decir, se puede trabajar el sonido de un modo estándar, siguiendo la música pentagramada<sup>189</sup>, también se puede trabajar el sonido de un modo teórico, o también se puede trabajar el sonido más experimentalmente<sup>190</sup>.

---

imposibilidad de hacer que se oiga? Plano de vida, plano de música, plano de escritura, es exactamente lo mismo: un plano que es irrepresentable como tal, que sólo puede inferirse, en función de las formas que desarrolla y los sujetos que forma, puesto que existe para esas formas y esos sujetos". *MM*, 269/325.

<sup>189</sup> Existe una propuesta filosófica que sostiene que la materialidad de la música se encuentra propiamente en la nota, que opera como signo lingüístico, ya que reúne, en sí, un hecho sonoro propiamente musical (por lo menos en lo que a la música diatónica se refiere) porque simboliza la unidad mínima de trabajo de cualquier músico, a la vez que puede pensarse sin ser oída, explicando así por qué se puede hablar de música que no se oiga físicamente.

<sup>190</sup> Esto no quiere decir que no haya experimentación en los otros dos, ni que desaparezca el pentagrama en el segundo. Esta diferenciación de tres momentos obedece a una abstracción que en la realidad puede estar más mezclada que como aquí se presenta. El punto es sencillamente que independiente de la manera como el compositor o grupo de compositores trabaje, según la corriente de composición que siga, siempre preparará el sonido para cualquier composición que haga. De cualquier manera, una historia de la notación resulta muy útil para comprender el progreso en la manipulación del sonido porque en la manera de notar se refleja la concepción musical del sonido. *Vid.*, COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle, VENDRIX Philippe, *Histoire de la notation: du moyen âge à la Renaissance*, París, Minerve, 2003, pp.15-47. Y *Vid.*, BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian, BOSSEUR, Jean-Yves, *Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours*, París, Minerve, 2005, pp.187-270.

Así, todo compositor nos enfrenta a sonidos que no se han escuchado antes que él y, por lo tanto, a nuevas fuerzas sonoras; esto, empero, sólo es el segundo nivel. Pero si no se han escuchado ¿acaso el compositor es una especie de ser privilegiado que las oye antes? Esto hay que negarlo porque todo compositor, en tanto que humano, no goza de divinidad que le permita oír lo que no se ha oído. Lo que quiere decir es que, para Deleuze, el compositor, como cualquier creador, trabaja y se ejercita constatemente para templarse y poder captar las fuerzas. Es por esto que en QF se recurre a la imagen del atleta<sup>191</sup>. El compositor tendría contacto con las fuerzas inaudibles y las haría audibles, en virtud de la potencia que habría desarrollado en su cuerpo, de los movimientos imperceptibles que alcanza. No es que oiga las fuerzas inaudibles, sino que es capaz de hacerlas audibles porque percibe sus efectos. En esta medida, el primer nivel siempre es organizar algo de caos y, después, cuando el sonido esté preparado entonces empezará a ser audible. Por esta razón él no oye algo inaudible, sino que se las ve con algo inaudible y lo hace audible. Este es el plano de la música, que en sí mismo “no suena”, sino que es sobre lo que se crea todo lo que puede sonar.

El segundo elemento elaborado por Deleuze y Gauntari se circunscribe a los devenires. Decir que la música hace vibrar es tan superfluo como decir que se oye. Pero ambas son perogrulladas que realmente nadie puede precisar qué significan. La propuesta deleuziana sería la siguiente: dadas las condiciones, todo acontecimiento musical hace que los individuos entren en un devenir. Aquí se trata del efecto de los bloques de sensación de la música, del efecto de los bloques sonoros. Si la música hace audibles ciertas fuerzas ¿cómo no iba a poderse entrar en una relación de movimiento? Evidentemente, las relaciones de movimiento en las que cada individuo entra, no son predecibles, dependen precisamente de esa conexión singular que se establece. El hecho de que no sea predecible dicho movimiento, no se debe a la vaguedad de la formulación, sino al hecho de que todo individuo

---

<sup>191</sup> “Por haber alcanzado el percepto como «el manantial sagrado», por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. Son atletas: no unos atletas que hubieran moldeado sus cuerpos y cultivado la vivencia, aunque muchos escritores no hayan resistido la tentación de ver en los deportes un medio de incrementar el arte y la vida, sino más bien unos atletas insólitos del tipo «campeón de ayunos» o «gran Nadador» que no sabía nadar. Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo», que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, «espectro plástico». *QF*, 174/163

entra en un devenir único con las fuerzas que lo afectan porque tiene ya sus propios movimientos. Dicho en otras palabras, si la música, enmarcada en la teoría de las artes deleuziana, implica un problema de fuerzas sonoras, entonces la música implica un problema de efectos de dichas fuerzas. Dado que esos efectos son indeterminables *a priori* por ser siempre efectos sobre singularidades que producen nuevas singularidades, sólo puede recurrirse a un concepto como devenir para entender algo de dichos efectos.

Existe, empero, la posibilidad de interpretar este problema desde el trabajo de Simon Frith sobre música popular<sup>192</sup>. Su tesis es clara: el gusto por la música popular no puede ser completamente explicado por condicionamientos sociales, económicos o de moda, por el contrario, siempre hay algo en la obra musical que hace que los individuos prefieran más una música que otra. A partir de esas observaciones sostendrá la idea de que la música popular puede valorarse por sí misma y no por la lógica del mercado, es decir, sostendrá la idea de que la música popular tiene su “belleza” propia. Aquí no es importante discutir el valor de la música popular o su diferencia con la música erudita o clásica, sino notar que el fenómeno de los afectos de la música tiene lecturas concretas. De hecho, gran parte de la preocupación de la psicología de la música<sup>193</sup> es la de entender cómo es que la música es capaz de afectar a los hombres. Pero la teoría de Deleuze no entra en problemas de investigación empírica, sino que se limita a señalar los problemas filosóficos en los que la música está envuelta. Tal vez esta es una de las razones por las cuales el trabajo filosófico sobre música resulta difícil, a saber, porque la investigación empírica condiciona la especulación filosófica y no le da muchas opciones de despliegue creativo. Sin embargo, la propuesta deleuziana, tiene aún que decir en la dimensión territorial de la música que es la que, propiamente, nos conducirá al problema del sentido.

...el propio ritornelo es el contenido de la música. [...]Nosotros no decimos en modo alguno que el ritornelo sea el origen de la música, o que la música comience con él. No se sabe muy bien cuándo comienza la

---

<sup>192</sup> FRITH, Simon, ‘Hacia una estética de la música popular’, en CRUCES, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001.

<sup>193</sup> John Sloboda dedica parte de su trabajo a estudiar este problema. *Vid.*, SLOBODA, John, *Exploring the Musical Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp.203-240. Igualmente, David Hargreaves es referencia para comprender este tipo de problemas. *Vid.*, HARGREAVES, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona, Grao, 2002, traducción de Ana Lucia Frega, Dina Graetzer, Orlando Musumeci, pp.119-158.

música. El ritornelo sería más bien un medio de impedir, de conjurar la música o prescindir de ella. Pero la música existe porque también existe el ritornelo, porque la música toma, se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión, porque forma un bloque con él para llevarlo a otro sitio. [...] La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo. Mientras que el ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante<sup>194</sup>.

El tercer elemento importante en la concepción deleuziana para comprender es el del territorio. Aunque no se sepa muy bien cuándo comienza la música<sup>195</sup>, sí es posible reconocer sus consecuencias. Es más preciso decir, sin embargo, que es la música el efecto del territorio. Cuando Deleuze dice que el ritornelo es el contenido de la música, quiere decir que un sistema de movimientos es el contenido de la música. Ese sistema de movimientos, en tanto que efectos de fuerzas, hacen que haya territorio; razón por la cual el contenido de la música es un territorio en tanto que resultado de los efectos de algo que no se desvanece en el caos. Pero esta definición parece hacer sinónima a la música con el territorio, no se distinguiría ninguno de los términos. La diferencia radica en que la música se apodera del ritornelo, es decir, las fuerzas audibles con las que se crean bloques sonoros son tomadas de un territorio. Esto tiene la consecuencia de que dichas fuerzas, que son territoriales, resultan desterritorializadas, precisamente porque se llevan a otro nivel.

Considero que básicamente quiere decir que toda actividad musical depende del material sonoro inmediato que rodea al compositor, en tanto que ser territorializado. Esto no presenta mayor novedad, puesto que la música, como cualquier otro arte, en esta teoría de las artes, depende de la materia con la que se hace. La única diferencia que hay entre la música y cualquier otro arte es el tipo de fuerzas con las que trabaja: las fuerzas audibles son las

---

<sup>194</sup> *MM*, 303/368s.

<sup>195</sup> Hemos visto ya que para Deleuze las cosas no se definen por su origen, sino cuando ya han alcanzado cierto grado de desarrollo, cuando ya estamos en medio de ellas, podemos saber de qué se trata. En todo caso hay por lo menos tres ejercicios recientes que se plantean el problema e intentan esclarecerlo cada uno a su modo. Dos de ellos son de corte evolucionista, uno de Steven Mitchen, (*vid.* MITCHEN, Steve, *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje*, Barcelona, Crítica, 2007, pp.155-178) y el otro es una recopilación de Nils Wallin, *vid.* WALLIN, Nils L, MERKER, Björn, BROWN, Steven (Eds.) *The Origins of Music*, Massachusetts, MIT press, 1999, pp.18-21). Un tercero se aventura por consideraciones más culturales, *vid.*, ANDRÉS, Ramón, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Madrid, Acantilado, 2008.

fuerzas de la música. Pero, nos está indicando que la música opera estrictamente a nivel de los efectos, debido a que trabaja con fuerzas audibles tiene que producir ciertos efectos, el hecho de poder ser escuchado.

La cuestión aquí es entonces: ¿cómo entiende Deleuze el efecto? Como un incorporal. Por esta razón el siguiente capítulo se concentrará en el problema del sentido en LS, teniendo como eje articulador de la interpretación el concepto de incorporal que Deleuze retoma de los estoicos. Así las cosas, la relación de la música con el territorio es una relación de segundo orden. Todo territorio es efecto de un sistema de movimientos, nunca un territorio está dado por naturaleza, lo único dado es el caos. En este sentido todo lo que sale del caos es un artificio, algo que es construido; creado significa construido, y para construir hay que ordenar las fuerzas del caos. De esto que ha ganado consistencia se extraen las fuerzas sonoras que lo expresan: “la música toma, se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión”<sup>196</sup>.

Es cierto que esta manera de presentar la naturaleza de la música no resulta particularmente clara. Es preciso darle la vuelta y volverla un poco más inteligible. Realmente existen los ejemplos concretos de la música para mostrar esta realidad territorial de la misma, Deleuze toma unos<sup>197</sup>, pero pueden darse otros, como el caso de la cultura Venda al sur del África que no sólo ha hecho del territorio el contenido de su música, sino que ha llevado todo su sistema cultural a expresarse musicalmente, según explica John Blacking<sup>198</sup>. Para lograr, entonces, que la música se pueda comprender mejor, habrá que comprender que ella funciona como funciona el sentido, según la teoría del sentido dada en LS.

---

<sup>196</sup> *MM*, 303/368s.

<sup>197</sup> Luego de sostener que el ritornelo, en su primer momento en tanto que nacimiento del caos, correspondería a la época barroca de la música, pasa a explicar que “El ritornelo está indisolublemente constituido por la canción territorial y el canto de la tierra que se eleva para dominarla. Así, al final del Canto de la Tierra, coexisten dos motivos, uno melódico que evoca los agenciamientos del pájaro, otro rítmico, profunda respiración de la tierra, eternamente. Mahler dice que el canto de los pájaros, el color de las flores, el olor de los bosques no bastan para crear la Naturaleza, hace falta el dios Dionisos o el gran Pan. Un Ur-ritornelo de la tierra capta todos los ritornelos territoriales u otros, y todos los de los medios. En *Wozzeck*, el ritornelo nana, el ritornelo militar, el ritornelo báquico, el ritornelo de caza, el ritornelo infantil del final son otros tantos agenciamientos admirables arrastrados por la potente máquina de la tierra, por los máximos de esa máquina: la voz de *Wozzeck* gracias a la cual la tierra deviene sonora, el grito de muerte de María deslizándose sobre el estanque, el Sí redoblado, cuando la tierra ahulló...” *MM*, 343/418.

<sup>198</sup> Vid., BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, traducción de Francisco Cruces.

### 3. *Lógica del Sentido como pensamiento musical*

Es importante no pensar que hay un retroceso entre MM y LS o, a la inversa un avance. No es fácil entenderlo si nos topamos con un texto del mismo Deleuze como la nota a la edición italiana de LS<sup>1</sup>, en el que parece indicarse que muchos aspectos no son lo que le interesa pensar. Pero, aún si allí se indica que ha habido cambio de método, pues se pasa de las series a las intensidades, si se pasa de entender el psicoanálisis de un modo ingenuo a ser más agresivo con él, aún si el trabajo con Guattari trata de algo nuevo, de modo que ya no se pueda dar cuenta propia del planteamiento realizado en MM, aún si esto es así, hay que reconocer dos cosas: LS desarrolla las ideas expuestas en el sexto postulado del tercer capítulo sobre la imagen clásica del pensamiento en DR<sup>2</sup> sobre el problema del sentido y su relación con la proposición, y LS prepara una teoría del sentido que sirve de trasfondo para entender la naturaleza del concepto que se presenta en QF. LS es un texto de ontología<sup>3</sup> cuya teoría del sentido, restringida a los conceptos filosóficos, da como resultado parte de la ontología del concepto que encontramos en QF. En pocas palabras, la validez de LS no sólo está dada por el hecho de que muestra una trayectoria sólida de Deleuze ya que profundiza aspectos cruciales de DR, sino que además el texto QF, que puede ser considerado como el último trabajo de Deleuze, donde nos da una llave con la pedagogía del concepto para entender su filosofía a partir de la ontología del concepto.

Pero este trabajo no ambiciona reordenar la filosofía de Deleuze. Simplemente quiere presentar las preguntas y las respuestas que se han dado en el camino de investigación, y con ello hacer que afloren más y más preguntas. La pregunta por la creación había conducido la investigación al

---

<sup>1</sup> “para mí cuanto ha pasado después de la *Lógica del sentido* depende mi encuentro con Félix Guattari, de mi trabajo con él, de lo que hacemos. Creo que hemos investigado en otra dirección hacerlo así.” *DF*, 75/58.

<sup>2</sup> *Cfr.*, *DR* 234s/198s.

<sup>3</sup> Hemos hablado ya de ontología del concepto. Si se nos preguntara qué entiende Deleuze por ontología, sería preciso profundizar en lo que Deleuze entiende por el “renacimiento de la ontología” en *DR*, cosa que debe hacerse en medio de un análisis de la lectura que Deleuze hace de Heidegger, *Cfr.*, *DR*, 293-295/251-253. Pero, básicamente el problema ontológico, en un sentido más amplio para Deleuze, debe entenderse como la única ontología posible, esto es, como la univocidad del ser: “Nunca hubo más que una proposición ontológica: el Ser es unívoco. No hubo nunca más que una sola ontología, la de Duns Escoto, que da al ser una sola voz”. *DR*, 71/52. Una ontología del sentido, no buscaría más que desplegar las implicaciones de esta concepción.

*ritornelo* para ver si había una explicación de lo que es crear, porque se sabía que Deleuze entendía por creación lo que emerge del caos. Pero, ¿cómo emerge, bajo qué condiciones? En fin, ¿cómo podía explicarse la creación? Esto es lo que se encuentra en el *ritornelo*. La creación opera a tres niveles, a los mismos niveles que opera el *ritornelo*. No se puede entender la creación como un acto único, pero sí se pueden ver dos momentos privilegiados de la creación, el primero es el *ritornelo* en su momento de salida del caos y los agenciamientos de territorialización y territorializantes, y el segundo cuando el *ritornelo* se abre de nuevo a las fuerzas del caos o cuando el *ritornelo* se deterritorializa o hace posible una nueva desterritorialización. El ideal era la desterritorialización absoluta.

Ahora bien, recurrir a LS tiene la finalidad de completar la explicación sobre el puesto de la música en el sistema deleuziano. Si la música es el *ritornelo* desterritorializado, entonces hay que mirar con mayor detenimiento, cómo entender la música en tanto que desterritorialización. Es decir, qué resulta como música o cómo es la música en tanto que *ritornelo* desterritorializado. Esta sección permite dar un paso más en la comprensión del puesto de la música en el sistema Deleuziano y la importancia que Deleuze parece darle, incluso por encima de la pintura<sup>4</sup>. En última instancia, estamos proponiendo entender la desterritorialización del *ritornelo* a partir de la teoría del sentido que previamente había construido Deleuze.

La pregunta que se está planteando da la impresión de querer buscar una naturaleza de la música. Se sabe que para Deleuze las preguntas de tipo, ‘¿qué es...?’<sup>5</sup>, desvían la investigación filosófica. En este caso, está claro que la pregunta no es qué es la música, sino cómo es o cómo funciona. Este modo de indagar tiene dos sentidos que no se desligan. El primero es respecto del funcionamiento de algo, el procedimiento que se tiene para hacer lo que se hace o el proceso que se lleva a cabo para presentarse la cosa como se presenta (¿cómo se sale del caos?, ¿cómo se alimentan las plantas?, ¿cómo andas?, ¿cómo estás?) y esto puede implicar una evaluación (¿cómo

---

<sup>4</sup> Deleuze no dedicó una obra a un músico como sí habría hecho con la pintura (*FBL*) y la literatura (*K* y *PS*), pero no deja de pensar cosas como la siguiente: “Hay un “retraso” de la pintura respecto a la música, como lo constataba Klee, el más músico de los pintores. Quizás sea esa la razón de que mucha gente prefiera la pintura, o de que la estética haya tomado la pintura como modelo privilegiado: es verdad que da menos “miedo”. Incluso sus relaciones con el capitalismo, y con las formaciones sociales, no son en absoluto del mismo tipo”. *MM* 305/372.

<sup>5</sup> *Cfr.*, *ID*, 127ss/131ss.

conduce?, ¿cómo canta?). El segundo, es respecto del parecido, la cercanía o la analogía que puede tener algo respecto de otra cosa (¿cómo es él?, ¿cómo es su rostro?). En este caso, donde pretendemos mostrar cómo es la música, están implicados ambos aspectos del cómo. La hipótesis de este capítulo es, en su primera parte, muy sencilla y no necesitaría mayor explicación pues su idea es que la música funciona como el sentido, porque la teoría del sentido en Deleuze se aplica con mucha naturalidad a la música y esta teoría del sentido nos hace una propuesta para entender la desterritorialización. Por esta razón hay que presentar dos cosas, lo que entiendo como teoría del sentido de Deleuze y la manera como efectivamente dicha teoría da cuenta de cómo es la música, en tanto que *ritornelo* desterritorializado. Aquí se encuentra la razón por la cual nuestra pregunta no busca una esencia de la música. En LS, el sentido no es nunca algo de lo que pueda decirse qué es, puesto que no es una cosa o un ser que pueda describirse. Cualquier descripción perdería de entrada este objeto tan esquivo que tiene que ver con el movimiento, con el devenir, como lo es el sentido. Asimismo, la música nunca dará una respuesta a la pregunta ‘¿qué es la música?’ porque se trata de una pregunta mal formulada.

De nuevo una dificultad, ¿no es este pensamiento comparativo o analógico rechazado por Deleuze?, ¿no merece la música, como el cine, un ejercicio filosófico propio? Sin duda, pero la hipótesis implica aquí una explicación de la música a partir de la teoría del sentido e implica ubicar mejor el puesto de la música porque se trata de algo no dicho por Deleuze pero que estaría presente en su pensamiento. No es un uso del pensamiento de Deleuze, ajeno al mismo, sino que usa la música para entender mejor ese pensamiento.

La segunda parte de la hipótesis es que la música es ejemplar de creación porque su único modo de ser se concentra en el acto de creación antes que en lo creado. Esto puede resultar discutible porque, con ello, pareciera dársele una importancia o estatus superior y, así, contradecir el resultado de QF, donde se distinguía al máximo la creación científica de la filosófica y de la artística. Sin embargo, la concepción misma de creación como actividad de las tres áreas, hace de ella, en un sentido muy restringido y especial, *ritornelos* singulares. En otras palabras, hay *ritornelos* tanto en la filosofía como en la ciencia y en el arte, cuando se crea; el proceso de creación es análogo, pero lo que se extrae del caos, la consistencia que se gana, lo creado,



las proposiciones que se usan, lo que se piensa, cada una de estas cuestiones es diferente, razón por la cual no confunden entre sí. Hay que concluir la explicación, así sea someramente, cómo la ciencia y la filosofía no son, empero, reducibles al arte, o no son, una forma del arte.

Plateando así, se parte de entender el *ritornelo* y la teoría del sentido como dos problemáticas que se acercan desde dos perspectivas diferentes a la creación y, en ambos casos, a dos problemas planteados de diferente modo. En el fondo no se asume que una perspectiva sea superior o más cualificada que la otra. Por el contrario, parecen ser perfectamente complementarias y eso se ve con mucha claridad en la música. En primera instancia, se dará cuenta de la teoría del sentido en Deleuze. La exposición de esta parte se concentrará en lo que considero el eje articulador de la teoría del sentido, a saber, la teoría estoica de los incorpóreos. En la segunda sección del capítulo, se explicará cómo se puede ver que la música funciona como el sentido. En su tercera sección, el capítulo mostrará por qué el puesto de la música en el sistema de Deleuze se corresponde con el movimiento de la creación. En la cuarta y última sección se presentarán las posibles implicaciones de este planteamiento para comprender la música.

### *3.1. Lógica del sentido*

Si se trata de una teoría del sentido ¿por qué es también *lógica* del sentido? Una respuesta nos la da Alain Beaulieu cuando explica la presencia del estoicismo en el pensamiento de Deleuze. Según este comentarista, en lo que tiene que ver sobre arte en la obra de Deleuze se puede reconocer la tripartición del sistema estoico de lógica, física y ética<sup>6</sup>, esto es, el arte como un cruce de las tres porque, como se vio, hay una materialidad de la obra de arte en los perceptos y afectos que explica su inmanencia (física), hay una incorporeidad de los bloques de sensación en la obra de arte que explica cómo la sola materia no es la obra de arte (lógica) y hay unos efectos sin los

---

<sup>6</sup> “Conformément à la manière stoïcienne de poser les problèmes, les écrits deleuziens sur l'art se situent plutôt à la croisée de la logique («Logique» de la sensation), de la physique (capturer des forces, rendre sensibles des forces qui ne le sont pas) et de l'éthique (fonction émancipatrice de l'art, créer de nouvelles manières d'exister)”. BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze héritage philosophique*, París, PUF, 2005, p.51.

cuales no se puede comprender los bloques de sensación (ética). En lo que respecta a la lógica, según Beaulieu, habría una subdivisión más, la lógica del sentido iría acompañada por una lógica de la sensación y una lógica de las multiplicidades<sup>7</sup>. De este modo, la teoría del sentido se llama lógica, primero, por ser parte del sistema.

Ahora bien, a partir de los textos del filósofo se puede ver otra explicación. Por un lado, está la presentación de *Lógica y existencia* de Hyppolite, donde Deleuze parte de la idea de que la filosofía es ontología del sentido antes que una ontología de la esencia. Con ello se evitaría el paso antropológico y se daría el paso al saber absoluto, o se transformaría la metafísica en lógica. Pero, ¿se trata de Deleuze o de Hyppolite? Una frase nos dice hasta dónde llega la aceptación de la tesis de Hyppolite y, por ende, de los planteamientos de Hegel:

Pero querríamos aquí indicar que quizá el origen de la dificultad estaba ya presente en la Lógica misma. Hay que reconocer, siguiendo a Hyppolite, que la filosofía, si tiene alguna significación, no puede ser otra cosa que ontología, y ontología del sentido. El mismo ser y el mismo pensamiento se dan en lo empírico y en lo absoluto; pero en lo absoluto la diferencia entre el pensamiento y el ser queda superada mediante la posición de un Ser idéntico a la diferencia, un Ser que, en cuanto tal, se piensa y reflexiona en el hombre. Esta identidad absoluta del ser y la diferencia es lo que llamamos sentido. Pero hay un punto de esta cuestión en el cual Hyppolite se muestra totalmente hegeliano: el Ser no puede ser idéntico a la diferencia más que si la diferencia se eleva a lo absoluto, es decir, a la contradicción<sup>8</sup>.

La interpretación que aquí se sugiere es la siguiente: Deleuze respeta el lenguaje hegeliano de su maestro y reconoce el alcance de su planteamiento, por ende, el de Hegel (por lo menos el de Hegel como lo interpreta Hyppolite<sup>9</sup>). Pero, el hecho de no poder evitar asumir la auténtica diferencia como contradicción es algo con lo que Deleuze nunca podrá proseguir. Aunque la única expresión que no se vuelve a utilizar en LS la de *saber*

---

<sup>7</sup> “Ainsi, il n’y a pas pour Deleuze une logique générale, mais des logiques particulières qui expliquent les lois d’apparition et d’agencement de phénomènes distincts (sens, sensations, multiplicités)”. *Ibid.*, p. 53.

<sup>8</sup> *ID*, 24/22.

<sup>9</sup> Antes de publicar *Lógica y existencia* en 1952 (Vid., HYPOLITE, Jean, *Lógica y existencia*, Barcelona, Herder, 1996, traducción de Luisa Medrano.), Hyppolite había determinado su camino de lectura de Hegel con su interpretación de 1947 sobre la *Fenomenología del espíritu*. Vid., HYPOLITE, Jean, *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*, Barcelona, Península, 1998, traducción de Francisco Fernández Buey.

*absoluto*, el planteamiento del problema en este libro es diferente y por esta razón desarrollar esta separación desborda este trabajo<sup>10</sup>. Por lo menos Deleuze parece aceptar una tarea, a saber, mantener la idea de que se necesita un trabajo sobre el sentido, una ontología del sentido, pero entendiendo la lógica de modo que no lleve por el camino de la contradicción. Entendida así, la lógica del sentido es el trabajo de la filosofía, según Deleuze proyecta desde Hyppolite.

Por otro lado, en la misma introducción de LS se entiende que la lógica del sentido es una teoría, pero que parece acercarse más al trabajo de Hegel en la *Fenomenología de Espíritu* que a la *Ciencia de la Lógica*.

Presentamos unas series de paradojas que forman la teoría del sentido. [...] A cada serie corresponden pues unas figuras que son no solamente históricas, sino tópicas y lógicas. Como sobre una superficie pura, algunos puntos de tal figura en una serie remiten a otros puntos de tal otra: el conjunto de constelaciones-problemas con las tiradas de dados correspondientes, las historias y los lugares, un lugar complejo, una «historia embrollada». Este libro es un ensayo de novela lógica y psicoanalítica<sup>11</sup>.

Evidentemente, la extraña distinción entre figuras lógicas, por un lado y de novela lógica, por otro, sugiere dos usos de la palabra lógica pero que están entrelazados. Las figuras de la serie son como las figuras de la *Fenomenología del espíritu*. Pero mientras que para Hegel las figuras son figuras de la conciencia<sup>12</sup>, las cuales deben distinguirse de las experiencias por las cuales dichas figuras pasan<sup>13</sup>, para Deleuze las figuras no son de la conciencia sino

---

<sup>10</sup> De nuevo, queda indicado el lugar a partir del cual se puede pensar a Deleuze haciendo una mala interpretación de Hegel, en el sentido que le da Zizek a esta idea como retomé en la nota 140 del capítulo anterior.

<sup>11</sup> LS, 23/7.

<sup>12</sup> Cfr., Phä, 55/ 3.73s

<sup>13</sup> Puesto que la verdad del saber de una figura engendra la nueva figura, si no se pudiera hacer esta distinción fenomenológica no se podría pasar de una figura a otra, como lo indica en el Prólogo: “Este devenir de la ciencia en general o del saber es lo que expone esta Fenomenología del espíritu. El saber en su comienzo, o el espíritu inmediato, es lo carente de espíritu, la conciencia sensible. Para convertirse en auténtico saber o engendrar el elemento de la ciencia, que es su mismo concepto puro, tiene que seguir un largo y trabajoso camino. Este devenir, como habrá de revelarse en su contenido y en las figuras que en él se manifiestan, no será lo que a primera vista suele considerarse como una introducción de la conciencia acientífica a la ciencia, y será también algo distinto de la fundamentación de la ciencia —y nada tendrá que ver, desde luego, con el entusiasmo que arranca inmediatamente del saber absoluto como un pistoletazo y se desembaraza de los otros puntos de vista, sin más que declarar que no quiere saber nada de ellos”. Phä, 21/3.31, pero especialmente en la introducción: “cuando lo que primeramente aparecía como el objeto desciende en la conciencia a un saber de él y cuando el en sí deviene un ser del en sí para la

que son del concepto, como personajes conceptuales, y por eso habla de figuras tópicas y figuras lógicas. Así, por ejemplo, una paradoja no es una figura de la conciencia, pero sí es, sin duda una figura lógica dentro de la teoría. Pero, ¿cómo entiende Deleuze teoría?

Hay un texto en el que Deleuze explica cómo entiende la teoría. Indica que la teoría y la práctica mantienen una relación por relevos. Es decir, no se oponen, ni se complementan en un sentido general, sino que se alternan produciendo cada una un campo sobre el cual la otra puede apoyarse en concreto, pero sobre todo cuando la una se bloquea y necesita una salida diferente a lo que no la deja desarrollarse<sup>14</sup>. Pero el uso constante que se puede encontrar a lo largo de sus escritos es que la teoría es una explicación, una teoría da cuenta de algo de tal manera que se puede entender con más claridad, profundidad, rigurosidad y precisión; ¿cómo más puede entenderse, si no es así, una teoría?.

Visto así, se puede proponer una hipótesis sobre la relación entre lógica y teoría, en el caso de la ontología del sentido. La teoría del sentido equivale a las proposiciones que la conforman, las ideas y conceptos que la constituyen, mientras que su lógica equivale al sentido que recorre todas las ideas y conceptos. La lógica se entendería como la sistémica de la teoría, el sentido de la teoría y, por tanto, su unión. Así, Deleuze distingue entre teoría y lógica del sentido, porque cada serie da un conjunto de paradojas, que son las explicaciones o las afirmaciones que se puede hacer sobre el sentido para explicar cómo funciona, pero el sistema completo de series es una lógica del sentido.

Ahora bien, ¿qué teoría puede haber del sentido? Efectivamente, la naturaleza del sentido es tal que pretender hacer una teoría del sentido resulta paradójico porque el sentido no se deja tratar como un objeto, no es

---

conciencia, tenemos el nuevo objeto por medio del que surge también una nueva figura de la conciencia, para la cual la esencia es ahora algo distinto de lo que era antes. Es esta circunstancia la que guía en su necesidad a toda la serie de las figuras de la conciencia". *Phä*, 59/3.79

<sup>14</sup> "Por una parte, una teoría siempre es local, relativa a un dominio pequeño, y puede encontrar sus aplicaciones en otro dominio más o menos lejano. La relación de aplicación no es nunca una relación de semejanza. Por otra parte, cuando la teoría se enroca en su propio dominio, se encuentra con obstáculos, con muros, tropiezos que hacen necesario el relevo por otro tipo de discurso (y es esto lo que puede llevar a un dominio distinto). La práctica es un conjunto de relevos de un punto teórico a otro, y la teoría un relevo de una práctica por otra". *ID*, 267/288.

aislable para su estudio y no deja de moverse cada vez que se le mira<sup>15</sup>. Las condiciones reales para hablar de sentido, de un modo claro y completo, son pocas y no permiten cumplimentar ni la claridad ni la completitud. Por esta razón, desde el comienzo, Deleuze reconoce que la identificación de las paradojas es el primer paso para armar una teoría del sentido. Con esto se aclara una confusión respecto del papel de la paradoja. No es que la filosofía de Deleuze sea paradójica, sino que él no tema a las paradojas, antes bien, las enfrenta. Aislar una paradoja es aislar un problema. Por eso Deleuze explica que los problemas son siempre paradójicos<sup>16</sup>, es decir, no se dejan solucionar de inmediato y de entrada, sólo parcialmente, según la actualización que hayan sufrido, o lo que es lo mismo, según la perspectiva bajo la cual hayan sido analizados. No es, por tanto, que el pensamiento de Deleuze sea paradójico o piense a través de paradojas o que las paradojas sirvan para pensar<sup>17</sup>. Lo que se formula es que la paradoja debe ser pensada para enfrentar el problema. Ahora bien, uno de los resultados es que, precisamente, el pensamiento siempre cae en alguna paradoja cuando está inmerso en el acto de crear. La paradoja es la fuente del pensamiento, pero no en tanto que éste se mantenga como paradójico, sino en la medida en que puede salir de la paradoja, darle una solución parcial para poder hacerlo. En pocas palabras, crear un concepto que la resuelva.

Así las cosas, la teoría del sentido debe usar la paradoja para poder completar una explicación parcial del sentido, pero razonable. A mi parecer, eso es lo que Deleuze intenta hacer, aunque, como se dice más arriba, uno de sus resultados haya sido el de reconocer el papel fundamental de la paradoja como fuente de la racionalidad, y el sinsentido, como fuente del

---

<sup>15</sup> Se podría preguntar ¿qué no es así? ¿Cómo hablar hoy día, después de Hegel, de 'objeto de una teoría'? Tal vez un trabajo sobre el sentido, en la medida en que en uno de los rasgos de la imagen clásica del pensamiento, permitiría atravesar de un modo positivo en dicha imagen (invertirla) y encontrar otra posibilidad. Restituir teóricamente la potencia del sentido. Pero este ejercicio confirmaba, además, que la filosofía de Deleuze tenía condiciones reales para construirse, porque mantenía parte del ideario: hay que conocer, hay que hacer teoría, sólo que, al igual que el concepto de sistema, también los conceptos de conocimiento y teoría, han cambiado.

<sup>16</sup> Este es desarrollado en la decimoséptima serie "De la génesis estática lógica". Cfr., *LS*, 134-136/146-149.

<sup>17</sup> El esfuerzo que se hace es para mostrar la actualidad de los conceptos, o la manera en que pueden ser actualizados. Dentro de un estudio comparativo entre la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty con el trabajo de Deleuze, trata el tema de las series en este origen el primer trabajo de Jeffrey Bell, *Vid.*, BELL, Jeffrey A., *The Problem of Difference Phenomenology and Poststructuralism*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998, pp.183-222.

sentido. Esto se explicará con detalle y se verá que no es tan absurdo como a primera vista se pueda querer mostrar.

Ahora bien, ¿cómo puede hacerse una lectura de la lógica del sentido? No existen libros dedicados solo al estudio de esta obra. Dentro de las introducciones, siempre es posible encontrar que se trabaja algún tema de LS, especialmente el *aión* y el acontecimiento. Es curioso que Philippe Mengue en su análisis de obras haya decidido no incluir LS<sup>18</sup>. Deleuze desarrolla en LS una teoría del sentido, en tanto que su objeto es el sentido, no podrá ser sino metafísica, puesto que el sentido no es una realidad física, sino que es una realidad que no cae dentro de la dimensión de la materialidad, es una realidad meta-física. Pero, ¿cómo es una metafísica del sentido?, ¿de qué metafísica se trata? A continuación presentará, así como en el segundo capítulo se puso de manifiesto la manera en que se puede comprender la meseta, lo que es una serie.

### 3.1.1. *Las series*

La estrategia de Deleuze para construir una teoría del sentido, una explicación del sentido, es dejar proliferar las series. Aquí hay un ingrediente poco explícito, pero a mi modo de ver crucial. La serie definiría la naturaleza de lo que sale del caos. Una cadena de ADN es una serie, los coches parqueados al lado de la acera son una serie, concepto, componente y consistencia son otra, una sonata otra, y así sucesivamente. La primera norma de las series es paralela a la de la salida del caos, nunca una serie va sola, no hay serie única o aislada, toda serie es serie en la medida en que va acompañada por lo menos de otra serie. Lo más normal es, incluso, que las series siempre sean múltiples<sup>19</sup>.

Ahora bien, Deleuze muestra el funcionamiento de todas las series, desde unos conceptos de significante y de significado que él mismo matiza: “Llamamos «significante» a cualquier signo en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido; «significado», al contrario, es lo

---

<sup>18</sup> Cfr., MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Les Editions Kimé, 1994, pp.118.

<sup>19</sup> LS, 57/50.

que sirve de correlato a este aspecto del sentido, es decir, lo que se define en dualidad relativa con este aspecto”<sup>20</sup>. No hay serie de significante sin significado. Esto equivale a decir que no se puede entender un elemento de una serie aislado ni de su serie, ni de la otra serie a la que va ligada la suya. Esta sería la segunda norma de las series, sus componentes se explican en función de los otros componentes en tanto conforman una serie ligada a otra(s) series. La conectividad de las series y la circulación entre los elementos de las series establecen la naturaleza de las mismas, es decir, su funcionamiento. Lo que recorre las series y las mantiene unidas es lo que Deleuze denomina, en primera instancia, elemento paradójico.

Así, todo ADN se conecta con las diferentes proteínas que lo activan, que cada coche se encuentra encerrado entre líneas que demarcan su puesto, que la ontología del concepto implica una ontología del plano de inmanencia, en fin, que cada nota escrita conecta con una nota pulsada, con un movimiento muscular, con una vibración sonora<sup>21</sup>. Esta descripción de las series no es sorprendente, de hecho, Deleuze sólo afirma que

cuando se extiende el método serial, considerando dos series de acontecimientos, o bien dos series de cosas, o bien dos series de proposiciones, o bien dos series de expresiones, la homogeneidad sólo es aparente: siempre una tiene el papel de significante, y la otra un papel de significado, incluso si estos papeles se intercambian cuando cambiamos de punto de vista<sup>22</sup>.

Pero la manera en que se pretende presentar en este trabajo la relación entre música y filosofía en Deleuze supone poder dar cuenta de las posibilidades de uso de sus conceptos. Por esta razón, se hace énfasis en la extensión que el concepto de serie puede tener. Es cierto que Deleuze no vuelve a usar el concepto de serie, que él mismo dice en el texto que escribió para explicar cómo se reconoce el estructuralismo<sup>23</sup> es uno de los signos del estructuralismo. Sin embargo, la razón para utilizarlo de nuevo en este trabajo de tesis sobre Deleuze y la música es análoga a la razón que él habría

---

<sup>20</sup> *LS*, 58/51.

<sup>21</sup> Veremos que aquí el problema no es determinar cómo un grafismo, cómo una mancha sobre el papel “causa” un movimiento muscular (en el caso de una partitura musical), porque según esta teoría del sentido que se articula de acuerdo con el concepto de incorporal tomado de los estoicos, hay que distinguir el orden de las causas, que sólo se aplica a la materialidad, del orden de la comunicación entre los acontecimientos, que es del orden de los incorporales.

<sup>22</sup> *LS*, 58s/52.

<sup>23</sup> *ID*, 237ss/254ss.

tenido para crearlo. ¿Por qué sirve el concepto de serie? Porque permite las conexiones múltiples y las proliferaciones creativas.

Hay que reconocer que el concepto de *rizoma* asume estas dos funciones que tenía el concepto de serie. La serie podría estar asociada a linealidad o rectitud antes que a curvaturas y direccionalidades múltiples y, por esta razón, es comprensible su abandono. Pero la utilidad de dicho concepto era precisamente lo que permitía que los caminos de investigación proliferaran, esto es, que divergieran y no sólo convergieran, que de una serie siempre fuera posible pasar a dos más, en otras palabras, que hubiese creación en un trabajo de investigación antes que resumen. Esto no quiere decir que el concepto de serie sea creativo, sino que permite la creación, le abre espacio a ella. Lo único que precisa respecto de la creación filosófica, por ejemplo, es que proliferen los conceptos, pero nunca dice ni cómo lo hacen, ni por qué puede suceder dicha proliferación. En la comprensión del problema musical en Deleuze jugará un papel muy importante, precisamente por esta razón.

Lo que aquí se dilucida sólo es en función de la música y gracias a ésta. La primera dificultad radica en que el sentido es aquello que se escapa a cierta forma de ser objeto, por lo que una teoría del sentido no es cosa fácil de elaborar. Toda teoría es posible, en principio, en la medida en que pueda aislar su objeto de estudio, por lo menos relativamente. Cuando se estudia el sentido, no se puede suspender el sentido de lo que se piensa de él, ni de lo que se dice de él. Aislar el sentido es como pretender separar el territorio de lo que está territorializado, de los agenciamientos internos y externos. El sentido es algo que siempre queda ahí presente en el lenguaje que quiere estudiarlo. Esta dificultad es normal en el estudio de lo humano, siempre es un humano el que estudia a otro humano, y en la misma medida son ambos humanos. No parece haber ninguna relevancia particular del problema del sentido, respecto de cualquier otra problemática humana. En esto pareciera desvanecerse todo el intento del concepto de *ritornelo* de Deleuze por mostrar un campo más amplio de lo animal. De hecho, la cronología de la escritura y publicación de ambas temáticas nos indicaría que la lógica del sentido fue dejada en segundo plano porque Deleuze pudo desarrollar una teoría más amplia sobre la creación en el *ritornelo*<sup>24</sup>, pero tal vez aquí se muestre otra manera de entenderlo. Si bien el problema del sentido

---

<sup>24</sup> En gran medida esta es la tesis de Bazzanella. Vid., BAZANELLA, Emiliano, *Il ritornelo: la questione del senso in Deleuze-Guattari*, Milán, Mimesis, 2005.



pertenece a los humanos, pertenece a estos en tanto que animales y no en tanto que otra cosa, es decir, en tanto que logran abrir los territorios a las fuerzas del cosmos, y no en tanto que individuos con algo más que su propia animalidad. Esto Deleuze no lo muestra claramente, pero puede decirse que esta apertura a las fuerzas del cosmos, tiene como efecto el sentido. Pero no porque entre el sentido como si fuera una fuerza. El sentido no es algo externo que adquiere un territorio que se abre. El territorio en el nuevo extra-agenciamiento es el sentido.

Con esto se quiere decir que no se trata de algo fijo, sino de algo que está en constante movimiento, de algo que no se expresa explícitamente nunca, sino que siempre corresponde a lo expresado. Así, pretender hacer una teoría del sentido, es pretender un estudio de aquello que no puede tratarse como se podría tratar una teoría de la caída de los cuerpos o del flujo electromagnético. Es una teoría que versa sobre *algo* de otra naturaleza.

La naturaleza del sentido tiene la particularidad, según desarrollará Deleuze en su obra, de siempre implicar a todo lo que es de su naturaleza. Si bien un cuerpo cualquiera no implica nunca a otro cuerpo a la hora de estudiarlo, en el caso del sentido se implican todos los problemas relativos a él, como por ejemplo el de los incorporales, el del tiempo en tanto que acontecimiento y el del pensar.

Esa misma naturaleza del sentido también tiene la particularidad de exigir un modo de acceso propio, diferente, que parece en muchos casos circular. Deleuze opta por llamar a cada capítulo de su libro "serie". Con esto ya queda claro que no se trata de capítulos, sino de ejercicios que sólo se explican cuando se presentan en toda su complicación. Cada serie repite muchos aspectos de otras series dado que, a la hora de pensar los problemas que trabajan, se trata de un entramado, o como dirá junto con Guattari, de un *rizoma* en el que las series no están conectadas por secuencialidad jerárquica lineal, sino que se conectan de múltiples maneras según el énfasis que se haga a la lectura. Es decir, una vez superada la primera lectura se puede tener la experiencia de ver conexiones múltiples de las series entre sí.

Sin embargo, en el nivel narrativo de la obra las series tienen un orden muy preciso, si bien no guardan una jerarquía entre sí, de modo que puede decirse que hay una serie central, no por ello más importante. En este nivel proposicional es donde el texto muestra un camino por el cual podemos

entender la teoría del sentido. El camino podría resumirse del siguiente modo: génesis del sentido en el lenguaje y en los cuerpos, génesis del sentido en el individuo, génesis de la génesis (tiempo y acontecimiento) y génesis en el (y por lo tanto del) pensar. Este trabajo se concentrará en la primera génesis, esto es, en la del sentido en el lenguaje y en los cuerpos. Es así que el concepto estoico de los incorporeales articula su comprensión, según desarrollamos enseguida.

### 3.1.2. *Los estoicos: incorporeales y acontecimiento*

Hay tres trabajos relevantes que se concentran en la relación que mantiene Deleuze con los estoicos. El primero es el de Alain Beaulieu, 'Gilles Deleuze et les Stoïciens'<sup>25</sup>, en el que se presenta la relación entre el sistema estoico (lógica, física y ética), y el sistema deleuziano (lógica del sentido, lógica de las multiplicidades y lógica de la sensación). El segundo es el de Eric Butler, 'Stoic Metaphysic and the *Logic of Sense*'<sup>26</sup>, en donde se explica por qué es importante recuperar, como Deleuze lo hace, siguiendo a Émile Bréhier<sup>27</sup> y Victor Goldschmidt<sup>28</sup> principalmente, la problemática ontológica en el estudio de los estoicos, llegando a proponer una *tiología* (*ti*, algo; algología), como reemplazo de una ontología que se limitase a entender el ser como lo existente. El tercer y último trabajo que vemos importante recordar para hacer una especie de triangulación de los estudios sobre la relación Deleuze-estoicismo, es el de John Sellars, 'The Point of View of the Cosmos: Deleuze, Romanticism, Stoicism'<sup>29</sup>, donde se insiste en que ciertas problemáticas de Deleuze van más allá de Spinoza, llegando al estoicismo, lo mismo que además de reconocibles en Hölderlin y Kleist, en F.Schlegel, especialmente lo que tiene que ver con el Cuerpo Sin Órganos, en tanto que vivir de acuerdo con la propia naturaleza deseante. Ninguno de estos trabajos, sin embargo, busca detenerse en la problemática estoico-deleuziana

---

<sup>25</sup> BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze, op.cit.*, pp.45-72

<sup>26</sup> BUTLER, J. Eric, 'Stoic metaphysics and the logic of sense', *Philosophy Today*, No.49, 2005, pp.128-137.

<sup>27</sup> BRÉHIER, Émile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, París, Vrin, 1987.

<sup>28</sup> GOLDSCHMIDT, Victor, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, París, Vrin, 1969.

<sup>29</sup> SELLARS, John, 'The Point of View of the Cosmos: Deleuze, Romanticism, Stoicism', *Pli* No.8, 1999, pp.1-24.

de los incorporales. Pareciera que la problemática que rodea este concepto fuese inactual. A mi parecer, por el contrario, Deleuze se apoya completamente en este concepto, pero siguiendo su principio de la pedagogía del concepto que no es otro que repetir el acto de creación, con lo cual se distancia del estoicismo y agrega elementos que no son propiamente estoicos, a la vez que da arquitectura a su concepción del devenir, del movimiento y del acontecimiento, precisamente porque se atreve a desarrollarlo. Esta sección se concentrará, entonces, en el concepto de 'incorporal' como lo retoma Deleuze con el fin de poner de manifiesto cómo la música hace "parte" del sistema, en la medida en que se entienda como incorporal.

Efectivamente, dentro de la obra, los estoicos son puestos en función de una delimitación primaria de los conceptos de sentido y acontecimiento. No se trata de darles un significado a esos conceptos con el planteamiento estoico, pues la misma idea de significado es comprendida a partir del concepto de sentido. Tampoco se trata de mostrar cómo los estoicos habían establecido la verdad del sentido y del acontecimiento, porque también la verdad es tratada como subproducto del sentido, en tanto que acontecimiento del pensamiento. Más bien se trata de reconocer que el estoicismo antiguo es un claro e importante antecesor de esta problemática y de hacer que ellos hablen por él, engendrándoles un nuevo sentido, actualizando cada concepto. El sentido y el acontecimiento deleuzianos son hijos del estoicismo deleuziano, es una actualización conceptual, por lo tanto una modificación.

Ambos conceptos, desde la lectura de Bréhier<sup>30</sup> y Goldschmidt<sup>31</sup> seguida por Deleuze, son entendidos como incorporales. Los incorporales son dos conceptos típicamente estoicos que no dejan de presentarse poco claros. Deleuze elabora, con ayuda de los comentaristas franceses mencionados, una argumentación densa desde varios frentes para entender qué es un incorporal y por qué el sentido y el acontecimiento hay que captarlos de ese modo. Nuestro interés es mostrar la argumentación de Deleuze respecto de este punto de la manera más detallada posible de modo que pueda ser discernible lo que es deleuziano, lo que pertenece a una interpretación deleuziana del estoicismo, y lo que es estoico.

---

<sup>30</sup> BRÉHIER, Émile, *La théorie*, *op.cit.*, pp.3-13.

<sup>31</sup> GOLDSCHMIDT, Victor, *Le système stoïcien*, *op.cit.*, pp.26-30.

¿Por dónde empezar para entender la aparición del incorporal? Consideramos que el eje de esta argumentación se puede mostrar muy bien a partir de la relación entre causa y efecto.

Deleuze distingue absolutamente entre causa y efecto, entre proposición y sentido, entre cuerpos (o mezclas de cuerpos o estados de cosas) e incorporales. En la introducción de la segunda Serie en LS, Deleuze, refiriéndose a lo que es el destino<sup>32</sup> en los estoicos y su distinción entre los órdenes de las causas y de los efectos, dirá primero que “la unidad de las causas entre sí se llama Destino”<sup>33</sup>. Pensar que el destino sólo obedece al orden de las causas no es extraño al estoicismo, como lo encontramos en Cicerón: “Por lo demás, llamo destino a lo que los griegos llaman *heimarméne*, esto es, a una serie ordenada de causas, de tal modo que una

---

<sup>32</sup> Esa distinción de naturaleza es la que Deleuze asume para poder inscribirse en la tradición de la concepción del destino. A partir de aquí se podría también entender que el destino sólo opera en el orden de las causas, mientras que la libertad sólo referirá al orden de los efectos. ¿Cómo es la libertad en el orden de los efectos? O, ¿quién es libre entonces o cuándo se es libre? La libertad la entiende Deleuze porque, como explica respecto del sabio estoico, se trata de comprender el acontecimiento y de quererlo. Recordando que el acontecimiento no es lo que sucede, aunque se manifieste en lo que sucede, Deleuze explica: “El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera. Según las tres determinaciones precedentes, es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede. Bousquet añade: «Conviértete en el hombre de tus desgracias, aprende a encarnar su perfección y su estallido.» No se puede decir nada más, nunca se ha dicho nada más: ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento, hacerse hijo de sus propios acontecimientos y, con ello, renacer, volverse a dar un nacimiento, romper con su nacimiento de carne”. LS, 158/177. Esta distinción parece enfrentarse al trabajo de Kant en la *Crítica de la razón pura* (Cfr., KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998, traducción de Pedro Ribas, B472-B479, pp.407-413) y su respuesta muy famosa con la *Crítica de la razón práctica* (Cfr., KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza, 2005, A96s, pp.134s, traducción de Roberto R. Aramayo), pero este análisis tiene que corresponder a un trabajo más detenido sobre el problema ético en Deleuze y sus fuentes estoicas leídas vía Spinoza. Tal vez la clave de lectura que hemos ofrecido para el problema de las fuerzas en Nietzsche en el capítulo II y en el anexo III sirvan para comprender este problema deleuziano como un enfrentamiento con la ética del resentimiento. Precisamente por el papel que otorga a la interpretación, también desde la adivinación de los estoicos: “La moral estoica concierne al acontecimiento; consiste en querer el acontecimiento como tal, es decir, en querer lo que sucede en tanto que sucede. Todavía no podemos evaluar el alcance de estas fórmulas. Pero, en cualquier caso, ¿cómo podría ser captado y querido el acontecimiento sin que se lo remita a la causa corporal de donde resulta y, a través de ella, a la unidad de las causas como *Phýsis*? Es, pues, la *adivinación* lo que aquí funda la moral. En efecto, la interpretación adivinatoria consiste en la relación entre el acontecimiento puro (aún no efectuado) y la profundidad de los cuerpos, las acciones y las pasiones corporales de las que resulta”. LS, 153/168.

<sup>33</sup> LS, 28/13.

causa, al añadirse a otra que la precede, produce de por sí una consecuencia.”<sup>34</sup>

Igualmente, Deleuze entenderá que existe un segundo orden diferente al primero, el orden de los efectos y escribe: “Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero, ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino «incorporales» estrictamente hablando.”<sup>35</sup>

Deleuze es muy cuidadoso al no dar la palabra ‘efecto’ inmediatamente como respuesta a la pregunta, sino que habla de ‘ciertas cosas’, introduciendo después esa palabra, sin darle mayor importancia, para distinguir su uso corriente y necesario de lo que él quiere resaltar en la nueva conceptualización sobre el efecto.

Pero, ¿en qué esta distinción entre dos órdenes cuando se sabe que todo efecto tiene su causa y siempre que se da una causa ha de aparecer un efecto? ¿Cómo y para qué distinguir dos órdenes según dos elementos, dos cosas de diferente naturaleza cuando están inevitablemente ligados entre sí? Dentro de la concepción estoica sólo los cuerpos son causas, y lo son causas porque son lo único capaz de cambiar algo efectivamente, esto quiere decir, que los cuerpos son, en tanto que causas, causas activas. Esto lo leemos en la definición de causa recogida de Crisipo:

Crisipo dice que una causa (*aition*) es «por lo que» (*di' hō*), y que la causa es un existente (*ón*) y un cuerpo, (pero aquello de lo que es causa no es un existente ni cuerpo) y que causa es «porque» (*hóti*), pero aquello de lo que es causa es «a causa de algo» (*dià tí*). A su vez, una explicación causal (*aitía*) es un enunciado de una causa, o bien un enunciado sobre la causa en cuanto causa<sup>36</sup>.

Evidentemente para nosotros, como para Deleuze, la palabra *causa* remite inmediatamente a *efecto*, por lo que aquí no hay misterio. Pero aquí se trata

---

<sup>34</sup> L-S, 55L: Cicerón, *Sobre la adivinación*, I 125s (SVF, II 921). Las referencias a los fragmentos de los estoicos están tomadas de la recopilación de A.A. Long y D.N. Sedley, *The Hellenistic Philosophers* (L-S). Siempre se indica su correspondiente de la edición canónica de Hans von Arnim *Stoicorum Veterum Fragmenta* (SVF). También me valgo de las traducciones vigentes del primer tomo de la edición de Arnim, *Los estoicos antiguos* de Angel J. Cappelletti y de los segundo y tercero *Crisipo de Solos testimonios y fragmentos I y II* de Javier Campos Daroca y Mariano Nava Contreras. Todos los fragmentos están indicados como están en estas versiones, cada una con su numeración propia de fragmentos.

<sup>35</sup> LS, 28/13.

<sup>36</sup> Crisipo, Fragmento 391: Estobeo, I 13, lc 104, (SVF, II 336)

de resaltar que la naturaleza de las causas es completamente diferente de la naturaleza de los efectos. Para ello, Deleuze introduce la siguiente serie de oposiciones con el fin de mostrar por qué entiende que los efectos son de diferente naturaleza que las causas:

- No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos.
- No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos.
- No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que convienen a lo que no es una cosa, entidad inexistente.
- No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos.
- No son agentes ni pacientes, sino resultados de acciones y de pasiones, unos «impasibles»: impassibles resultados.
- No son presentes vivos, sino infinitivos.

En esta lectura que separa la naturaleza de las causas de la naturaleza de los efectos, tenemos ya una interpretación propia de Deleuze que se apoya claramente en la concepción estoica<sup>37</sup>. Ese pequeño listado de diferenciaciones de lo que son los efectos lo explicará Deleuze detalladamente a lo largo del segundo capítulo de LS. Aquí propondremos un caso distinto para examinar la fortaleza de esta idea deleuziana, porque si lo que él retoma es cierto, entonces debe ser en principio aplicable a cualquier caso.

Partamos del ejemplo de un vidrio que se parte, ejemplo sencillo que, si bien no es diferente del ejemplo transmitido por Sexto Empírico sobre el cuchillo y la carne, que el mismo Deleuze recoge<sup>38</sup>, sirve para explicitar, de otro modo, la relación que hay entre efectos y causas. Asumo que, o bien los cuerpos pueden ser descritos independientemente, o pueden asumirse en un estado de cosas, o como una relación de cosas. Sabemos, de cualquier modo, que cualquier cuerpo es de suyo un estado de todas las cosas que lo

---

<sup>37</sup> L-S, 45B: Sexto Empírico, *Contra los profesores*, 8.263 (SVF II 363), Zenón de Elea, Fragmento 654: Nemesio 78, 7-79.2 (SVF, I 518)

<sup>38</sup> No es arbitrario ese ejemplo de la carne que corta el cuchillo. La herida en la batalla es uno de los acontecimientos-efectos más importantes del gran acontecimiento que es la batalla. Me permito no acentuar ese aspecto tan importante de la explicación de Deleuze sobre el acontecimiento en los estoicos para asegurar que el ejemplo propuesto sea verdaderamente arbitrario. *Cfr.*, L-S, 55B: Sexto Empírico, *Contra los profesores* 9.211 (SVF 2,341)

componen, por lo que si de aquí en adelante se habla de estados de cosas o cuerpos, no hay mayor diferencia para la distinción entre efectos y causas que se va a desarrollar. Por el contrario, tanto los cuerpos como los estados de cosas son de la misma naturaleza, debido a que son lo que existe, lo corporal, mientras que los efectos son aquello que nunca existe en un aquí y en un ahora, según nos lo da el Ser, sino que insisten, como dirá Deleuze siguiendo a los estoicos, en los cuerpos. Pero se trata de entender esto justamente.

Supongamos un vidrio de una ventana en invierno de un cuarto cerrado en el que hay una temperatura más alta que en el exterior. De repente se parte por una piedra lanzada. De este suceso tenemos, por lo menos, tres momentos diferentes: el primer tiempo en el que el vidrio encierra un cuarto a cierta temperatura diferente de la de afuera, un segundo momento en el que la piedra golpea el vidrio, y un tercer momento en el que el vidrio está roto, y por supuesto que ya no protege del frío.

Como es natural respecto de todos los “ahoras”, estos pueden dividirse al infinito y tendríamos tiempos infinitos y momentos infinitos para el caso en cuestión. Sin embargo, tomamos para esta separación tres momentos a partir de tres estados de cosas diferentes. El cuarto cerrado por el vidrio, el vidrio que se parte, y el vidrio partido con la piedra tirada. De nuevo, podría haber muchos más estados de cosas de acuerdo con la delimitación sobre los hechos que del mundo quieran hacerse. Pero, esta posibilidad de cortes y diferenciaciones al infinito que se puede imaginar será lo que siempre escape al acontecimiento, al efecto, en última instancia, al movimiento.

Nuestra idea inmediata es que el vidrio está partido a causa de la piedra en cuestión. Pero dicho así, quiere decir que un estado de cosas es causa de otro estado de cosas, ¿cómo dudar de ello? Sin embargo, la idea que Deleuze quiere recuperar con su lectura de los estoicos es que esto no es preciso. Evidentemente, la piedra parte el vidrio en un momento dado, es decir, es la causa activa de que el vidrio se parta. Pero este cambio en el estado del vidrio se da sólo cuando la piedra parte, mientras parte, durante su “partida”; no antes ni después, sólo la “acción” (sabemos que las piedras no actúan, pero por decirlo de algún modo) de partir el vidrio en un instante dado, justo en ese tiempo, es cuando se da el efecto. Según Deleuze, este *partir-se* del vidrio es lo que propiamente debe identificarse como efecto, mas no

algún estado de cosas antes o después de ese *partirse*. Con esto se aísla o se separa el acto puro de partir del vidrio partido o el vidrio sin partir. También se distingue a la piedra, en tanto que cuerpo o cosa, del efecto sobre el vidrio. Por ello, ese partir como acontecimiento ocurre sólo en su instante.

Lo que tenemos aquí es un movimiento puro en las cosas. Sin duda, este movimiento implica, en nuestro ejemplo, un cambio en los estados de cosas. Lo que nos confunde y no nos deja diferenciar el acontecimiento del cuerpo es que todo efecto necesita de un cuerpo, pues no hay efectos puros. Los efectos sólo son efectos en los cuerpos, puesto que nunca hay efecto sin cuerpo; y, es preciso afirmarlo nuevamente, estos efectos pueden implicar que el cuerpo o los estados de cosas cambien.

Se podría sospechar que si los estados de cosas pueden delimitarse en el mundo, entonces habría un 'ahora' que coincide con lo que Deleuze llama acontecimiento y, por lo tanto, habría una especie de estados de cosas que serían los acontecimientos. Por ejemplo, cuando el vidrio gana, en una primera milésima de segundo al contacto con la piedra, su primera grieta. Pero de nuevo tenemos el mismo problema: el movimiento sucede entre dos estados de cosas. En cierto sentido, y debo reconocer que este es un problema mucho más complejo de lo que puedo aquí desplegar<sup>39</sup>, el concepto mismo de estado de cosas o de cuerpo es lo que padece el movimiento, pero él mismo no es movimiento sino que está ahí quieto. Esta idea no es ajena a los estoicos pues ellos mismos habían diferenciado en el lenguaje los adjetivos o cualidades que pueden ser atribuidas a los cuerpos pero diferenciadas de éstos.

De este modo, a Deleuze le parece claro que ese efecto es justo el puro movimiento que se da sobre las cosas, o mejor, entre las cosas. Si asumimos que un estado de cosas sólo es lo que se fija como inmóvil en un tiempo T, la secuencia de dos estados de cosas en un tiempo T y T<sub>1</sub> sólo implica dos

---

<sup>39</sup> Este es el trabajo que Deleuze adelanta en los capítulos iniciales de IM. En este texto, ya está en juego un problema más complejo en tanto que el cine nos da una imagen-movimiento, cuyos componentes sería la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección. Este trabajo exegético, propiamente semiótico, con los estudios sobre cine de Deleuze, es más ambicioso y puede resultar mucho más abarcante que la modesta perspectiva de la pedagogía del concepto y el ritornelo que aquí se pretende asegurar. *Cfr.*, IM, 13-26/9-22, 87-107/83-103.



puntos. En el caso del partirse del vidrio, el efecto ocurre precisamente entre los estados de cosas, pero no es ninguno de ellos<sup>40</sup>.

Pero si los incorporeales insisten en los cuerpos, ¿dónde en los cuerpos? Precisamente porque insisten o subsisten, es decir, porque no tienen existencia, sólo la superficie les pertenece. Si entendemos la superficie de un cuerpo en este sentido metafísico, no como el límite del cuerpo, sino como aquello que lo recubre, pero que a diferencia de lo físico no tiene espesor alguno, captamos lo que Deleuze llama superficie. Con lo que se aclara que superficial no quiere decir aquí que se trate de algo sin importancia, accesorio o *light*.

Ahora bien, el vidrio partido, en tanto que nuevo estado de cosas, queda como signo de ese efecto, de esos instantes en que se partía, en que ocurría su movimiento de *partir-se*. Se trata de un nuevo estado de cosas que es signo del efecto, aunque este aspecto lo señalaremos más adelante, baste decir por ahora que los cuerpos guardan signos de sus padecimientos, pero no los padecimientos mismos. La causa, la piedra lanzada en dirección del vidrio, sólo es causa del partirse, no es causa del nuevo estado de cosas como puede serlo el vidrio partido en cientos de pedazos; esto es lo paradójico, pues aunque no es causa del nuevo estado de cosas, el nuevo estado de cosas es su signo.

Al sostener esta distinción entre efectos y estados de cosas se puede sostener que los estados de cosas no se causan entre sí, claro está, pues causan efectos, pero los efectos son de otra naturaleza, de una naturaleza incorporeal, que es lo que aglomera o encadena a las causas entre sí, es decir, reúne a los cuerpos entre sí. Se pone en evidencia que hay un encadenamiento entre cuerpos y estados de cosas en el tiempo, y los efectos, en la medida en que ni afectan ni son afectados, por ser de otra naturaleza, no están encadenados. Si las causas son siempre materiales, los efectos serán siempre incorporeales.

Pero, si los efectos y las causas son de diferente naturaleza, entonces ¿cómo se ligan o se unen? Parte de la naturaleza de los incorporeales es depender de lo corporales. Difícil, por lo menos desde la lectura deleuziana, es sostener lo

---

<sup>40</sup> Si se piensa que a medida que la grieta se abre se está moviendo el estado de cosas, entonces ya corre el riesgo de confundir el movimiento que es metafísico o incorporeal, y la sucesión de estados de cosas en las que ese movimiento se efectúa. Las cosas se mueven, no hay duda, pero ellas no son movimiento ¿Es el movimiento el que establece los estados de cosas entre los que se mueve?

contrario. Sin embargo, si a nivel físico sucede lo mismo que a nivel de lenguaje, habría que pensar que no hay corporal que no padezca incorporal alguno.

Respecto del lenguaje, Deleuze distingue cuatro dimensiones o características de la proposición: designación o referencialidad, manifestación o subjetividad, significación y sentido. Toda proposición puede designar un estado de cosas, es decir, hacer referencia a él. Igualmente, la proposición puede poner de manifiesto algo de un sujeto de enunciación, es decir, manifestar algo de la subjetividad del sujeto. Tercero, la proposición tiene siempre un significado, es decir, toda proposición puede ser ampliada con una o más proposiciones que hagan explícito su significado. Existe sin embargo, otra dimensión, en el tercer capítulo de LS Deleuze argumenta que “el sentido es la cuarta dimensión de la proposición. Los estoicos la descubrieron con el acontecimiento: el sentido es lo *expresado de la* proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición”<sup>41</sup>. ‘Lo expresado’ sería diferente del contenido proposicional o de lo que se dice. Evidentemente, la jugada de Deleuze, pasando por encima de los estoicos, es omitir el hecho de que la proposición es ella misma un incorporal para los estoicos, si es que por *lektá* entendemos proposición en un sentido general y no limitado a contenido proposicional, como puede ser el caso<sup>42</sup>. Esta apuesta interpretativa de Deleuze le permite colocar del mismo lado a los incorporales y al sentido: el sentido como lo expresado de las proposiciones y como lo atribuido a los estados de cosas: “De modo inseparable, *el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas*”<sup>43</sup>.

De esto podemos entender que el sentido, al ser la dimensión de lo expresado en la proposición, no aparece nunca fuera de una proposición. Sólo hay sentido en la proposición, no habría sentido puro, del mismo modo que no hay efecto sin causa. Pero con esto no se puede decir que se entiende plenamente el sentido. De momento sólo hemos hecho la distinción entre los cuerpos y los incorporales, y hemos afirmado que el sentido está del lado de estos. Pero no hemos explicado su papel en la proposición.

Cuando Deleuze afirma que es lo expresado en la proposición, quiere decir que una proposición nunca puede decir su sentido. Aunque el sentido de una proposición pueda ser dicho por una segunda proposición, el sentido de

---

<sup>41</sup> LS, 41/30.

<sup>42</sup> L-S 33A: Diógenes Laercio 7.57 (SVF 3; Diógenes Laercio 20) y L-S 33B: Sexto Empírico, *Contra los profesores* 8.11-12 (SVF 2.166)

<sup>43</sup> LS, 44/34.

ésta será lo expresado por ella pero no lo dicho por ella, y así hasta el infinito. El caso del bautismo es el más ilustrativo a este respecto. Las palabras pronunciadas “Yo, por el poder que me confiere la sociedad, te bautizo Antonia”, pueden hacer referencia a dos personas, el que bautiza y el bautizado. Pueden significar que hay un yo que afirma que bautiza a otro con el nombre de Antonia en virtud de una potestad otorgada por la sociedad que, sin embargo, no ha explicado. Puede manifestar cierta solemnidad o responsabilidad, o dependiendo del tono y de sucesos antes y después de dicho acto, puede ser de rabia, frustración u obligación, o simplemente desinterés. Pero el sentido de esas palabras es que hay un cuerpo que adquiere el nombre de Antonia, el sentido es el acto de bautizar. Este es el acontecimiento que aquí se expresa.

Ahora bien, a diferencia del ejemplo del vidrio que se rompe, en el ejemplo del bautizo no hay un cambio en los estados de cosas. Todos siguen siendo igual en su existencia. Sin embargo, algo le ha pasado al cuerpo que antes no era ‘Antonia’, y que después de dichas palabras empieza a “serlo”. Es evidente que el cuerpo existía, no es que Antonia empiece a existir como cuerpo, ni la palabra ‘Antonia’ lo haga como palabra. Es que ‘Antonia’ se adhiera a la superficie del cuerpo, propiamente ‘Antonia’ empieza a insistir en ese cuerpo, como un incorporeal. El cuerpo será signo de ese acontecimiento y un incorporeal, el nombre ‘Antonia’, estará adherido a la superficie de su cuerpo. ‘Antonia’, hará referencia a ese cuerpo, en virtud de un acontecimiento (bautizar) que tuvo lugar y momento cuando y donde se pronunciaron las palabras “te bautizo...”. Lo que sale a la luz aquí es que el sentido de la proposición es lo que hace que haya un movimiento, que acontezca algo que es incorporeal y que, no tiene que implicar un cambio en los estados de cosas. Necesariamente, sin embargo, necesita un cuerpo o un estado de cosas donde actualizarse.

El sentido, entonces, es como un incorporeal en la superficie de la proposición. Pero, para los estoicos la proposición es ya un incorporeal<sup>44</sup>. Esta cuestión no queda muy clara desde el sistema de Deleuze, sin embargo, nos permitiría formular con mayor precisión la música como un incorporeal de segundo orden. En el caso de Deleuze esta pequeña omisión parece servirle para poder sostener que el sentido, entonces, conecta con un acontecimiento, que se da en los estados de cosas, esto es, el sentido, incorporeal en la proposición comunica el incorporeal en la superficie de un cuerpo o del estado de cosas. Es importante no pasar por alto que los incorporeales tienen que encontrarse tanto en las proposiciones, en el orden

---

<sup>44</sup> Cfr., BOERI, Marcelo D., ‘The Stoics on bodies and incorporeals’, *The Review of Metaphysics*, Vol. 54, No.4, 2001, pp. 723-752.

del lenguaje como en los estados de cosas, en el orden físico. Pero no se pueden confundir porque en el lenguaje es el sentido que es lo expresado de la proposición el que expresa el incorporal de los cuerpos y sus mezclas. Ahora podemos comprender mejor la manera en que Deleuze interpreta el ejemplo estoico:

Las mezclas [de los cuerpos] en general determinan estados de cosas cuantitativos y cualitativos: las dimensiones de un conjunto, o el rojo del hierro, lo verde de un árbol. Pero lo que queremos decir mediante: <crecer>, <disminuir>, <enrojecer>, <verdear>, <cortar>, <ser cortado>, etc., es de una clase completamente diferente: no son en absoluto estados de cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporales en la superficie, que son resultado de estas mezclas<sup>45</sup>.

En el lenguaje, son los verbos los que captan el acontecimiento. El verbo para Deleuze es devenir. Devenir es movimiento puro. Lo expresado en la proposición siempre es el movimiento dado a través del verbo. En ello captamos el sentido de lo que se dice, puesto que es lo expresado, pero también captamos lo que acontece en el cuerpo o en los estados de cosas, esto es, lo que se está allí moviendo. No que capturemos el movimiento *de* los estados de cosas, sino *en* los estados de cosas, no *de* los cuerpos sino *en* la superficie de los cuerpos. De este modo, la teoría del sentido, no sólo explica lo que sucede a nivel del lenguaje, sino que ofrece una interpretación de cómo podemos entender lo que sucede en el mundo. Deleuze no es un idealista, su teoría del sentido implica una ontología superior, diríamos, una *tó*logía, no sobre el ser, sino sobre el ser y el devenir. Donde éste hay que entenderlo como *algo* incorporal.

Una mirada detenida de esta concepción deleuziana del sentido-acontecimiento-efecto-incorporal notará que esto sólo podría ocurrir en un mundo humano. Propiamente, son los humanos los que podrían darse cuenta, utilizando el lenguaje, en especial los verbos, del devenir, de los acontecimientos y de los incorporales. Hay incorporales para el hombre, se puede pensar fácilmente y sin mayor problema. Existen, empero, un caso de acontecimiento, que es ejemplar para Deleuze, que a la vez que funciona como gran efecto, nos pone de manifiesto un rasgo importantes del acontecimiento que puede ilustrar por qué los incorporales pueden salir de la esfera de lo humano y en qué sentido pueden hacerlo. Se trata del acontecimiento de la muerte, que sólo se da en los cuerpos. El rasgo que nos pone de manifiesto la muerte es lo impersonal de todo acontecimiento.

---

<sup>45</sup> LS, 29/15.

Es evidente que lo que muere son los. Pero, ¿cómo pensar que alguien “se” muere? ¿Cómo captar ese reflexivo?, ¿de qué reflexivo se trata? No pertenece a nadie, pues no es de sí mismo el morir: nadie se muere a sí mismo... aunque se muera. La muerte, es entendida como un acontecer que une todos los seres vivos, todos los hombres. El reflexivo tiene ese carácter de “unión” de todas las muertes que siempre se efectúa en un solo cuerpo a la vez. Esta unión y esa impersonalidad fijarán para Deleuze un ámbito extra-humano del acontecimiento.

Me parece curioso que la muerte funcione no como lo más humano del hombre, sino como lo más extra-humano del mismo, lo más animal, lo más vital. Sólo hay una razón, a mi parecer comprensible y aceptable, por la cual sea la muerte el gran acontecimiento: porque pone de manifiesto completamente la vida en toda su potencia, el auténtico gran acontecimiento. Entrar en la vida es un proceso muy largo y complejo, tan complejo como salir del caos. Sin embargo, la muerte goza de una instantaneidad que parece recoger la instantaneidad que no podemos captar en la vida en su inicio. Es a la inversa que la muerte muestra la vida como acontecimiento. La muerte es el negativo de la vida como acontecimiento siendo ella misma un acontecimiento. El cuerpo pierde su vida, entendida como corporal, en la muerte. Es en esto donde vemos claramente que el *ritornelo* y el sentido se unen: el corporal que expresa el sentido, a nivel de lenguaje corresponde con el corporal que expresa el *ritornelo*, a nivel ontológico, porque la configuración del territorio es un efecto del *ritornelo*. De este modo, los animales gozan de un alto grado de expresión y, por lo tanto, puede pensarse que hay también en el mundo animal no-humano acontecimientos que le son propios. De nuevo, en los procesos de configuración de territorio cada hombre tiene la posibilidad de dar un paso atrás respecto de sí e intentar algo nuevo, por imperceptible que pueda ser.

Así pues, efecto, sentido y acontecimiento constituyen la maquinaria conceptual que Deleuze despliega y organiza a partir del concepto estoico de corporal y que nosotros vemos que se desarrolla y se conecta posteriormente con el *ritornelo* y territorio<sup>46</sup>. Los efectos no son nunca cuerpos o estados de cosas, son el movimiento que se da en medio de estos. El sentido de las proposiciones logra ponerlos de manifiesto, expresarlos en la proposición, circunscribiendo así el acontecimiento: movimiento puro en los cuerpos y sus mezclas que es lo expresado en la proposición.

---

<sup>46</sup> Para un estudio de los afectos en los estoicos. *vid.*, ZAMORA CALVO, José María, ‘Las pasiones del Pórtico – Concepciones del *páthos* en el estoicismo antiguo y medio’, en SÁNCHEZ ZAMORANO, Pura, *Los sentimientos morales*, Madrid, Cuaderno Gris, 2003.

¿Cómo y por qué esta formulación sobre el sentido nos sirve para entender la música? Es preciso distinguir en la música un cuerpo y un incorporeal. El cuerpo de la música es el sonido que, de momento, ha de ser entendido como los cambios de presión en el aire que el oído humano puede captar. El incorporeal de la música es, por su parte, aquello que permite reconocer ese sonido como música. La anterior afirmación resulta, de momento, bastante insatisfactoria, pero dejará de serlo una vez se expliquen los niveles musicales.

### 3.2. *La música y el sentido*

*Tiene que existir un verdadero amor por la mecánica y las dificultades de tocar, una necesidad física de contacto con el teclado, un amor y una necesidad que pueden estar conectados a un amor por la música, pero que no son en absoluto plenamente coincidentes con él. [...] Para todos nosotros, la música es gesto corporal además de sonido, y su conexión primitiva con la danza no acaba nunca de disiparse del todo. (Charles Rosen)<sup>47</sup>*

*Sense is this repetition that never returns to the same, or that treats the Same as Difference, as the object of a differend, a problem, of dissensus. (Zourabichvili)<sup>48</sup>*

Esta sección pretende describir el puesto de la música en el sistema de Deleuze. Ya se ha señalado que el problema de la creación es enfrentado por él con el concepto de *ritornelo*, el mismo concepto con el que define la música. Pero no se ha puesto de manifiesto un significado más preciso de esta relación. También se ha señalado el puesto de la música en las artes recordando que las constantes referencias a la música cuando habla de pintura y viceversa, no obedecen a una concepción general del arte, sino a dos campos que se comunican, manteniendo una diferencia a nivel ontológico; la pintura es un proceso de rostro, la música de *ritornelo*. La teoría de las artes es más bien desarrollada sobre el territorio, que es un

---

<sup>47</sup> ROSEN, Charles, *El piano*, op. cit., p. 24.

<sup>48</sup> ZOURABICHVILI. François, 'Six notes on the percept', en PATTON, Paul, *Deleuze*, op. cit., p.195.

concepto que se utiliza, de modo distinto en cada uno de los casos. En la anterior sección se presentó la teoría del sentido en Deleuze, sugiriendo que a partir de ella se puede releer la definición de la música como el *ritornelo* desterritorializado.

¿Por qué una definición? Dada la cantidad de definiciones sobre música<sup>49</sup>, sería añadir algo más a las concepciones culturales sobre la música en occidente, o a las definiciones particulares que cada compositor elabora sobre su arte para explicar cómo y por qué trabaja como lo hace. En fin, sería como pretender completar una idea de música que siempre habría de aparecer de cierto modo cuando se quiere justificar el tipo de análisis musical que se adelanta, el estudio antropológico o musicológico que se ha hecho.

Ahora bien, es preciso anotar que aquí 'música' hace referencia primordialmente a lo que la gente escucha cotidianamente como música. Esto no implica suponer que 'todo el mundo sabe qué es música', porque evidentemente no se sabe qué es y, según nuestra lectura deleuziana de la música como sentido, la música no "es" del todo porque no existe su dimensión incorpóral, sólo insiste. La definición que podemos construir con Deleuze, desde el marco de teoría de las artes, es la siguiente: música es lo expresado en una construcción sonora en la que se hacen audibles fuerzas inaudibles por otros medios. No se puede inferir de aquí, tampoco, que todo sonido es música porque la música no se reduce al sonido. En principio este trabajo, aunque parte de esta visión muy particular de la música (hacer audible la fuerza inaudible), apuesta, no obstante, al hecho de que la música sucede cotidianamente.

Es evidente que hay muchos estudios y trabajos de investigación musical como los que se adelantan en el IRCAM (donde Deleuze, por invitación de Boulez, dio su conferencia sobre música 'Hacer audibles las fuerzas no audibles por sí mismas' expuesta más arriba), o en el GEM. Dentro del planteamiento que hago, estas creaciones musicales no se desechan ni se omiten, pero sí se compaginan con la música cotidiana que, musicalmente hablando, está muy por detrás de la *avant garde* musical (tímbicamente, en

---

<sup>49</sup> Un texto que reúne casi todas las ideas sobre la música tratando de mostrar cómo y por qué fallan es el de Stephen Davies. Vid., DAVIES, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Nueva York, Cornell University Press, 1994, especialmente pp.1-166, 321-380.

velocidad, y en el hecho de que las ideas de compás, acorde, contrapunto y las demás categorías que se suelen usar para descomponer una pieza musical, lo mismo que su formato, y el hecho de que esté escrita de un modo estándar, o con las notas como las conocemos prácticamente desde que Petrucci fijó el sistema de notación, ya han sido reemplazadas por otras técnicas musicales<sup>50</sup>), pero, como se verá, precisamente los resultados musicales de composiciones como *Los pájaros* de Messiaen, o el *Cuarteto para cuerdas y helicóptero* de Stockhausen, permiten que nos concentremos en un solo problema musical: ¿cómo el sonido deviene sonido musical?

### 3.2.1. *Sonido incorporal*

Las personas con oído absoluto tienen la habilidad de escuchar una nota y decir qué nota es. Esta habilidad puede lograrse siguiendo cierto tipo de ejercicios musicales y tiene su análogo en la habilidad de los seres humanos para discriminar sonidos, podríamos decir que ésta es la base de ésta. A partir de dicha habilidad es posible comprender en qué radica la diferencia entre sonido y ruido. Un sonido nunca es puro. El sonido tiene un contenido sonoro: se escucha un cascabel, un gato, el correr del agua, etc. Ahora bien, esta identificación genérica del contenido sonoro a través del lenguaje no debe confundirse con el contenido sonoro mismo. Se trata de un típico caso de contenido no conceptual, porque los oyentes aunque pueden señalar bajo un rubro de qué se trata, no saben describir con detalle cómo reconocen un sonido de sirena o un sonido de un bus o un coche, es decir, no pueden describir conceptualmente su saber-reconocer-sonidos con mayor detalle, tan solo relacionar un contenido sonoro a la expresión ‘se escucha una multitud’, ‘¿qué es ese grito?’. El ruido, por el contrario, carece de contenido sonoro, no se sabe qué es, según la experiencia no conceptual que tiene el oyente<sup>51</sup>. Cualquier objeto musical, tratase de una nota, o de un timbre instrumental, o de una duración es un contenido sonoro, que es un contenido no conceptual.

---

<sup>50</sup> Vid., BOSSEUR, Jean-Yves, BOSSEUR, Dominique, *Révolutions musicales la musique contemporaine depuis 1945*, París, Le Sycomore, 1979, pp.29-34.

<sup>51</sup> Existe un trabajo más detallado en este tipo de análisis de Don Ihde, pero que no busca desentrañar la música. Vid., IHDE, Don, *Listening and Voice Phenomenologies of Sound*, (2a) Albany, State University of New York Press, 2007.



Un sonido tendría una dimensión referencial, porque tendría una fuente que siempre correspondería con su contenido sonoro. ¿Sucede lo mismo con la manifestación y el significado? La referencia que establece el contenido sonoro no implica un significado por sí mismo, porque está demasiado ligado a lo que lo produce. Podría decirse que hay un exceso de referencialidad. Sin duda, podemos asociar el sonido y su fuente por el lenguaje. No es una asociación igual a la de la palabra y su polisemia, o la proposición y su sentido, o la palabra misma y a lo que hace referencia. Un sonido no significa más que lo que podemos decir que significa la correspondiente fuente, por lo tanto, tenemos una mediación del lenguaje. Un sonido no tiene sentido en tanto en cuanto haya una proposición que lo exprese en su incorporeidad. Mientras que la palabra (en tanto que sonido) se asocia a la cosa por la experiencia humana, el sonido es independiente de la voluntad de los hombres. Así, el contenido sonoro puede llevarse al lenguaje, puede conceptualizarse, pero él mismo no es un contenido de lenguaje, no es un contenido conceptual. El hombre identifica sonidos en tanto que ha ganado el contenido sonoro correspondiente, que no es otra cosa que un contenido no conceptual.

La facilidad que el concepto de contenido no conceptual nos da para explicar estos fenómenos radica en que sugiere cómo entender que el hombre es un ser-sonoro, es decir, con él podemos englobar la habilidad sonora del hombre en sus dos rasgos importantes: se puede reconocer un sonido (saber de qué sonido se trata), pero no se puede describir con mayor detalle ni dicho sonido ni mucho menos cómo es que lo reconoce. Esta habilidad tiene es particularmente relevante en tanto en cuanto el hombre se mueve en su mundo gracias a que discrimina un sinnúmero de sonidos cotidianamente.

Ahora bien, reconocer sonidos no es, principalmente, la función cotidiana de esta habilidad de distinguir sonidos de ruidos. Reconocerlo en tanto que decirse a sí mismo 'se trata de un gato maullando', es algo que no se hace siempre. Realmente, nadie está haciendo un inventario, con el lenguaje, de los sonidos que oye. Pero esos sonidos le permiten compaginar sus movimientos para orientarse espacialmente. El sonido es un evento más dentro del saber-hacer cotidiano de los humanos que tiene repercusión inmediata en su orientación espacial. Así, en un salón lleno de objetos, junto a la visión y el equilibrio, el sonido ayuda a que una persona se desplace de

uno de los extremos a otros. Esto es lo que ocurre en una fiesta, en un baile, el cuerpo sabe no chocarse con todo (evidentemente hay accidentes y casos patológicos, pero esto no afecta demasiado a la argumentación) y llegar felizmente de un lugar a otro. Todos los ajustes en los movimientos que tienen que hacerse para poder lograrlo se saben no conceptualmente, y dentro de ellos, el sonido matiza. Por esta razón puede decirse que, en cierta medida, el oído presta su función en este saber-moverse. Un teléfono inalámbrico puede ser ubicado aún si no está a la vista, el sonido de una explosión puede indicar en qué sentido correr o huir. En síntesis, los humanos pueden valerse de los contenidos sonoros que saben atribuir a ruidos para saber cómo comportarse en el mundo<sup>52</sup>.

En este trabajo, empero, el problema no es el de una fenomenología del movimiento humano según el sonido, sino el de cómo la música deja de ser un sonido, o mejor, cómo deviene más que sonido. Así como el ruido deviene sonido, también puede decirse que el sonido deviene música. El ruido, para un humano no tiene contenido sonoro, o mejor, el contenido sonoro del ruido sería precisamente el de no poder ser discriminado, reconocido y, sin embargo, escuchado; aunque si no se sabe qué fue lo que se escuchó, puede investigarse. Rápidamente el cerebro puede ajustar su reconocimiento si ya sabía de qué se trataba pero no había alcanzado a escucharlo bien, o puede empezar a aprender un nuevo sonido si no lo había escuchado nunca. Evidentemente, se dice que hay ruido también cuando se le quiere dar una connotación negativa a un sonido si se considera desagradable o interrumpe la actividad, pero en este trabajo el ruido es asumido como lo que no es reconocido de ninguna manera.

Entonces, ¿por qué podemos distinguir un sonido de un ruido?, ¿por qué podemos atribuirle un contenido sonoro a un ruido, de modo que no sea un sonido puro? Esto, evidentemente, no sólo lo logran los humanos, sino los perros, al reconocer órdenes, u otros animales al distinguir un sonido en particular; todo el reino animal, incluyendo a los humanos incluso en menor potencialidad que los demás animales, pueden discriminar sonidos para

---

<sup>52</sup> Este análisis está en marcado en una tradición fregeana que distingue entre contenido conceptual y contenido no conceptual (*Vid.*, EVANS, Gareth, *The varieties of reference*, Nueva York, Oxford University Press, 1982, pp.122-129.), pero especialmente inspirado por los desarrollos de Adrian Cussins. *Cfr.*, CUSSINS, Adrian, *Experience, Thought and Activity*, revisado el 30 de agosto de 2008 <http://www.haecceia.com/FILES/york.htm>

moverse en su mundo<sup>53</sup>. Puede haber explicaciones neuronales importantes que nos lo expliquen, pero aquí se trata de reconocer que hay, siguiendo el planteamiento estoico, una diferencia incorporal entre el ruido y el sonido. Una vez reconocido un ruido, deviene sonido y se opera según el sonido, según la incorporalidad que se le atribuye al ruido. Dicho de otro modo, se actúa según el sonido que percibimos y no como si fuera un ruido no reconocido.

### 3.2.2. *Música y sentido*

*Existe siempre la tentación (en el músico mismo, no sólo en los comentaristas que puedan rodearlo) de expresar sobre este rema puntos de vista exteriores la coartada será, según las circunstancias y los casos particulares, poética, filosófica, o incluso política. Todo ocurre como si al “no significación” musical fastidiara a la mayoría de los comentaristas, y como si para validar este medio de expresión fuera absolutamente necesario darle un fin determinado, sin lo cual resultaría inútil para la sociedad y sólo merecería llamarse “arte de recreación”, nombre con el que se la ha disfrazado tan a menudo. Es indispensable repetirlo: la música no podría tomar a su cargo la exposición de ideas racionales; no soporta ninguna, o las soporta todas, sin discriminación: se traiciona su naturaleza al tratar de hacerla responsable de conceptos que le son extraños.” (Boulez)<sup>54</sup>*

Lo anterior no quiere decir que los sonidos causen acciones de un modo necesario, como si al escuchar el rugido de un león siempre se saliera a correr. De momento, aquí no es determinante el tipo de afecciones que los sonidos pueden producir, lo importante aquí es reconocer que esta distinción entre sonido y ruido puede hacerse desde lo que la teoría del sentido de Deleuze explica. El sonido tendría un incorporal un contenido sonoro, que sería como sentido, mientras que el ruido sería como un

---

<sup>53</sup> Vid., HEALY, Sue (ed.), *Spatial representation in animals*, Nueva York, Oxford University Press, 1998, p.72, 112.

<sup>54</sup> BOULEZ, Pierre, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez, traducción de Eduardo J. Prieto p.65s.

sinsentido<sup>55</sup>. Efectivamente, si un sonido es discriminado, aunque no cause movimiento alguno, o aunque no produzca una sensación fuerte, es importante destacar que el hecho mismo de tener la experiencia de escuchar el encendido de un motor, y no simplemente escuchar un ruido, muestra una predisposición sonora habilitada por el contenido sonoro que podemos atribuir a un ruido. Pareciera que aquí se encuentra la razón por la que el sentido del que habla Deleuze en su teoría no es el mismo que aquí se estaría caracterizando, porque mientras el sentido es un movimiento expresado en el lenguaje y su correlativo incorporal es el movimiento en los cuerpos, en el puro sonido se trata más bien de movimientos a los que orientan, o hacen tender, a los que invitan sin causarlos. La indiferencia o la impasibilidad que puede haber, en cualquier caso, también es parte del efecto del sentido sonoro del que puede cargarse un ruido. Sobre esta característica, se verá, descansa precisamente la fragilidad de la música. Baste una fórmula: la característica del contenido sonoro es, precisamente, que no es causa de ninguna acción o reacción por parte de un organismo, aunque el organismo pueda valerse de ése para moverse, para alguna acción o reacción. Es otra dimensión, como las costumbres sociales, por ejemplo, el hecho de que se reconozca en zona de alta peligrosidad o la motivación de otros (como en una marcha), la que propiamente causarían las acciones y las reacciones corporales. El contenido sonoro no es causa de nada, como indica la teoría del sentido en Deleuze, puesto que no puede ser causa, es un mero efecto, es impasible y, por tanto, por ser él mismo una causa. Pero, en tanto que efecto resulta ser condición de posibilidad de otros desencadenantes que sí producen directamente acciones.

La diferencia entre el sonido, con su contenido sonoro, y la música, está en que con la música se pierde casi toda posibilidad de poner en el lenguaje cualquier contenido sonoro, pero lo mantiene como una especie de sentido sonoro puro. Propiamente, la música es un sonido de segundo orden, es un sonido que es nuevamente desterritorializado (se “independiza” de los estados de cosas que la producen), precisamente porque la materia sonora está preparada (afinación, instrumento, objeto, oscilador, etc.). Examinemos esto con más detenimiento. Un vidrio que se parte es un contenido sonoro, una pieza musical es otro contenido sonoro. Se diferencian, precisamente, en

---

<sup>55</sup> A partir de este problema podría comprenderse mejor la idea deleuziana de explicar el sinsentido como opuesta a la ausencia de sentido y del lado de la producción de dobles sentidos (*Cfr.*, *LS* 89s/88s)

que el primero se asocia necesariamente a un acontecimiento en los estados de cosas (vidrios que se parten), mientras que el segundo no puede asociarse a ningún estado de cosas. El vidrio no tiene ninguna preparación musical (evidentemente, un compositor puede valerse de este sonido pero entonces lo prepara), es el sonido de un vidrio que se parte, hágase música o no con él; en esto consiste la referencialidad del contenido sonoro. En cambio, si se trata de un cuarteto de cuerdas el estado de cosas está constituido por los músicos y sus cuatro instrumentos, no hay duda, pero la música ya no se explica como el efecto de esos músicos con esos instrumentos, haciendo tales movimientos, sino que se expresa en el sonido que ellos producen. El alto grado de referencialidad del sonido no existe, prácticamente, en música.

Deleuze dice que la música es el *ritornelo* desterritorializado. Mi hipótesis es que esto puede interpretarse a un nivel primario de la música, a la luz de la teoría del sentido y de la teoría de las artes. Todo sonido marca un territorio, no tanto por el hecho de que el sonido llegue hasta algún sitio<sup>56</sup>, sino porque el contenido sonoro puede orientar el movimiento o la tendencia a moverse del ser vivo o los seres vivos que están allí territorializados. Es claro que el sonido no es causa del territorio porque, de hecho, no puede identificarse una única causa o razón para que, por ejemplo, los hombres se territorialicen en un lugar y establezcan una ciudad. Pero los sonidos que acompañan la territorialización y permanecen mientras esté ese territorio hacen parte de la consistencia y particularidad del mismo, hacen su parte en la territorialización en tanto que son, propiamente, las expresiones territorializantes<sup>57</sup>. Esta realidad del sonido, de un territorio sonoro, ponen de presente que el sonido es constante pero no permanece más que lo que la fuente que lo emite, es decir, es frágil en tanto en cuanto no permanece como una casa dentro de una ciudad, pero es constante en tanto en cuanto todos los días suena la sirena a las 12 M<sup>58</sup>. Así las cosas, un grupo de músicos callejeros que empiezan a tocar pueden organizar un territorio en medio de

---

<sup>56</sup> Por ejemplo, el uso de la campana de la parroquia en pueblos pequeños. *Cfr.*, BAKER, Geoffrey, 'Indigenous Musicians in the Urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco, Peru', *Il Saggiatore Musicale, Revista semestrale di musicologia* No. 1-2, Año IX, 2002, pp.39-79.

<sup>57</sup> Este problema sobrepasa las posibilidades de este trabajo, puede consultarse a Murray Schaffer. *Vid.*, SCHAFER, R. Murray, *The tuning of the world: a pioneering exploration into the past history and present state of the most neglected aspect of our environment : the soundscape*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977, pp.103-119, 226-237.

<sup>58</sup> En la ciudad de Cúcuta, Colombia, el departamento de bomberos sigue marcando las 12M con su sirena.

una vía que se transita y transformarla, momentáneamente claro está, en un improvisado auditorio. En términos de Deleuze, lo que han hecho es desterritorializar, parcialmente, la acera o la calle. Dicho en otras palabras, ritornelo desterritorializado quiere decir que la música lleva a una potencia más elevada una creación particular, porque ella misma eleva el sonido, producto de unos instrumentos singulares, a un contenido sonoro que ya no depende de éstos. Hay música cuando al contenido sonoro, el sonido efectivo que se escucha, se le ha atribuido un nuevo sentido, pero, a diferencia del primero, es un sentido que no es reconocible ni expresable por otro medio (lenguaje, pintura o símbolo) que el sonido mismo. Lo único que puede hacerse con ese sonido es discriminarlo en su nivel sonoro inicial: según sea el contenido sonoro que pueda un individuo atribuirle.

Este sentido sonoro de la música es, por carecer de contenido sonoro concreto, algo muy extraño. No quiere decir que la música sea sonido puro. Puede haber siempre un instrumento, con su sonido propio, su timbre, que sirve de base sonora para la música, pero lo musical hace que el piano como contenido sonoro sea neutralizado y perdido, lo mismo el intérprete. La obra musical vale por sí misma, independiente del intérprete, del instrumento, del lugar, es decir, de sus condiciones sonoras reales. Siempre necesita, empero, del sonido.

Puede haber confusión entre el sonido como materia de la música y la música en tanto que incorporal del sonido, puede hacer creer que al hablar del sonido se habla de la música, porque sucede, en cualquier caso, que a través de las condiciones sonoras reales intentamos expresar nuestra cercanía a una pieza musical. Por esta razón las competencias entre interpretaciones, instrumentos y versiones es tan alta; no porque acierten más o menos con la obra, o la hagan mejor o peor obra de arte, sino porque en su repetición sonora nos podemos acercar a captar conceptualmente lo que es sentido puro. Dicho en otras palabras, hablar de compositores o intérpretes, de las ediciones, de los conciertos, de las salas, antes que hablar de la música misma acorrala una especie de significado musical que no existe. Porque no podemos soportar o queremos asir desesperadamente esa especie de sentido puro que la música nos ofrece, entonces tendemos a agotar en nuestro lenguaje todo lo que la rodea: los estados de cosas y el contenido sonoro de primer nivel.

El sentido es, según proponemos, de la misma naturaleza que la música, ambos son de naturaleza metafísica, o incorporeal. Sin embargo, esta manera de concebir la música puede resultar demasiado genérica para la música misma y contraria a la concepción que los músicos han desarrollado sobre ella porque contradice la idea general de la música: la música es el arte del arreglo bello de sonidos o simplemente sonoridad organizada, idea que parte de una experiencia primariamente sonora de la música. Al poner en el sonido el énfasis de la música ya se ha optado por un camino por el cual Deleuze realmente no transitará y, a través del cual, no es posible captar el puesto de la música en su sistema. Cuando se entiende la música como sonido, se está entendiendo físicamente y solamente en su condición sonora, en su corporal sonoro. Así, en la música ya tenemos señalado el problema del dualismo deleuziano: ¿cómo se pasa de la materia al espíritu? ¿Cómo coexiste lo corporal y lo incorporeal?

La música, como puede comprenderse de inmediato y a diferencia de la lectura deleuziana que aquí proponemos, siempre se concibe desde el sonido; llamemos a ésta concepción sonora de la música. Una segunda concepción también popular pero menos inmediata a la hora de entender la música es la de comprender la música como lenguaje y hablar de lenguaje musical; llamemos a ésta concepción lingüística de la música. La concepción sonora de la música se presenta del siguiente modo: La música es el sonido arreglado, producido o distribuido de cierta manera según lo establezca el compositor, en principio, y el intérprete después, si es el caso que se da. Presentado así surgen varias preguntas que bastarán para mostrar la insuficiencia de esta concepción sonora de la música:

- 1) Si la música es el sonido arreglado, producido o distribuido, ¿qué papel desempeña la partitura? A diferencia del lenguaje hablado, entendemos perfectamente que un texto escrito es lenguaje escrito. En este sentido, el lenguaje no necesariamente es hablado, puede ser escrito o solo pensado y no por ello deja de ser lenguaje. ¿Sucedo lo mismo con la música? Si es así, ¿para qué una definición sonora de la misma?, o lo que es lo mismo, ¿cómo incluir la partitura dentro del fenómeno musical en una definición que se centra en el sonido para determinarla?
- 2) Si el arreglo del sonido musical se hace según lo establezca un compositor, se está diciendo que hay alguien que tiene la intención de que el sonido sea

de tal y tal modo. ¿No sería esta intencionalidad lo que es propiamente musical? ¿Por qué una concepción sonora de la música nos lleva necesariamente a una intencionalidad musical o a una conciencia musical? ¿Sería esta conciencia una conciencia sonora? ¿Se trata aquí de una intencionalidad musical que es anterior al sonido musical? ¿Por qué entonces limitarse a una definición sonora de la música?

3) Si bien nuestro sistema de notación musical es arbitrario, es decir, no tiene una naturalidad, sino que es resultado de una tradición en la que han jugado consensos (como diferentes acuerdos respecto de la armonía), imposiciones (como el establecimiento de la escritura gregoriana) y costumbres (como la impresión Petrucci), ¿cómo explicarse que sin él se pueda perder la música, o mejor, que gracias a él se pueda conservar la música? Esto nos lleva al problema del intérprete.

4) Si es del intérprete o de la interpretación, en el caso de que sea una máquina la que haga música, de lo que depende la “existencia” de la música ¿qué es respecto de esta actualización musical una partitura o cualquier otro sistema de notación musical o registro sonoro?, ¿qué es lo que hace entonces el compositor? ¿Por qué no incluir en la definición musical a la interpretación musical?

Si tomásemos estos cuatro grupos de inquietudes en serio podríamos volver a definir la música de la siguiente manera: el sonido compuesto para ser actualizado. Con lo que se mejoraría un poco el planteamiento sonoro de la música. Pero no dejan de aparecer preguntas: ¿si la música es sonido dónde está cuando no está sonando?, ¿cómo es que puede aparecer y desaparecer?

La apuesta de este trabajo ya está dada: la música funciona como el sentido porque se atribuye un nuevo contenido sonoro a un contenido sonoro ya dado, que es de por sí un incorporeal. Puede entenderse que se trata de un segundo incorporeal que desterritorializa al primero, neutralizando el contenido que tiene y elevándolo a un nuevo grado de sonoridad, que es lo que propiamente no se oye con el oído sino que se siente en todo el cuerpo aunque “entre” por el oído. Al igual que en la teoría del sentido es un incorporeal sobre otro incorporeal (el sentido de la proposición es incorporeal, pero la proposición también lo es), aquí la música es un incorporeal de segundo orden, porque insiste sobre un incorporeal de primer orden, que es el sonido. La diferencia es que mientras en la proposición el contenido



proposicional no se neutraliza, sino que gana una cohesión de sentido, en la música el sonido se neutraliza y se capta la música como una especie de sentido puro.

Ahora bien, debe incluirse en esta visión de la música el sonido musical. En primera instancia ya ha sido identificado como la materia de la música, dado que toda obra de arte implica una materialidad. Pero, si se da un paso en las implicaciones de esta concepción territorial de la música, entonces será posible ver la sonoridad del sonido y llegar a la comprender el papel de la música dentro del sistema de Deleuze.

La concepción lingüística de la música parece ser más cercana a esta propuesta de la música como sentido, precisamente por haberla homologado al sentido en el lenguaje. Sin embargo, he sido bastante explícito a la hora de decir que la música es como el sentido, y no que sea el sentido, como una especie de sentido lingüístico sin palabras, esta es precisamente la idea que nos dan las canciones sin palabras de F. Mendelssohn. No se puede negar que hacer de la música el sentido puro, hace interesante y aún más viable la concepción lingüística de la música, porque evita gran parte de la discusión alrededor del significado musical<sup>59</sup>.

Si recordamos una melodía, no podemos decir que estamos oyendo sus sonidos. Es posible sostener, en todo caso, que lo que entendemos como el recuerdo de una pieza, una melodía o una canción cualquiera se da porque alguna vez escuchamos su sonido. Este es un típico problema de memoria musical<sup>60</sup>. Más aún, es un típico problema del estudio sobre la memoria<sup>61</sup>. No estoy construyendo una psicología de la música en Deleuze y, como ya lo expusimos más arriba, tampoco una filosofía de la música. Sin embargo, sí podemos utilizar ciertos estudios psicológicos que hay sobre la música. Por lo menos podemos decir lo siguiente a este respecto. Dado que hay recuerdos musicales que están fijados por una experiencia sonora, la

---

<sup>59</sup> Si Stephen Davies ha sido uno de los grandes representantes de entender la música como algo carente de significado, ha sido Peter Kivy quien mejor ha respondido a los ataques de aquél. *Cfr.*, KIVY, Peter, *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, pp.137-153.

<sup>60</sup> Sobre la génesis de la experiencia musical el texto de Deliège y Sloboda hace una buena recopilación. *Vid.*, DELIÈGE, Irène, SOLOBODA, John, *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp.88-112.

<sup>61</sup> *Vid.*, EICHENBAUM, Howard, *The Cognitive Neuroscience of Memory: an Introduction*, Nueva York, Oxford, 2002, pp.285-309.

experiencia musical del individuo no depende exclusivamente de la experiencia sonora, sino que puede vivir una experiencia musical sin sonido de hecho.

Este fenómeno es el núcleo problemático de toda la formación auditiva en los músicos profesionales, del ejercicio de muchos compositores y de la práctica musical de los directores de orquesta, por solo mencionar los más sobresalientes. Un compositor no tiene la necesidad inmediata de escuchar algo que está componiendo. Igualmente un director estudia la partitura de una pieza, sin tener que tener siempre delante la orquesta. En general, una de las metas de un estudiante de música es poder coger una partitura cualquiera y leerla o solfearla, con la voz o sin ella.

En lingüística, este fenómeno lo presentó Saussure<sup>62</sup> como la relación entre la imagen acústica del signo lingüístico y la imagen visual. Podemos decir que escuchamos voces cuando leemos, y no siempre las mismas. Es muy probable que la capacidad cerebral de escuchar una voz interior, como de reconocer una voz cuando se la oye, no sea exactamente la misma. En un caso, estamos produciendo una experiencia acústica que no se oye y, en el otro estamos, identificando un sonido que de hecho no escuchamos. Pero en ambos casos, la experiencia acústica depende de una posibilidad de recordar un sonido que no escuchamos. Algo similar sucede con la música.

¿Por qué la música podría ser como sentido puro? Primero porque, según mostramos que se explicaba en LS, el sentido de una proposición siempre puede ser dicho por otra proposición, cuyo sentido, a su vez, no es dicho, sino sólo expresado. Es decir, si el sentido de una proposición no puede ser dicho por ella misma, sí puede ser dicho, en todo caso, por una segunda proposición. En música, en cambio, sólo se expresa la música por la música misma. Si la música es sentido puro, lo es porque sólo ella expresaría su sentido, la música no diría nada, pero expresaría su propio sentido, sería como la palabra esotérica de Deleuze<sup>63</sup>. Una frase musical no puede ser dicha de otro modo. El sentido de una frase musical cualquiera es ella misma y no puede ser expresado por otra frase musical que sea distinta de ella misma. Cualquier pieza musical que se tome, sea orquestal, instrumental, de cámara, de voz, etc., sólo puede ser dicha por ella misma.

---

<sup>62</sup> SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1945, traducción de Amado Alonso, pp.91-119.

<sup>63</sup> *Cfr.*, LS, 63-67/57-62.

Pero, hablando con cierta rigurosidad, si asumimos en serio la teoría del sentido para sostener que la música es lenguaje caemos rápidamente en un problema: la música no se dice, en principio, porque no es lenguaje, pero sobre todo porque es sentido. La música se expresa y sólo se expresa a sí misma. El decir queda abolido en música, pero el sonido se mantiene porque es lo único que queda, como materialidad, para expresar el sentido que es la música. La música sólo puede ser expresada por ella misma.

Pero hay un aspecto más determinante que nos explica la distancia que mantiene la música respecto del lenguaje. En el lenguaje “el fonema es la unidad lingüística mínima capaz de diferenciar dos palabras”<sup>64</sup>, mientras que en música no tiene ni siquiera sentido decir que una nota diferencia dos melodías. Una nota no equivale al fonema, porque la misma nota podría variar de intensidad y duración. Formalmente es la misma nota, pero musicalmente puede tener otra intención. La misma nota varía lo suficiente como para no tener que asumir papel diferencial único. Su diferencia no está solamente en que es sólo esa nota por sí misma, sino que siempre puede diferir de sí misma cada vez dado que tanto la duración como la intensidad pueden variar.

Antes que entender la música como sentido de un modo lingüístico, se trata de entender la música como sentido de un modo propiamente musical, a saber, en su propia variación que sólo está basada en la repetición que sufre necesariamente y en lo que hace repetir, que no es otra cosa que el acto de creación de sí misma. Si el sentido del lenguaje fuese la música, habría que explicar por qué la música no produce lenguaje alguno y cómo hay música sin lenguaje, pues en la teoría del sentido de Deleuze es el sentido de donde se genera el lenguaje en las tres dimensiones proposicionales básicas: significado, manifestación y referencia; y, estrictamente, el sentido, la cuarta dimensión, está en el borde del lenguaje, en su límite, cuando ya no podemos estar seguros de que se trata de él.

Hablar de la música como sentido lenguajístico, por tanto, es una comparación que hay que reconocer como sugerente, pero a mi modo de ver no lleva a una correcta comprensión del fenómeno musical. Pero aún si lo hiciera, en todo caso esto ya no compagina con la lectura deleuziana, porque el lenguaje para Deleuze no es un fenómeno de primera línea, sino objeto de crítica por

---

<sup>64</sup> *ID*, 230/246.

las relaciones de poder que compone<sup>65</sup>, como puede serlo para otros pensadores del siglo XX<sup>66</sup>. Para él, lo que debe ser analizado es aquello que produce al lenguaje, aquello que produce las subjetividades, sus instituciones, sus instintos, sus deseos. La música, por tanto, no podría ser, dentro de su concepción, “rebajada” al lenguaje, como tampoco el sentido<sup>67</sup>.

### 3.3. *Música caos, diferencia y creación*

Si tomamos por caso la música hasta el siglo XIX, podemos entender mejor la idea de que del caos nacen los medios y los ritmos. La nota musical atrapa una frecuencia sonora (cada nota es una frecuencia determinada). Ahora bien, hay creación musical, cuando se juntan notas, cuando el compositor es capaz de hacer pasar de una nota a otra. La idea de que la transcodificación es la que salva la distancia que tiene dos medios y que es la que mantiene dos medios en comunicación, puede entenderse perfectamente como una sucesión de notas en cualquier composición. Se pasa de una frecuencia a otra y, de hecho, en la música se ve claramente que hay un ritmo entre las dos notas.

Aquí, resulta evidente, se está superponiendo el ritmo como lo entiende la teoría musical clásica, con el ritmo que sale del caos, de la teoría de la creación de Deleuze. La diferencia está en que el ritmo musical compagina dos aspectos diferentes, el primero es el que hace cuadrar la duración de cada nota para que puedan mantener su relación con las demás (por ejemplo en un ritmo de vals, los tres tiempos tienen que durar lo mismo y se pueda hablar de  $\frac{3}{4}$ , como ritmo de vals), este es propiamente el ritmo musicalmente entendido. Pero después, el segundo aspecto que compagina

---

<sup>65</sup> Cfr., *MM*, 81-116/95-139.

<sup>66</sup> Aunque no en los mismo términos y según los mismos análisis Foucault sería uno de ellos. Vid., SAUQUILLO, Julián, *Para leer a Foucault*, Madrid, Alianza, 2001, pp.89-114.

<sup>67</sup> El lenguaje para Deleuze es claramente un problema de la relación poder – potencia. Mientras que en *MM*, el análisis va orientado a explicar las formas que el poder tiene para circular por medio de consignas y órdenes, en *LS* se orienta a comprender el sentido como lo expresado en cualquier expresión y lo expresado es el acontecimiento. Así, el lenguaje puede ser entendido como medio por el que fluyen fuerzas activas y reactivas, y medio constitutivo de subjetividades en tanto que son lo expresado en el lenguaje. La concepción pragmática del lenguaje según Deleuze ha sido bien detallada por Leclercle. Vid., LECERCLE, Jean-Jacques, *Deleuze and Language*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002, pp.154-201.

es el de hacer que efectivamente haya tres notas consecutivas. No es sólo cuestión de que las tres notas duren lo mismo, sino que el tiempo en que aparecen sea exactamente el mismo y que en música se entienda como instantáneo:  $\frac{3}{4}$  no sólo significa que hay tres notas de igual duración por compás, sino que son consecutivas en una sucesión instantánea, ya que apenas acaba el tiempo de la primera tiene que empezar el tiempo de la segunda. Así, el ritmo musical compagina la duración de las notas y la aparición de unas respecto de otras.

La superposición está en que el paso de una nota a otra, en tanto que segundo aspecto del ritmo musical, es el mismo ritmo que Deleuze piensa cuando habla de ritmo que nace del caos. Si se asume que cada nota es un medio con un código propio, que sería su frecuencia sonora, y que el paso de una nota a otra implica, por tanto, una transcodificación y un ritmo, es posible ver cómo una composición musical 'representa' la salida del caos. Dado que en música no hay sonidos sueltos, podemos entender que en una pieza musical un aspecto musical crucial sea, precisamente, que las notas estén unidas y ligadas entres sí, que la composición musical se sostenga. Esta consistencia musical, tan frágil, dado que se puede perder en cualquier momento y por cualquier circunstancia, pero que hace que la pieza exista como unidad, es el reflejo de la consistencia de cualquier territorio, de cualquier cosa que sale del caos.

Propiamente, cada pieza musical parece repetir, sin cesar, la salida del caos, porque una nota sostiene a la otra en una relación compleja, ya que la consistencia no sólo es entre la que está sonando con la que le sigue, sino también con la anterior y de las tres en conjunto y de todas en una unidad. Esto puede tener una explicación psíquica muy precisa, por ejemplo, que el cerebro mantiene por unos instantes el sonido de una nota y otra, y así puede captar la música como un movimiento sonoro entre notas y captar tanto la melodía como el ritmo<sup>68</sup>. Pero, independiente de la percepción humana, y de no ser por la disipación de la energía acústica en el aire, la pieza musical se podría mantener indefinidamente. ¿No es esto lo que ocurre con un registro sonoro, sea electromagnético, o digital? ¿No queda este registro sonoro como una especie de música virtual, en el sentido deleuziano, puesto que la actualización dependería efectivamente de lo que los equipos logren según sus procesos de conversión y filtrado de energía eléctrica en energía acústica?

Lo cierto es que cualquier pieza musical, objeto sonoro o paisaje musical no dura más en su actualización de lo que dura el sonido que lo soporta, este es

---

<sup>68</sup> Vid., SNYDER, Bob, *Music and Memory: An introduction*, MIT press, 2000, pp.19-46.

el principio del arte para Deleuze. En virtud de esta realidad, la música logra repetir la salida del caos, siempre hace que un sonido sostenga al otro, como si salieran juntos de un caos-ruido y devinieran música. Esta repetición pareciera única en la música, porque de la danza queda aún el cuerpo del bailarín, mientras que de la música no queda el cuerpo del músico en el registro sonoro<sup>69</sup>. Sin embargo, no es este un privilegio de la música.

Por las dos anteriores características de la música no es difícil entender en qué sentido puede decirse que la música repite cada vez el acto de creación. Y en el mismo sentido que la pedagogía del concepto, en tanto que procedimiento filosófico, al recorrer los componentes del concepto, y por ende el problema que soluciona, repite el acto de creación, la pieza musical repite el acto de creación. Pero, no sólo repite su propio acto de creación, sino que repite el acto de creación en tanto que crear es un acto, es efectuar movimientos que saquen y mantengan fuera del caos. Evidentemente, necesita un contenido para poder ejecutarse, pero a lo que lleva, la potencia que trae, es precisamente que logra independizarse de su contenido.

### 3.3.1. *Diferencia y variación*

La música se enfrenta a diferentes tipos de problemas, según el nivel que se acentúe. Para Deleuze, todo arte se enfrenta a un problema que resuelve, lo que daría cuenta de la vitalidad (el progreso) de las artes, su transformación, su devenir. Ningún artista puede adueñarse, según esta consideración, de lo que significa hacer arte, ningún filósofo puede determinar de una vez por todas qué es hacer filosofía. Igualmente resulta difícil determinar si una propuesta es más básica o fundamental que otra, pero todos remiten a un impulso, hay que crear algo. El problema de la música puede ser: ¿cómo afectar a un ser vivo?, o puede ser: ¿cómo crear una sonoridad?, o ¿cómo escuchar lo no escuchado, lo inaudible, lo no escuchado, lo que está por ser escuchado? La música siempre asume la sonoridad como su medio, pero en la medida en que la sonoridad entra en un devenir música.

---

<sup>69</sup> Ray Bradbury y François Truffaut, al llevar al cine esa obra literaria de aquel, parecen interesarse mucho por este fenómeno. *Fahrenheit 451* explica cómo la obra de arte, en este caso la obra literaria, necesita una materialidad en la que pueda encarnarse, pasando del papel al cuerpo (la memoria de quien se aprende el libro) se logra mantener la obra en sí, pero en un nuevo material, el cuerpo.

Aquí no se pretende dar cuenta de todos los problemas que la música puede plantearse. Vista desde Deleuze, la música giraría en torno al problema análogo de la proposición y del sentido, cómo pasar del ruido a la sonoridad y cómo de la sonoridad a la música, o lo que es lo mismo: ¿cómo pasar de lo inaudible a lo audible? Este, como todos los casos del arte, tiene su pregunta inversa que es: ¿cómo aparece algo diferente, cómo surge lo nuevo, según este o aquel sentido? Para dar cuenta de este fenómeno bastaría con recurrir a la formulación dada respecto del plano de composición y el bloque de sensación. Sin embargo, podemos proceder a la inversa en música y darnos cuenta de este asunto.

La música nos explica qué es efectivamente un plano de consistencia. Tenemos la memoria de una pieza musical entera. Si aceptamos que la experiencia musical inmediata, la experiencia sensible de la música, que es en primera instancia sonora, siempre es presente, o presente vivido, podemos aceptar que lo que cada vez cada presente escucha es un sonido puro, una nota sin más.

¿Cómo se encadenan las notas unas a otras dando la sensación de melodía, de ritmo y en última instancia de pieza musical? Esto es precisamente lo que hace la música, lo que es la música, el agente cohesionador de todas y cada una de las experiencias presentes inmediatas aisladas. Pero es el cohesionador en el mismo sentido en que Deleuze dice que Bergson plantea el problema del tiempo, explica cómo es que hay un paso de un sonido a otro. Así pues, cohesionadora no es que una en un gran presente, sino que hace pasar todos los presentes sonoros de la música. Esto era lo que veíamos como aspecto musical en DR, al final del segundo capítulo.

Ahora bien, si lo anterior es desde la perspectiva de quien o de lo que contempla a la música, ¿hay algún equivalente en la música misma? Considero que la forma tema con variaciones puede mostrarnos este fenómeno. Para ello, podemos mirar un caso corto como son las 32 variaciones en do menor de Ludwig Van Beethoven.

Es muy arriesgado hablar de Beethoven en estos tiempos de desarrollo musicológico. Por ello, limitaremos nuestro análisis a las treinta y dos variaciones en do menor WoO 80. En ellas encontramos sintetizado el procedimiento compositivo de Beethoven. Podríamos tomar cualquier obra de él y sacar las mismas conclusiones. Toma dos o tres notas con las cuales

sale del caos y se mantiene fuera de él. Seguramente un caos sonoro que, si bien no podría escuchar fisiológicamente, retumba en su cabeza musicalmente. Una música sin sonido, un sonido ausente que presenta toda la música de golpe. De ella tiene que extraer muy poco, lo que es audible.



Las variaciones están compuestas en tres tiempos, técnicamente hablando. Empiezan con un contratiempo, un tiempo que está solo y es anterior a toda la composición y que tiene como efecto correr el tiempo completamente. Este corrimiento es habitual en la música beethoveniana, no debería causar ningún problema. Nuestra hipótesis es que aquí podemos diferenciar el tiempo de crónos del tiempo flotante del Aión, como lo describe Deleuze en su conferencia del IRCAM 'Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son'.

Pero, la pieza esconde un tiempo diferente, hay una especie de tiempo vestido o cubierto bajo los tres tiempos estrictamente musicales. Ejecutada con cuidado, se revela que la pieza posee un tiempo de dos series solamente. Flota entre dos momentos siempre. Es lo mínimo que se necesita para salir del caos, es lo mínimo que se necesita para hacer una melodía, marcar un ritmo, hacer sonar algo. Un solo sonido de fondo sin cambio ni contraste no sería más que el fondo mismo de lo audible, puro caos. Para poder escuchar algo necesitamos por lo menos dos sonidos que se diferencien, que hagan resaltar el uno en el otro.





Tenemos en estas variaciones una superposición de los tiempos vestidos, de modo que hay una consistencia entre uno y otro. Así, en el primer compás las notas segunda y tercera son simultáneamente partícipes de la primera y segunda series, mientras que el primer acorde del bajo, que ya es múltiple, sólo inicia la primera serie. Siendo ese todo el tema, podemos ver que efectivamente esa figura vestida la atraviesa, incluso cuando en los compases segundo, tercero y cuarto, descomponen la última nota<sup>70</sup> en un quintillo y en dos grupos de fusas, respectivamente.



El tema mismo ya es un sistema de repeticiones y de variaciones. Se repite la serie y a lo largo de las 32 variaciones las repeticiones serán mucho más complejas<sup>71</sup>. La música sólo acontece en una repetición no medida ni mensurable de una pieza singular. Pero el tiempo flotante, en el caso de esta pieza, nos hace percatar de otra repetición necesaria, una repetición externa. La repetición musical no es sólo interna (claro, no sólo se repite el coro de la canción, o la melodía se retoma, o se trasporta a otra tonalidad o se le altera el ritmo), sino que es externa, y es esa exterioridad la que nos explica la variación en otra dimensión.

Idealmente, las variaciones parecen emerger del tema. Sin embargo, surgen dos observaciones fundamentales. La primera es que sonora o musicalmente el tema no se puede diferenciar de la variación, no tiene un estatuto especial, el tema es él mismo ya una variación. La segunda es que todas las piezas musicales podrían comprenderse como tema con variaciones, hay un tema, una melodía, una figura que se presenta y que luego es trabajada o elaborada, bien en forma de canon, de fuga, de sonata, de fantasía, etc. Todas las formas parecieran remitir a una única forma: el tema con variaciones. En última

<sup>70</sup> Es evidente que en ningún caso la última nota o grupo de notas del compás equivalen al tercer tiempo. Sobre este desplazamiento se basa parte del efecto que Beethoven, según interpretamos, quiere crear. Un análisis estrictamente musical puede hallarse en [http://solomonsmusic.net/Beethoven\\_CmVars.htm](http://solomonsmusic.net/Beethoven_CmVars.htm)

<sup>71</sup> Hay que tener en cuenta que hemos omitido los movimientos armónicos que también darían mucho de sí al análisis, pero que no pretendemos agotar.

instancia, se desvanece el tema musical y se pasa a lo que propiamente se espera de cualquier pieza musical: que sea un sistema de ondas sonoras.

Esto es lo que sucede en el siglo XX con la música electroacústica. Hay un oscilador base sobre el cual puede alterarse la onda primordial, la onda madre<sup>72</sup>. Incluso, puede darse el caso que grabaciones cuidadosas de cualquier objeto (sea instrumento musical, sonido en la naturaleza, o sonido producido por un objeto cualquier) puedan ser mezcladas, modificadas o alteradas. Se trata siempre de preparar el sonido. Pero, en última instancia, hay una especie de fondo sonoro, de gran ruido de fondo que sirve de plano sonoro. Es un plano completamente virtual del que sale cualquier sonido que se actualiza. El tema con variaciones tiene esta virtud: nos recuerda que la música supone un gran plano sonoro, un único tema musical, que toda composición actualiza parcialmente. Aún si dejamos de hablar de tema con variaciones y simplemente hablamos de una onda fundamental, la idea deleuziana del plano se mantiene poderosamente explicativa: hay una materia sonora de la que se extrae lo inaudible, hay un plano anterior a toda composición que está siempre buscando salir de allí. Es como si se tratara de un gran caos sonoro, o de lo que puede ser sonoro del caos.

Lo cierto es que toda pieza musical, desde el sonido fundamental que la compone, hasta su globalidad, aún si depende de las condiciones en que se ejecuta (por ejemplo lo que estén pasando en la radio en ese momento), es diferencia total. Sin embargo, esa diferencia tiene que tener dos niveles. El de la actualización como sonido audible y diferencia en sí, que se mantiene por sí misma virtualmente.

Reconocer un plano de consistencia, un plano de composición sonoro, implica reconocer que cada pieza musical tiene una autonomía propia, diferente del plano del que emerge. Si bien es cierto que cada vez que se actualiza, que se interpreta o se hace sonar, parece repetir el acto de su creación, realmente se trata de una especie de representación de dicha extracción del plano sonoro. La pieza musical debe insistir virtualmente para poderse actualizar una y otra vez en cada repetición.

Toda interpretación musical puede entenderse perfectamente bajo esta distinción deleuziana entre lo virtual y lo actual. Una pieza musical es virtual

---

<sup>72</sup> Cfr., BOSSEUR, Jean-Yves, BOSSEUR, Dominique, *Revolutions musicales la musique contemporaine depuis 1945*, París, Le Sycomore, 1979, pp.103-107.

y cada vez que se interpreta se actualiza. Toda actualización es por principio una diferenciación, mientras que toda pieza virtual es una diferencialización en el plano sonoro. De alguna manera, esto es lo que se mantiene en el registro sonoro.

Uno está tentado a pensar que el registro sonoro es él mismo una interpretación. Esto es un error. En primera instancia, por registro sonoro hay que entender toda forma de escritura o de recuerdo. Puede pensarse, en este sentido, que el cerebro haga registros sonoros, en la medida en que gana contenidos sonoros que son no conceptuales. Todo registro sonoro debe actualizarse. Aunque no estoy convencido de que el registro sonoro sea él mismo virtual de la pieza musical porque puede haber muchos registros sonoros de una misma pieza, sí estoy convencido de que todo registro sonoro no suena por sí mismo, es decir que, al igual que todo lo virtual en Deleuze debe ser actualizado.

Una grabación en vinilo, en CD, en casete, tiene que ser reproducida en un aparato. Esto es exactamente la actualización. Nada de lo que hay en el aparato es audible per se, tiene que ser actualizado como sonido, y de eso se encarga el reproductor de CDs, el torna-mesa y su sistema de amplificación, o la casetera. La actualización es diferente puesto que cambian todas las condiciones bajo las cuales la grabación sonora, en tanto que registro sonoro, se hace sonar.

Es curioso este fenómeno porque no veo cómo aquí pueda usarse completamente la explicación deleuziana. Lo cierto es que el registro sonoro, como puede ser la partitura, necesita una materia real sobre la cual descansar, pueden ser las neuronas, el papel, un film, una cinta magnética, cualquier soporte. No tiene otra opción la música fuera de ello. La actualización resulta, a este respecto, muy clara: hay actualización cuando se escucha. Lo que no es muy claro desde el sistema de Deleuze es que la música, en tanto que virtual en un registro sonoro, necesite de un soporte que sea material.

Sin embargo, si seguimos al pie de la letra lo que habíamos visto en la segunda sección sobre los estoicos, no debería haber mayor sorpresa. En esto consistiría parte de la diferencia con Platón: no hay virtual que no tenga un grado de actualización. Todo virtual debe haberse actualizado por lo menos una vez, precisamente cuando fue creado. En esa actualización primera, sea

el cerebro de un pensador, el papel, la cinta de video o sonido, etc., puede quedar registrado. No puede haber incorporeales sin cuerpo. No puede haber acontecimiento sin estados de cosas en los que se realicen: lo virtual depende de lo actual; toda creación está en dependencia directa de la materialidad que la soporta.

Pero esto nos lleva a un problema aun mayor. Esto querría decir que todo virtual, propiamente, es virtual en un actual. Si tenemos sólo un cuerpo que pueda tocar la pieza musical, una sola cinta que pueda ser reproducida, si conservamos una partitura, tenemos toda su virtualidad. ¿No es esto lo que sucede con los textos en filosofía? Si la ontología del concepto de Deleuze explica algo, es que el concepto es virtual y que, por tanto, sólo podemos actualizarlo en un texto (proposiciones) o en un cerebro (pensamientos). De este mismo modo, el registro sonoro de la música que necesariamente tiene que estar materializado aunque no se pueda escuchar, es uno de los efectos de lo virtual, pero la pieza musical está allí con su virtualidad. La música, en tanto que virtual, sólo puede ser escuchada como actualización, por tanto siempre será variación.

Lo único cierto es que esta recurrencia de las actualizaciones debe entenderse como repetición musical. Propiamente, esta repetición sonora hace que cualquier pieza gane consistencia. De este modo, la música, entendida como variación, da cuenta de la diferencia que siempre es y siempre produce y, por tanto, del hecho de que repita el acto de creación.

### **3.3.2. *Repetición musical***

La música se repite: la repite el compositor durante su composición; la repite el intérprete o el grupo de intérpretes tanto en el ensayo como en las diferentes presentaciones; y, finalmente, la repite la audiencia a través de los medios de comunicación y de las diferentes formas de registro sonoro.

Cada repetición es diferente, dado que cada vez hay alteraciones distintas, condiciones diferentes, otras audiencias, otros medios, otras frecuencias. Es decir, si la música se repite, eso no significa que sea la misma cada vez. Esto es precisamente algo que la música nunca podrá hacer; ella sólo puede

actualizarse para ser escuchada, por lo tanto, sólo puede repetirse para ser escuchada. Los registros sonoros son los mismos cada vez, pues las condiciones de actualización como reproducción han cambiado. En esta naturaleza cambiante, nada es lo mismo en cada ocasión; si se piensa que lo es, entonces se confunde completamente el sonido, o la materia en la cual la música acontece, con la música misma.

Ahora bien, no por repetirse un sonido hay música, no hay música con un sonido repetido, la música no es el sonido en el que se realiza. Por el contrario, la preparación del material sonoro implica una repetición que hace que un sonido devenga musical. La primera repetición de la música es la de su composición, porque todo su proceso de creación necesita que se esté actualizando. El misterio del compositor es que tras escuchar algunas actualizaciones puede efectivamente sellar una virtualidad como nueva creación.

El intérprete tiene la misma función. Personalmente no entiendo cómo un intérprete no es un creador. Un intérprete no actualiza, sin más, la pieza musical. Su trabajo es tratar de que su actualización nos de lo máximo de la pieza como virtualidad. Incluso, que vaya más allá y pueda poner de manifiesto que toda pieza musical está hecha de variaciones. Evidentemente, el intérprete no es quien crea la pieza musical, pero no por ello es menos creador. El compositor hace audibles las fuerzas inaudibles, exactamente del mismo modo en que lo hace el intérprete. La diferencia entre creador e intérprete radica en el material con el que trabajan. Mientras uno se concentra en sacar el plano sonoro una pieza musical, el otro se concentra en sacar de la pieza musical, el sonido que nos devuelva al plano sonoro.

Pero no es esta la razón por la cual el intérprete es creador. Son las improvisaciones del Jazz también las que hacen patente el hecho de la repetición musical como creación. Cada improvisación repite el acto de creación. Toda interpretación tiene que volver sobre los movimientos que hacen audible algo. La idea que estamos sosteniendo en este trabajo es que la música repite el acto de creación en cada interpretación. Parece que es el único arte que repite estos movimientos creativos cada vez que se actualiza. Entonces, si el compositor es capaz de extraer del plano sonoro una pieza musical, el intérprete vuelve a extraer del plano sonoro esa misma pieza

musical porque los movimientos que ejecuta son los mismos movimientos que sigue el compositor.

Ahora bien, no puede perderse de vista que la repetición de la música es externa. Cada vez que una pieza musical se repite se hace patente un ritmo territorial de la música. Volvamos al caso de las improvisaciones en Jazz, se trata de variaciones, de alteraciones que aunque pueden ser considerables, siguen siendo repeticiones: no sólo es cuestión de que con cada ejecución el tema resulte tratado de otra manera, sino que cada vez pueden alterarse los ciclos armónicos, los ritmos, las figuras técnicas, sean virtuosas o no, que hacen la actualización de la pieza. Es en el Jazz donde se puede ver un poco mejor por qué toda interpretación es una creación, porque repite los movimientos de creación, sólo que con mayor libertad, produciendo siempre algo nuevo.

En este sentido, toda la música es la extensión y variación de una gran forma musical: el tema con variaciones. Pero también es en otro sentido repetición. Aquí, como explicaba Deleuze en DR, estamos en la repetición desnuda. Es decir en la repetición que es actualización, como vimos, que se hace patente en los estados de cosas, incluso como estado de cosas (si se es muy materialista). El pasaje que a continuación se retoma, como vimos anteriormente sobre la comprensión que Deleuze tiene de la repetición, es como nosotros interpretamos la música desde DR, a partir de la distinción entre las dos síntesis del tiempo. Este es uno de los textos donde Deleuze describe la repetición desnuda y la repetición vestida, y su relación con la diferencia:

Existe una gran diferencia entre las dos repeticiones, la material y la espiritual. Una es repetición de instantes o de elementos sucesivos independientes; la otra, una repetición del Todo, en niveles diversos coexistentes (como decía Leibniz, «siempre y en todo lugar lo mismo, salvo en los grados de perfección»). Por tal motivo, las dos repeticiones mantienen una relación muy diferente con la «diferencia» misma. *La diferencia es sustraída a una, en la medida en que los elementos o instantes se contraen en un presente viviente. Está incluida en la otra, en la medida en que el Todo comprende la diferencia entre sus niveles.* Una está desnuda, la otra vestida; una es de las partes, la otra del todo; una de sucesión, la otra de coexistencia; una actual, la otra virtual; una horizontal, la otra vertical. El presente es siempre diferencia contraída; pero en un caso contrae los instantes indiferentes, en el otro contrae, pasando el límite, un nivel diferencial del todo que es, él mismo, de distensión o de contracción. De modo que la diferencia de los presentes mismos está

entre las dos repeticiones, la de los instantes elementales de los cuales se la sustrae, la de los niveles del todo dentro de los cuales se la comprende. Y, siguiendo la hipótesis bergsoniana, *hay que concebir la repetición desnuda como el envoltorio exterior de la vestida*: es decir, la repetición sucesiva de los instantes como el más distendido de los niveles coexistentes, la materia como el sueño o como el pasado más distendido del espíritu<sup>73</sup>.

Cuando una pieza musical es compuesta queda lista para su infinita repetición desnuda. Es cierto que todo el proceso constructivo de la pieza por parte del compositor, bien se haya valido de máquinas, cálculos, teorías armónicas, o cualquier otra concepción musical, implicaría, según esta concepción de la repetición, un sinnúmero de repeticiones desnudas, es decir, materiales. Pero llega un momento –y este es la primera parte del problema de esta tesis– que una de ellas gana consistencia y se afirma como la que debe quedar. Una vez construida toda la pieza, sabiendo que se va por partes, es como si una sola repetición desnuda efectuara perfectamente la vestida: es como si con una actualización se nos diera toda la virtualidad que la permite. Esto contradice, necesariamente, la idea básica que tiene Deleuze sobre la diferencia entre lo virtual y lo actual. Sin embargo, es la única explicación que de momento consideramos viable.

Una obra musical, en tanto diferencia pura, tiene que presentarse en el acto de composición, simultáneamente, vestida y desnuda. En realidad cualquier obra de arte tendría que ser considerada como una repetición única en tanto que la repetición desnuda coincidiría con la repetición vestida. Si bien, Deleuze insiste en que se trata de un envoltorio, en la obra de arte el envoltorio es él mismo lo envuelto y lo envuelto se presenta sin envoltorio.

Hay envoltorio porque hay materialidad de la obra de arte y hay envuelto porque hay bloque de sensación. De nuevo, se ve que en la obra de arte se conjuga, sin posibilidad de separación, la materia y el espíritu. Y cuando decimos que se conjuga, no estamos insinuando que estén por separado, nunca lo están, sino que es cuando podemos ver con claridad por qué el uno no existe sin el otro: no hay incorporeal sin cuerpo, del mismo modo que no hay cuerpo sin incorporeal.

Con esto también se puede entender por qué a Deleuze le interesa tanto la obra de arte. Le interesa porque es donde mejor se expresa la continuidad

---

<sup>73</sup> *DR*, 139/114. Las cursivas son mías.

entre materia y espíritu. No quiere decir, empero, que sea donde mejor se entienda o pueda aceptarse, sino donde mejor se formula con exactitud. Porque, como anteriormente se vio, donde mejor se entiende es en la problemática biológica, aunque no quiere esto decir que se entiende totalmente. El acontecimiento por excelencia es la vida y la muerte, un sistema material deviene materia viva no porque algo se le añada a la materia sino porque la materia misma gana su vitalidad por la configuración que ella misma se otorga, pero deviene algo diferente, hay un efecto en la materia que no es material, pero que no existiría en la materia. Aquí radica la importancia de profundizar en el concepto de incorporal estoico: el incorporal, en tanto que efecto de una mezcla de cuerpos, o de una causación en los estados de cosas, se introduce impasiblemente entre los cuerpos dándoles un movimiento que no tenían.

### 3.3.3. *La música en la vida y en el cuerpo: fragilidad*

La vida corresponde al acontecimiento porque es lo único que es un efecto incorporal singular de cada cosa viva. Por eso Deleuze dice que no hay vida en general sino sólo singularmente, una vida. Un perro vivo, un niño vivo, una planta viva:

No debemos restringir una vida al simple momento en el cual la vida individual afronta la muerte universal. Una *vida está en todas partes, en todos los momentos vividos por tal o cual sujeto viviente* y que dan la medida de tales o cuales objetos experimentados: una vida inmanente que implica los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en los sujetos y en los objetos. *Esta vida indefinida no tiene, en cuanto tal, momentos, por muy próximos que estuvieran unos de otros, sino únicamente entre-tiempos, entre momentos.* No sobrevive ni sucede, sino que presenta la inmensidad del tiempo vacío donde se percibe el acontecimiento aún futuro y ya ocurrido, en lo absoluto de una conciencia inmediata. La obra novelística de Lernet-Holenia sitúa el acontecimiento en un entre-tiempo que puede engullir regímenes enteros. *Las singularidades o los acontecimientos constitutivos de una vida coexisten con los accidentes de la vida correspondiente, pero no se agrupan ni se dividen de la misma manera. Se comunican entre sí de una manera completamente distinta a los individuos. Incluso parece que una vida singular puede prescindir de toda individualidad o de cualquier otra concomitancia que la individualice. Por ejemplo, los bebés son todos parecidos y no tienen apenas individualidad; pero poseen singularidades:*



*una sonrisa, un gesto, una mueca, acontecimientos que no son caracteres subjetivos*<sup>74</sup>.

Vida, es un problema de singularidad, asimismo la música. Pero esto vivo no está por encima de la materia en la que se realiza, la vida es un acontecimiento de la materia, en la materia, sin ser material, Deleuze lo dice con mucha claridad en el mismo texto: “Una vida sólo contiene virtuales. Está hecha de virtualidades, acontecimientos, singularidades”<sup>75</sup>. Ahora bien, es claro que así no queda correctamente explicado o entendido el problema del acontecimiento, sólo en el arte se entiende mejor, sin que por ello, se pueda decir que todo sea o como el arte. Pero lo que nos interesa es la música.

La música no existe sin sonido, ya entendemos por qué. Pero ella, en cada repetición actualiza al acto mismo de creación y no solamente a lo creado. Es evidente que así como no hay virtual sin actual, así como no hay incorporeal sin cuerpo, tampoco hay acto de creación sin algo que sea creado. Pero la potencia de hacer transparente al máximo el acto de creación en lo creado es la música la que más la tiene desarrollada. La consecuencia de que la música pueda repetir el acto de creación cada vez que se actualice se hace más clara: al transparentar el acto de creación en lo creado, transparenta la repetición vestida en la desnuda.

Ahora puede parecer menos extraño que cualquier registro sonoro funcione como virtual. Este modo virtual, que implica una actualización, tiene dos consecuencias importantes sobre la música, a saber, su neutralización y protección. El registro sonoro no tiene más significado que su propia repetición. No se puede explicar una pieza musical, sólo se puede actualizar. Propiamente, la única pregunta que se podría responder en justicia la misma pieza musical sobre sí misma es: ¿qué me dejas oír? Lo que signifique, para lo que se le use, la explicación que se quiera dar de su contenido sonoro (recordemos que la música es un incorporeal de segundo nivel respecto del contenido sonoro) sólo puede determinarse desde fuera y nunca dará cuenta propiamente de la música en sí misma. Al igual que el sentido el registro sonoro se expresa a sí mismo y no puede decir su significado.

---

<sup>74</sup> *DF*, 349s/362.

<sup>75</sup> *DF*, 350/383.

La música es, tal y como dice Zizek<sup>76</sup>, perfectamente ambigua. Si las piezas musicales hacen sentir diferentes cosas a las personas es porque actualizan diferentes sentidos y, por lo tanto, diferentes acontecimientos. La música misma no comporta ningún sentido, sólo funciona como el sentido, pero, en esa misma medida, puede ser cargada con cualquier significado y con cualquier sentido. Normalmente el significado lo pondría los grupos humanos, como los himnos, las canciones para el final de los conciertos ('God save the Queen' de Queen), mientras que el sentido lo daría el individuo. Sin embargo, esto delimita más de lo permitido, lo único comprensible es que dada esta vacuidad, esta ambigüedad de la música, si se quiere, "pureza" de la música. Pero al igual que el sentido, la música no es ni tiene contenido, no tiene espesor alguno, sino que es pura superficie sobre el sonido, permanece perfectamente ambigua o, lo que es lo mismo en este caso, abierta para entrar en combinación con cualquier individualidad.

El caso especial de la música con texto, con palabras, de las canciones, no altera demasiado esta propuesta. John Neubauer<sup>77</sup> ha explicado la relación entre el texto y la música como un proceso histórico que va de la dependencia a la liberación, y que se alcanza bastante bien en el siglo XIX. Si hay música y texto, la música no deja de ser, por ello, ambigua. Antes bien, el texto musical ha tenido tendencias fuertes a ocultar un único significado, o por lo menos su verdadero significado. En este sentido, puede decirse que su significado es incompleto o parcial, razón por la cual la música no puede ser capturada ni condenada. Al revés, el lenguaje y lo que quiere decirse es protegido, pero a la vez neutralizado porque entra a depender de las mismas formas de actualización de la música, a saber, se repite pero se suspende en cualquier momento. Su fuerza no radica en algún

---

<sup>76</sup> "La música que acompaña este gran final humanista, la obertura de la ópera "Loengrin", de Wagner, es la misma música que escuchamos en la escena durante la cual Hitler está soñando con conquistar el mundo, en la cual juega con el globo terráqueo. La música es la misma. Esto puede leerse como la música en su máximo potencial liberador... Que la misma música que sirve a fines malignos puede servir para hacer el bien o, puede entenderse, y así creo que debe entenderse, en una forma mucho más ambigua, a saber, que con la música nunca podemos estar seguros. En tanto lo que hace es externalizar nuestras pasiones internas la música es siempre, potencialmente, una amenaza". ZIZEK, Slavoj, *The pervert's guide to cinema*, 2006, dirigida por Sophie Fiennes.

<sup>77</sup> NEUBAUER, John, *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, traducción de Francisco Giménez Gracia.

efecto visible o tangible, sino en el hecho de que potencia las expresiones de individualidades para que se expresen.

Con este problema completamos los tres cuerpos en los que se actualiza la música: el compositor, el intérprete, el oyente. Decíamos que la música, en tanto que virtual, siempre debía tener algún grado de actualización. En esto encontramos una relación entre el cuerpo y el territorio. Se trata del cuerpo de un individuo y del cuerpo de un grupo humano o cuerpo social. La repetición de la música es lo que los humanos experimentan corporalmente todo el tiempo aunque no lo perciban de este modo, pero así deviene materia de expresión de un individuo, de un grupo o de la sociedad.

Si el ritmo territorial es primero en el individuo, o en el grupo humano, o en la sociedad, no es posible aclararlo en esta disertación; lo que sí se puede aceptar provisionalmente es que se puede dar en los tres niveles. Tanto los individuos, como los grupos humanos, como las sociedades, son expresados en la música, en su música. Cada sociedad marca su ritmo territorial, en cada grupo cultural podemos distinguir la música que le sería propia, cada individuo se identifica con éstas o aquellas piezas, expresa con ellas un significado y un sentido que les atribuye.

El cuerpo es el lugar en el que acontece la música porque es él quien la vive; entendemos que haya una especie de su experiencia corporal de la música. Cuando la música se reduce al sonido, la única parte del cuerpo que parece ser afectada es el oído, y el resto de la afección recaería exclusivamente en el alma, en lo subjetivo. Esta visión, es la que puede leerse sintética y claramente en las *Lecciones de estética* de Hegel:

si lo interno, como este ya es el caso en el principio de la pintura, debe en efecto revelarse como interioridad subjetiva, el material verdaderamente correspondiente no puede ser de tal índole que tenga todavía para sí subsistencia. Obtenemos con ello un modo de exteriorización y una comunicación en cuyo elemento sensible la objetividad no entra como figura espacial para en él persistir, y precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí. Esta eliminación no sólo de una dimensión espacial, sino de la especialidad total en general, este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consuma el segundo arte romántico: la música<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 1989, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, p.646.

Pero, si atendemos al ritornelo como contenido de la música, vemos que el territorio de la música no es la subjetividad exclusivamente. Podría inclusive afirmarse que la subjetividad es, en algún sentido, el resultado del ritmo de la música que la produce. No se puede pensar que el oído es una especie de puente que conecta al individuo con la música. Es todo el cuerpo lo que es musicalizado. Si es cierto que hay una prioridad auditiva de la música, no es porque sea el arte más espiritual, sino, precisamente, porque es la que más fácil afecta el sistema nervioso y al cuerpo entero. Lo que el ritornelo nos explica es que todo el cuerpo entra en el ritmo territorial y que él es su territorio. Así las cosas, los tres cuerpos mencionados anteriormente, no tienen un privilegio de cuerpos de individualidades, sino de cuerpos-territorio.

Había un obstáculo grande cuando se pensaba la música en el mundo académico, a saber, se consideraba en primera instancia la música erudita, la música que a partir del siglo XIX se restringió a la sala de conciertos y que en siglo XX tuvo su máxima sacralización con los *historical recordings*. Pero es en el mismo siglo XX cuando se hace patente, y con más fuerza, que la música es de los grupos humanos, de los cuerpos que bailan, que ríen, que hablan en medio de un bar, que toman en el estadio durante el concierto, que fuman y se narcotizan en un recinto cerrado<sup>79</sup>. La música es un agenciamiento territorial en los cuerpos. Es difícil imaginar un individuo que sólo escuche música, siempre hay algo más que la acompaña, un poster, un video, una droga, un baile, unos amigos. La música se agencia con todo eso y hace que todo eso sea consistente. Esta idea es una reterritorialización del análisis de los intra-agenciamientos que acontecen en un ritornelo territorial, y que concluye así: “Es una cuestión de consistencia: el “mantenerse unidos” de elementos heterogéneos. En principio, sólo constituyen un conjunto difuso, un conjunto discreto, que adquiere consistencia...”<sup>80</sup>

Repetición en los cuerpos eso es lo que se necesita para que haya música; repetirse es lo que hace la música en el cuerpo. El ritmo territorial es esta repetición corporal de la música. Repetición que puede ser suspendida en cualquier momento y que de hecho lo es. Tenemos tantas músicas como individuos, tantas como grupos humanos, nunca hay un exceso de música. Y

---

<sup>79</sup> Vid., GOUBERTH BURGOS, Beatriz María – MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco – ZAPATA

RESTREPO, Gloria Patricia. *Universidad, op.cit.*,

<sup>80</sup> *MM*, 329/398.

no hay exceso, no sólo porque nunca sobra, sino además porque la música nunca puede acumularse ni retenerse.

A diferencia del capital, la música no se puede acumular. Nadie acumula música. Una pieza cualquiera inicia y termina sin más, puede interrumpirse y puede iniciarse en cualquier momento, pero a diferencia de otras artes, ya lo hemos dicho, nadie la retiene. Los registros sonoros podrían acumularse, pero con ello no acumulamos la música, por lo menos no la actualización musical. Este aspecto no acumulativo de la música es la contra-cara de la fuerza expresiva, y sin embargo, no es el opuesto dialéctico de la posesión. Hay expresión siempre que no hay retención. La expresión es un ser-para-otro, y con la música nunca se nos olvidará qué es no poseer, o qué es expresión<sup>81</sup>. No podemos considerar accidental que Deleuze y Guattari insistieran en que la expresión fuera anterior a la posesión<sup>82</sup>.

Como la expresión no es acumulativa, sino siempre ser-para-otro, no retiene nada, sino que todo lo da. Es como si fuese libertad absoluta; y si retomamos lo propio de la repetición que acontece siempre como diferencia, parecería que, en este sentido, la expresión musical es ella misma libertad expresada.

Hay un paralelismo interesante, aunque no por ello totalmente convincente, entre la libertad de la expresión musical y la libertad humana, a saber, que los seres humanos tampoco pueden acumularse. Es posible pensar que se pueden encerrar, encarcelar, agredir, matar pero nunca retener. Tal vez, y sólo tal vez, lo más anti-humano de la humanidad haya sido el haberse dejado llevar por la acumulación, el haber hecho de la acumulación su centro y su preocupación: la música le recuerda al hombre que no puede retener nada, que siempre todo se escapa. La humanidad no se retiene a sí misma, sino que se expresa y en esa expresión se transforma, varía, tal y como lo hace la música. Captar que la música repite el acto de creación lleva a captar su fugacidad y, con ello, la razón por la cual no puede ni retenerse a sí misma.

---

<sup>81</sup> “El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, –y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes–.” *MM*, 323/389.

<sup>82</sup> “Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que esas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene o las produce” *MM*, 322s/388.

Curiosamente la expresión musical humana podría parecer lo más evidente para cualquier estudio antropológico. Pero era tan evidente que se había hecho caso omiso de ella, o se colocaba dentro de las artes; hasta que se consolidó la etnomusicología<sup>83</sup>. Podrían darse varias explicaciones respecto de por qué esto no se incluía en el estudio musical, desde razones por la especialidad temática, hasta razones de desconocimiento musical por parte de ciertos antropólogos. Sin embargo, aquí queremos formular, a la luz del concepto de ritornelo una razón de la omisión de la musical dentro de los estudios humanos. La música es, como todo ritmo que puede ser interrumpido, frágil; nos encontramos en la fragilidad musical.

La fragilidad musical es propia del ritmo territorial, porque así como acontece en cualquier momento, con un individuo, un grupo o la sociedad, se interrumpe. La fragilidad musical es, pues, la fragilidad de su insistencia. Lo que suena deja de sonar tan pronto como se detiene lo que produce el sonido, un tarareo tiene una dependencia directa de quien lo hace; no así la pintura, pues ésta ha ganado una materialidad que no se elimina con la suspensión de la acción que la produce. Pero del mismo modo, y por la misma razón, lo sonado es indestructible, tal y como sucede con lo vivido. Es, pues simultáneamente lo más frágil y lo más permanente, porque su virtualidad no depende de un ejemplar, sino de cualquiera de sus actualizaciones que permita la repetición.

Sin embargo, la fragilidad no sólo se da con respecto a la ritmicidad territorial en su acontecer, sino también en su repetición. La música es frágil también porque es extremadamente alterable, tal vez lo más alterable. Si decíamos que las condiciones de la actualización siempre podían cambiar, razón por la cual las grabaciones sonoras no aseguraban una repetición de lo mismo, era pensando de hecho en todas las variaciones que toda música siempre posee a pesar de todos los intentos por mantener lo mismo. El acontecer de cada repetición varía necesariamente la música porque ella es frágil, es decir, siempre tiene que variar, modularse, alterarse cuando acontece, cuando se repite; nunca es lo mismo.

Consideramos que esta fragilidad musical ha llevado a que se tenga una experiencia óptica de la música, y en esa medida que se le haya dado poca

---

<sup>83</sup> Béla Bartók y Zoltán Kódal y habían adelantado muchas recopilaciones musicales en el campo y se consideran fundadores de la etnomusicología, pero fue Jaab Kunst quien acuñó propiamente el término.

relevancia. La experiencia óptica de la fragilidad se ha visto incrementada con los registros sonoros, pues pareciera que la música es el CD, es el casete, es el LP, o la radio. Si no es difícil confundir o reducir la música al sonido en el que se efectúa, mucho menos lo es el tomar el material donde se registra por el sonido mismo, y por lo tanto por la música. Con esto se logra que la música parezca perder su acontecimentalidad, no se ve que sea acontecimiento, que sea acto puro, repetición de movimientos. Al haber eliminado el acontecimiento de la música, gracias precisamente a su fragilidad, podríamos entender por qué es tan fácil cosificar la vida misma. No sólo la expresión libre que hace la música es análoga a la vida, sino también su fragilidad, y con ellos, su territorialidad y repetitividad.

Con lo anterior tenemos la idea clara sobre el puesto de la música en Deleuze. Primero, debemos entender la música desde la repetición y la variación, con ello vemos por qué sería importante en el sistema de Deleuze. Su particularidad es que siendo una repetición desnuda, como cualquier actualización que se repite y existe, pone en contacto con la repetición vestida, esto es, con su virtual, con una diferencia en sí. Lo que la música repite es el acto de creación, su propio acto de creación; esta es la razón por la cual consideramos que sería importante dentro del sistema deleuziano. Transparentar la creación a través de lo creado. La música siempre es, en cada repetición, pura variación, nunca es la misma. Lo que se varía es una onda fundamental, el plano sonoro musical sobre el que se crea cada pieza musical virtual, un incorporeal. Estas variaciones musicales se dan en cada repetición, y cada repetición sólo se repite en el cuerpo, en cada cuerpo en tanto que territorio.

A partir de Deleuze podemos hacer una propuesta respecto de la naturaleza de la música: ella es un incorporeal sobre el sonido, que es también otro incorporeal. Por ello es un incorporeal de segundo orden. Este incorporeal es de segundo orden y, como todo incorporeal, se encarna en algún cuerpo; en primera instancia en el sonido, en las variaciones de presión del aire.

Pero, esta propuesta hay que ponerla en relación con las afirmaciones que Deleuze hace sobre la música en el concepto de ritornelo. Este incorporeal que es la música es un efecto de movimiento. El contenido de la música es el ritornelo, precisamente porque las fuerzas que devienen audibles salen siempre de un territorio, territorio constituido por un ritornelo. Es así que

las fuerzas de un territorio se manifiestan musicalmente cuando expresan los movimientos del acto de creación. Son los movimientos que se repiten cada vez que la pieza se actualiza. La música repite su propio acto de creación en la medida en que esta potenciada para repetir cualquier movimiento. Su diferencia con el acto de creación efectivo está en su fragilidad. Por ser un incorporeal, la música puede ser interrumpida en cualquier momento y por esa razón pasa desapercibida constantemente. Pero su función cohesionadora permanece, organiza el caos porque repite los movimientos de salida del caos.

Podemos decir con cierta sobriedad que el puesto de la música en el sistema de Deleuze es el de repetir los movimientos del acto de creación, como salida del caos. La música tiene al ritornelo por contenido porque repite los movimientos del ritornelo creador, pero por ser movimientos de segundo orden, es decir, expresivos, desterritorializa el ritornelo. La idea de acto de creación expresaría lo mismo que la idea de diferencia y de sentido, pero este asunto debe ser dilucidado en un trabajo que se dedique a eso<sup>84</sup>. Lo importante, para Deleuze, y en esto la música tiene la ventaja de desvanecerse con lo creado, es que capturemos el movimiento creador, el acto de creación.

---

<sup>84</sup> Además del mencionado trabajo de Jeffrey Bell, puede verse el trabajo de Peter Hallward. *Vid.*, HALLWARD, Peter, *Out of this world: Deleuze and the philosophy of creation*, Londres, Verso, 2006, pp.104-126.



## *Conclusiones*

Una vez concluido el recorrido propuesto es hora de revisar, en un ejercicio de autocomprensión, sus alcances, sus limitaciones y sus proyecciones. Es claro que he limitado el trabajo a la comprensión del puesto de la música en el sistema de Deleuze. El resultado ha sido que la música funciona como el sentido. Ahora bien, captar la música como sentido lleva a comprender que sea capaz de repetir el acto de creación, ya que es siempre repetición (interpretación-actualización) que se hace con el cuerpo. Una de las consecuencias de esta explicación es que la música ilustraría la diferencia entre lo virtual y lo actual con cierta facilidad. Respecto de lo virtual muestra una distinción de dos niveles. Esto se debería a que en música se tendría contacto directo con lo que Deleuze llamaba la repetición vestida, aunque necesariamente se trate de una repetición desnuda, como lo es cualquier actualización sonora en el mundo. Así, aunque Deleuze no lo hubiese propuesto de este modo y, en principio, jamás dijera que se pudiera tener contacto directo con la diferencia vestida tal y como se puede tener con la repetición desnuda, la música puede ser ocasión (desnuda) para conectar (devenir) con la virtualidad misma (sentido).

Sin embargo, la música no alcanza a llegar al tercer nivel, no pasa a la tercera síntesis de tiempo propiamente, no llega al eterno retorno. Sólo en un análisis posterior se comprende que la música efectivamente llegue a ese acercamiento. De este modo hay que entender que hay dos niveles en lo virtual mismo, el del plano sonoro y el de la obra que lo expresa. Esto sólo se puede aceptar en la medida en que se entienda que la música es pura variación. Que la música sea pura variación quiere decir que es una modulación de un único plano sonoro. Sólo habría una onda fundamental, aunque no fundante, que existe en lo expresado, que es la obra en tanto que un virtual. La obra musical tendría dos modos: el virtual y el actual. El modo actual es la interpretación o la actualización sonora de la obra. Así, una pieza musical está hecha de continuas variaciones de esa onda fundamental.

Ahora bien, que la música funcione como el sentido quiere decir que es capaz de establecer territorios, porque articula elementos que salen del caos, basándose en el ritmo que los une, pero no les da consistencia. La música da esa consistencia. Es decir, toda creación funcionaría musicalmente porque

depende, primero, de los ritmos para mantener unidos los medios que se comunican por la transcodificación. Segundo, porque cuando se territorializa o establece un territorio, el territorio puede pasar a ser expresivo, es decir, pasar a usar elementos que cumplen una función territorializada (de utilidad para el territorio) como elementos que cumplen una expresión territorializante (de expresividad que expresa algo nuevo del territorio).

Así, si bien se llama *ritornelo* al conjunto de movimientos que establecen un territorio o que es todo acto de creación en su estructuración básica (ritmo y expresión) puede decirse que funciona como la música. Realmente, lo que se ha ganado es sentido, pero no tanto en el lenguaje, sino a un campo ontológico más amplio. En definitiva, se trata de un acontecimiento para el territorio que le permitirá abrirse a otros agenciamientos extra-territoriales. Por esta razón, todo territorio es frágil, toda creación corre el riesgo de perderse, de caer en el caos, si las fuerzas que la arrasan son más fuertes que las que lo constituyen. Sobre este punto puede decirse que se mantiene un paralelo entre la fragilidad musical y la fragilidad propia de todo territorio y, por ende, que también es propia de la vida.

A partir de esta lectura del *ritornelo* y de la música como repetidora del acto de creación, es posible comprender que muchos aspectos que son frecuentemente considerados extra-musicales son propiamente musicales. La gran pregunta por el significado musical puede formularse de otro modo. Si la música funciona como el sentido, si es una experiencia de sentido puro, sin significado, ni referencia, ni manifestación subjetiva, razón por la cual el individuo puede darle su significado, la colectividad puede darle la referencia que le convenga y despertar en cualquiera una manifestación subjetiva propia, entonces la preocupación no debe ser por ir de la sociedad a la música (preguntar por la música de una sociedad particular), sino de la música a la sociedad (preguntar por la sociedad que puede ser producida bajo ciertas condiciones musicales). Se trata de aprovechar la música y su ambigüedad, para orientar las investigaciones culturales y, en especial, no dejarse confundir por la extrema fragilidad musical y el hecho de que no sea tan permanente como otros fenómenos culturales.

El procedimiento que hemos seguido nos ha permitido aclarar los problemas y conceptos que componen el *ritornelo*. Igualmente, nos ha permitido organizar la relación entre el *ritornelo* y la teoría del sentido, porque

recorriendo los componentes del concepto hemos podido establecer la relación entre la teoría del arte, el territorio y el acontecimiento. El territorio y el *ritornelo*, en su expresividad dan una explicación inmanente al arte, es decir, dan una explicación de la materialidad del arte, puesto que responden a la pregunta por cómo los materiales devienen expresivos: la expresividad que gana el territorio cuando las funciones territorializadas pasan a ser expresiones territorializantes, que a su vez podrían ser motivos territoriales o contrapuntos territoriales, y estos después personajes rítmicos y paisajes melódicos. A partir de aquí Deleuze explica la posibilidad de la autonomía del arte. Así, según este primer problema que resuelve, se asegura de que la obra de arte sea inmanente, a la vez que prepara el terreno para explicar por qué el arte existe por sí misma, porque, dada la resolución anterior, se pregunta a continuación: ¿cómo es la expresividad del arte? Vimos que era el bloque de sensación, conformado por perceptos y afectos, lo que hacía que la obra tuviera existencia propia. Precisamente, estos bloques de sensación, estos perceptos y afectos, tienen que comprenderse como virtualidades y, por tanto, a partir de la teoría del sentido dada en *Lógica del sentido*, como incorpóreas o acontecimientos.

De este modo, según el procedimiento, se recorren con cierta minuciosidad los componentes y conceptos donde el sistema deleuziano iba mostrando su propia consistencia, su propia creación, a saber, querer saber cómo se crea algo. La pregunta heideggeriana: '¿qué significa pensar?' deviene una pregunta procedimental: '¿cómo es posible crear algo?' Entendiendo el algo como el *tí* estoico, como una realidad que abarca lo que es y lo que no es, lo actual y lo virtual. De ahí que tanto la actualización (lo que es), como la diferenciación que lo produce (virtual), se expliquen a partir de la salida del caos que es seccionado por un plano, bien sea composición (arte), de inmanencia (filosofía) o de referencia (ciencia). En el procedimiento filosófico ya comprendíamos, por medio de la ontología del concepto, que la explicación sobre el caos y la extracción del plano era la solución deleuziana: la pregunta por la creación es una variación de la pregunta por la diferencia. De hecho libera a la pregunta por la diferencia de toda relación con la identidad en tanto que no tiene que recurrir a una doble diferencia (como si se tratara de una doble negación), sino que la sola creación se basta como productora de inmanencia, singularidad y novedad. Nada de lo creado viene de fuera del

plano, todo lo creado es una singularidad, nunca hay grados de ser (de lo general a lo particular), y siempre se trata de una diferencia, de una novedad.

A este respecto, creo que el aporte deleuziano a la filosofía consiste en haber hecho énfasis en señalar cuatro cosas. Primero, distinguir el plano de inmanencia del concepto. En este caso, la preocupación bergsoniana por evitar los falsos problemas y su análoga en la filosofía analítica ganan la posibilidad de distinguir un tercer tipo de confusión filosófica: habría problemas irresolubles en filosofía, no sólo porque se trataría de pseudoproblemas, sino porque se trataría de hacer de algo en la imagen pensamiento, en el plano de inmanencia, un concepto; confundir el plano con el concepto traería como consecuencia entrar en problemas que no tienen solución, porque se toma por concepto algo que es del plano. Segundo, asegurar por todos los lados la inmanencia para prevenir cualquier intento de inclusión de un trascendente, razón por la cual las conexiones con la ciencia como fuente no-filosófica para la filosofía son fundamentales. Tercero, y según lo anterior, entenderlo todo como real, pero distinguiendo lo virtual de lo actual, en un esfuerzo por conjurar todo materialismo sin perder lo empírico y cerrarle la puerta a cualquier forma de dualismo sin negar la naturaleza propia del movimiento, el acontecimiento, el tiempo, en fin del *élan vital*. Cuarto, y en consonancia con los dos anteriores, comprender la creación como algo permanente y propio de la realidad. Si interpretamos esto de una manera correcta, podemos comprender que la realidad y la vida no son ajenas; la vida no es accidental a la realidad, como no lo es el movimiento, pero no es necesaria, como no lo es la realidad; la vida es la dimensión acontecimental de la realidad. De este modo, la idea de creación de Deleuze es completamente constructivista, ya que evita una visión determinista, pero también un creacionismo *ex nihilo* o trascendente. Estos cuatro énfasis pueden encontrarse de otros modos en pensadores anteriores, sin lugar a dudas, pero el hecho de reunirlos todos en un sistema es el ejercicio de construcción deleuziano.

Al haber distinguido, primero el caos del plano, y luego éstos dos de lo que se crea sobre el plano como diferencias (virtualidades), tenemos un complejo sistema tripartito anterior a la existencia que es toda actualización. Es un sistema tripartito de lo virtual, asegurando siempre que todo sea inmanente. Es aquí donde empiezan las preguntas que hay que seguir formulando dentro del mundo académico porque, a pesar de las tendencias

libertarias que muchos lectores de Deleuze encuentran en él respecto de la historia de la filosofía, ya vimos que sólo planteando problemas para crear conceptos y utilizando pedagógicamente la historia de la filosofía, es posible seguir la senda abierta por Deleuze. Platón, Aristóteles, Plotino, los estoicos y Hegel son el primer foco de mi interés para seguir este camino que apenas acaba de comenzar.

La inversión del platonismo, idea tomada de Nietzsche por parte de Deleuze, aún no ha dado todo de sí. Si la Idea platónica desde el estoicismo puede verse como incorporal<sup>85</sup>, hay que examinar hasta dónde puede interpretarse lo virtual en Deleuze como una transformación de la Idea, ya que vimos que el caos tenía sus similitudes con la *chóra* platónica. Igualmente, si el mismo Gilles Deleuze reconoce la tradición neoplatónica en SPE del concepto de expresión, habría que detenerse a examinar si todos los pasos entre momentos del *ritornelo* no son mejor trabajados en el mismo Plotino<sup>86</sup>, precisamente con el concepto de procesión que Deleuze omite. Así como no se puede confundir la procesión con la creación, según indica Zamora, tampoco puede confundirse la expresión con la creación. La creación hace referencia al nacimiento del caos, mientras que la expresión la hace referencia a una consistencia que, lo que sale del caos, gana posteriormente: ¿cómo puede ser producido y percibido el mundo por el espíritu? O, ¿cómo podemos detallar la relación entre el espíritu y la materia? Queda pendiente examinar estos detalles no dichos, pero insinuados, del pensamiento neoplatónico de Deleuze.

No se puede esperar menos del caso de Aristóteles, por lo menos en la relación que la idea de *intermezzo* puede tener con el término medio. Pero esta concepción aristotélica de la prudencia puede ser aún más dicente si se tiene en cuenta que para Deleuze el *cuero sin órganos* implica una construcción prudente de la individualidad, tras un desbloqueo del deseo propio.

Aunque las precisiones a la interpretación estoica no son muchas, es preciso evaluar *in extenso* la lectura estoica que adelanta Deleuze, particularmente en el caso del concepto de incorporal y su alcance fuera del lenguaje, así

---

<sup>85</sup> Vid., ISNARDI-PARENTE, Margherita, 'La notion d'incorporel chez les stoïciens', en ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (Dir.), GOURINAT, Jean-Baptiste (Ed.), *Les stoïciens*, Paris, Vrin, pp. 176-185.

<sup>86</sup> Vid., ZAMORA, José María, *La génesis*, op. cit., pp.261-281.

como sopesar la distinción entre los diferentes períodos y visiones dentro del estoicismo, de modo que se comprenda cómo Deleuze se valía de la heterogeneidad estoica.

Zourabichvili dejó un texto sin publicar sobre la admiración que Deleuze tenía a Hegel, según me comentó unos meses antes de morir; debido a las responsabilidades administrativas que tenía en su universidad me pidió que esperara un poco porque no alcanzaba a enviármelo en los momentos que lo contacté. La introducción al pensamiento de Deleuze que él dejó escrita que verdaderamente hace entrar en el espíritu deleuziano. Considero que muchos elementos biográficos de la vida de Deleuze pueden aclarar el tira y afloja que éste tenía con Hegel. ¿Acaso Deleuze no era consciente que su comprensión de Hegel estaba mediada, no sólo por la lectura francesa de su época, sino precisamente por una lectura que partía de cierta interpretación de la *Fenomenología*? ¿Es tan negativa la negatividad? Intenté mostrar las cercanías entre Deleuze y Hegel respecto de la idea de verdad y de sistema, también en la manera de configurar LS con figuras. Es preciso no dejarse intimidar por las afirmaciones de Deleuze sobre Hegel y la negatividad, y evaluar mejor las diferencias entre ambos pensadores.

No sólo el cambio de la pregunta por el pensar en pregunta por la creación puede mejorar nuestra comprensión de las lecturas que Deleuze tenía de Heidegger. Su postura respecto del problema del tiempo, cuyo campo de batalla parece ser Bergson, como dejé indicado, y la diferencia entre ambas concepciones de la técnica puede aclarar resonancias de un pensador en otro. Aunque Deleuze excluyó su correspondencia, en sus poquíssimas excepciones de su obra, no podía excluir la de los demás. En particular, la reciente publicación de tres cartas en las que Bergson<sup>87</sup> responde a tres epístolas de Deleuze, pueden ser de extrema utilidad a la hora de comprender no sólo la influencia de Bergson como señala Borradori, sino además esta discusión silenciosa y el distanciamiento aparentemente voluntario entre el pensador francés y el filósofo alemán.

Tal vez uno de los aspectos más impactantes de la filosofía de Deleuze sea su actitud socrática. Insistimos en que los problemas y los conceptos van de la mano, pero debemos reconocer que él acepta que no siempre sabe qué

---

<sup>87</sup> DURING, Elie, 'Trois lettres "inédites" de Henri Bergson à Gilles Deleuze', *Critique* No.732, 2008, pp. 398-409.

decir sobre algo que trata de argumentar. Intentamos mostrar esto en el caso del plano de inmanencia, del sentido, en general de la creación. Pero es hora de decirlo sobre nosotros mismos: esto es sólo una manera de captar un sentido del pensamiento de Deleuze.

## *Conclusions*

With the proposed journey finished it is time to ponder, in an exercise of self comprehension, its reach, boundaries and projections. It is clear that I have limited this work to the understanding of the place of music in Deleuze's philosophical system. The main insight is that music functions as sense does. To grasp music as sense lead us to comprehend its power to repeat the act of creation, for music is always a repetition (interpretation-actualization) effectuated within the body. One of the consequences of this affirmation is that music illustrates the difference between the virtual and the actual. Music gives a two-level distinction about the virtual. Music would have direct contact with what Deleuze called the covered repetition, though it is necessarily an uncovered repetition, as any worldly actualization is. Thus, though Deleuze did not propose it this way music can be an occasion (uncovered) to connect (becoming) with virtuality itself (sense); he did not think that one could have a direct contact with covered repetition just as one can have it with uncovered repetition.

Nevertheless, music does not reach the third level; it goes neither to the third synthesis of time, nor to an eternal return. Only in a later analysis it can be understood that music could be close to the third synthesis of time or the eternal return. The two levels of the virtual can be defined: the sonorous plane and the musical pieces that expresses it. This can only be accepted as long as music is understood as variation. This means that music is a perpetual variation on a unique sonorous plane. There would only be a fundamental wave –though not a founding wave– that would exist in what is expressed, which is the musical piece as a virtual. The musical piece would have two modes: the virtual mode and the actual mode. The actual mode is the interpretation or actualization of the musical piece. A musical piece is made out of continuous variations of the fundamental wave.

That music functions as sense does, means that it has the power to establish territories. The rhythm articulates the elements that are born from chaos, but does not give them consistency. Music gives this consistency. That is, every creation functions musically because it depends, firstly, on the rhythms to maintain the *Milieus* that communicate by transcoding. Secondly, because once a territory is secured, it can become expressive, i.e.,



the elements that have a territorialized function (useful to maintain the territory as is) come to have a territorializing function (useful for the territory to express something new not found as a territorialized function).

Thus, though the *ritornello* is the name given to the movements that establish a territory or to anything that is an act of creation, in its basic structure (rhythm and expression) it can be said that it functions as music. Sense is gained in the territory, not so much in language, but in an ontological span. This is an event for the territory that will let the territory open up to other extra-territorial assemblages. This is why every territory is fragile, every creation has the risk to be lost, to fall back into chaos if the forces that hit the creation are stronger than the ones that constitute it. It can be said at this point that there is a parallel between musical fragility and the territorial fragility and, therefore, life fragility.

From this interpretation of music and the *ritornello* as the repetition of the act of creation, it is possible to comprehend that many aspects of music, frequently considered as extra-musical, are properly musical. The question about musical meaning can be reformulated. If music functions as sense, if it is an experience of pure sense, without meaning, without reference and without subjective manifestation, then the focus should not be put on the movement that would go from society to music (ask for the music in a particular society), but on the movement that goes from music to society (ask for the society that can be produced under certain musical circumstances). We should take advantage of music and its ambiguity, to guide cultural research, taking advantage of the fragility of music. It is this fragility normally makes us believe music is not as important as other cultural phenomena.

The procedure we have used has let us understand the problems and concepts that compose the *ritornello*. Likewise, it has let us organize the relation between the *ritornello* and the theory of sense, going over the components of the concept we have been able to establish the relation between Deleuze's theory of art, the territory and the event. The territory and the *ritornello*, in their expressiveness give an immanent explanation of art, i.e., they explain arts' materiality, since they answer the question for how materials become expressive: the expressiveness gained by territories when territorialized functions become territorializing expressions; and

afterwards become territorial motifs or territorial counterpoints; and these later on can possibly become territorial characters and melodic landscapes. Supported on this idea, Deleuze gives account of arts autonomy. According to this solution, Deleuze assures immanence for the work of art and, doing so, he prepares the explanation of the autonomy of art: how is art's expressiveness? We saw that the bloc of sensation, formed by percepts and affects, was what gave the work of art its independent existence. These blocs of sensation, percepts and affects, have to be understood as virtualities and, therefore, understood in the perspective of the theory of sense in *Logic of sense* as incorporeals or events.

Following the philosophical procedure, we have gone through the components and the concepts where the Deleuzian system showed its own consistency, its own creation: the desire to know how something is created. The Heideggerian question: what is thinking? Becomes a procedural question: how is it possible to create something? Understanding 'something' as the Stoic *ti*, a reality that includes what is and what is not, the actual and the virtual. Actualization (what is) and the differentiation that produces it (virtual), are explained as a way out of chaos through the section of chaos by the plane of composition (art), or of immanence (philosophy) or of reference (science). In chapter one, we understood that the ontology of the concept included an explanation of chaos and the extraction of the plane out of chaos, as the Deleuzian solution: the question for creation is a variation of the question for difference. In fact, it frees the question for difference from any relation to identity, for it does not have to retake a double difference (as if it were a double negation), but that the only creation is enough to produce immanence, singularity and novelty. Everything that is created comes from the plane, nothing comes from outside the plane; every creation is a singularity, there are never degrees of being from general to particular; and it is always a matter of difference and novelty.

In this respect I consider that the Deleuzian contribution to philosophy lies in the emphasis made to four things: 1) distinguishing the plane of immanence from the concept. Hence, Bergsonian attention to discriminate false problems and its analogue in analytical philosophy, gain the possibility to distinguish a third kind of philosophical confusion: There would be philosophical problems impossible to solve, not for being pseudo problems,

but for trying to turn into a concept some component of the image-thought or plane of immanence; to confuse the plane of immanence with a concept has the consequence of formulating problems that have no solution. 2) Assure immanence to avoid any inclusion of transcendence, reason for which the connections with science as a non-philosophical source for philosophy are fundamental. 3) Understand everything as real, but distinguishing the virtual from the actual, in an effort to avert materialism without losing empiricism, and to close the door to any form of dualism without rejecting the proper nature of movement, the event and of time, of the *élan vital*. 4) Thereafter, understand creation as something permanent and proper of reality. If we interpret this correctly, reality and life are not alien to each other; life is not accidental in reality, as movement is not, but it is not necessary as reality is not; life is the dimension of the event of reality. Hence, the idea of creation is completely constructivist for Deleuze, since it avoids a deterministic vision and a creationist *ex nihilo* or transcendent vision. These four emphases can be found in other thinkers, but to emphasize them and reunite them in a single system is Deleuze's achievement.

Distinguishing chaos from the plane, and these from what is created on the plane as differences (virtualities), makes a complex three-part system prior to any actualization. It is a three-part system of the virtual, assuring immanence of all of them. Here is where the questions of the academic world begin. Even though there are many libertarian tendencies in the reading of Deleuze and his relation to history of philosophy, we already saw that only formulating problems to create concepts and using history pedagogically, it is possible to follow the path opened by Deleuze. Plato, Aristotle, Plotinus, the Stoics and Hegel are the first source I will focus on in this trail that has just begun.

The reverse of Platonism, idea taken from Nietzsche by Deleuze, has not yet given all of it. If the platonic Idea can be understood as an incorporeal<sup>88</sup>, it is possible to examine the virtual as a transformation of the Idea, because as we saw in chapter two, it had its similitude with the platonic *chóra*. Likewise, if Deleuze himself recognizes his Neo-platonic tradition in the

---

<sup>88</sup> *Vid.*, ISNARDI-PARENTE, Margherita, 'La notion d'incorporel chez les stoïciens', en ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (Dir.), GOURINAT, Jean-Baptiste (Ed.), *Les stoïciens*, Paris, Vrin, pp. 176-185.

concept of expression as we read in SPE, it is possible to examine if all of the steps between the different moments of the ritornello are not already in Plotinus<sup>89</sup>, up to some degree, precisely because of the concept of procession that Deleuze omits in his interpretation. Just like one cannot confuse expression with creation, as Zamora points out, it is neither allowed to confuse expression with creation. Creation refers to what comes out of chaos, whilst expression to laterconsistency: how the world produced and perceived back by the spirit? Or, how can we detail the relation between the spirit and matter? We should examine these unsaid thoughts in the influence of Neo-Platonism over Deleuze.

The case of Aristotle offer similar possibilities of study, at least in respect of the relation of the deleuziana idea of intermezzo and Aristotle's prudence. This conception of prudence can be a lot richer if one takes into account that for Deleuze *body without organs* implies a prudent construction on individuality, after unblocking one's own desire.

Although the contributions of Deleuze's interpretations of the Stoicis are not many, it is a must to assess *in extenso* this interpretation. We should assess the case of the concept of incorporeal and its reach beyond language. We should also evaluate the distinction between the different periods and perspectives on Stoicism that there are, in order to comprehend how Deleuze took account of the Stoic heterogeneity.

Zourabichvili left an unpublished text about the admiration that Deleuze had for Hegel, as told me a few months before he died; due to the paper work he had at the university he asked me to be patient because he was not able to send that document the moment I contacted him. The introduction he left us really introduces in the deleuzian spirit. I think many of the biographical elements of Deleuze's life can help us untangle the problem he had with Hegel. Wasn't he conscious that his comprehension of Hegel was mediated, not only by the French tradition, but by a particular interpretation of the *Phenomenology of the Spirit*? Is negativity so negative? I tried to show some similarities between Deleuze and Hegel in respect of the idea of truth and system, also in the way Deleuze configured *Logic of Sense*. It is important not to be intimidated by the assertions of Deleuze about Hegel and negativity and develop a better explanation of their relation.

---

<sup>89</sup> Vid., ZAMORA, José María, *La génesis, op. cit.*, pp.262-281.

Not only the change in the question for thought and the question for creation can improve our comprehension of the readings that Deleuze had of Heidegger. His understanding about time, which he took from a Bergsonian perspective, as I simply suggested, and the difference between both conceptions on technique can elucidate the mutual influences. Although Deleuze excluded his correspondence from his work, save very few exceptions, he could not exclude someone else's correspondence. In particular, the recent publication of three letters in which Bergson<sup>90</sup> answers Deleuze's correspondence can be of extreme value to comprehend, not only Bergson's influence on Deleuze, as Borradori rightly insists, but also this silent and voluntarily distanced discussion between the French thinker and the German philosopher.

Perhaps one of the most compelling aspects in Deleuze's philosophy is his Socratic attitude. We insisted that problems and concepts go together for Deleuze, but have to recognize that he accepts that he does not always know what to say about something he is arguing. We tried to show that in respect to the plane of immanence, to sense, in general to creation. But now we have to say it about ourselves; this is just one way of making sense of Deleuze's thought.

---

<sup>90</sup> DURING, Elie, 'Trois lettres "inédites" de Henri Bergson à Gilles Deleuze', *Critique* No.732, 2008, pp. 398-409.

## *Anexo I Pedagogía e imagen del pensamiento<sup>1</sup>*

*En la escuela se suministra un cúmulo de informaciones; se trata de no menos de cuatro horas diarias durante siete años de primaria, más cinco de secundaria, a los que se pueden agregar cinco de la educación universitaria en lo que sucede algo parecido al contrabando de carretillas: prestamos atención a los contenidos (históricos, físicos, químicos, éticos o estéticos, entre otros) pero algo pasa de contrabando. Como el guardián del cuento podemos preguntarnos dónde estará la trampa (pero no prometiendo dejar pasar lo que se quiera con tal de revelar el secreto). Destacar el contrabando educativo implica poder trazar una nueva frontera para requerir <el pago de derechos de aduanas> conocimientos que; hasta ahora (desde hace más de dos siglos) pasan impunemente. ¿cuál es ese contrabando? (Jalfen)<sup>2</sup>*

*Riesgo de sufrir interpretaciones heréticas por parte de sus utilizadores, el valor de un filosofía se juzga por el uso. De él obtiene la fuerza de su fecundidad. Las deformaciones que sufre al pasar por manos extrañas no son tanto traiciones como devenires. Sin eso, corre el riesgo de quedarse en cosa muerta, puro objeto de exégesis o veneración estéril. La comprensión filosófica es, pues, pragmática. Estoy también convencido de que no se puede rendir mejor homenaje a la filosofía de Gilles Deleuze que utilizarla para sus propios fines, ponerla a prueba con algún objeto nuevo y desconocido, aun corriendo el riesgo de que la prueba y la ilustración cojeen. (Schérer)<sup>3</sup>*

El contrabando más escondido que la escuela pasa por nuestras narices es el de una imagen-pensamiento, imagen dogmática, moral, lo que Deleuze ha denominado imagen clásica del pensamiento en su texto *Diferencia y Repetición*. Si la escuela lo ha hecho es porque el discurso que la constituye, el discurso pedagógico, o el dispositivo que la constituye, el dispositivo pedagógico, ha sido producido sobre esa imagen. Pero lo que más nos

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en la revista *Humanidades UIS*, No.38, 2006.

<sup>2</sup> JALFEN, Luis. 'La escuela y el contrabando', *Revista Archipiélago*, No. 17 Otoño, 1994, pp. 4-5.

<sup>3</sup> SHÉRER, René, 'Deleuze educador', *Revista Archipiélago*, No. 17 Otoño, 1994. pp. 35-38.

consterna es que el "único" efecto ha sido el de hacer que todos queden "presos" de esa misma imagen-pensamiento.

En este artículo queremos poner a prueba el concepto imagen-pensamiento de Gilles Deleuze en el ámbito de la pedagogía (discurso bastante de moda en ciertos ámbitos universitarios) y, con ello, ver lo que pasa con la pedagogía cuando se le mira desde dicho concepto. Se tratará de hacer una 'decomposición' de la pedagogía. La utilidad o funcionalidad de ello será el resultado de esta prueba.

Entenderemos la pedagogía como agenciamiento maquínico, a su vez máquina abstracta para otros agenciamientos maquínicos, sobre una imagen-pensamiento, LA máquina abstracta. Por ello, primero expondremos brevemente la consistencia del concepto imagen-pensamiento. Segundo, veremos cómo es que se caracteriza la imagen clásica del pensamiento, con miras a explicar desde allí a la pedagogía, que sería el tercer momento del artículo.

Nos parece urgente deshacernos de la expresión 'pedagogía tradicional', puesto que más que un concepto útil para asegurar algún progreso en la pedagogía ha sido una enunciación estratégica o de estrategia política<sup>4</sup>. Cada vez que aparece una "nueva" propuesta pedagógica, sin importar si es o no recuperación de una o varias teorías pasadas, se utiliza la expresión pedagogía tradicional para desacreditar superficialmente aquellas propuestas que no concuerdan con la que se pretende afirmar<sup>5</sup>. Es bien posible que hoy día discutan defensores de propuestas contemporáneas entre sí y no se tachan de tradicionales, pero siempre será posible encontrar un enunciado sobre pedagogía tradicional para referirse a algo caduco en educación. Y la mayoría de las veces resulta ser la afirmación que arranca aplausos a sus seguidores, porque ¿qué puede ser más efectivo que 'acusar' al otro de anticuado para desacreditarlo, sin dar mayor razón que la acusación misma?

---

<sup>4</sup> Cfr., SÁENZ OBREGÓN, Javier, SALDARRIAGA, Oscar, OSPINA, Armando, *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*. Bogotá, Ediciones Foro nacional por Colombia, 1997.

<sup>5</sup> Esto se puede profundizar en el texto Javier Obregón *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*. Siendo este un texto que continúa con la tradición del movimiento pedagógico colombiano de la década de los ochentas (con esto queriendo decir que se trata de un resultado de uso de la filosofía para el estudio de la educación y la pedagogía), se puede encontrar diferentes apartados donde se muestra que tachar de pedagogía tradicional era un recurso de las reformas educativas para validarse como necesarias frente a las que le habían precedido.

En el mejor de los casos, se enuncia aquello con lo que no se está de acuerdo y en el peor de los casos, se hace que todo caiga bajo un mismo rótulo de 'pedagogía tradicional' obviando importantes detalles, y se complementa rápidamente dicha acusación, como ya estaremos familiarizados, con la de 'innovación pedagógica'. Claro lo innovador es el calificativo que utiliza el que está criticando para referirse sutil o implícitamente, no a lo que critica, sino a su propia propuesta pedagógica. Una de las profundizaciones que podrá hacerse luego de este artículo, será mostrar que las innovaciones pedagógicas carecen de la innovación que proclaman y por el contrario simplemente se trata de un discurso sobre lo mismo, puesto que no se han metido (tal vez por miedo o incapacidad) a pensar los supuestos metafísicos a la pedagogía misma.

En este sentido este sería un artículo de Ontología pedagógica (para acuñar un nuevo término que tanto gusta a los pedagogos como), pues no versará sobre modelos, propuestas o discursos pedagógicos particulares sino sobre la estructura interna que comparte toda formación discursiva en pedagogía. No pretendemos hablar de modelos pedagógicos, pues mantenemos el supuesto de que la mayoría de los modelos, por no decir que todos, se han construido sobre la imagen clásica del pensamiento y que a pesar de sus grandes intenciones de cambio e innovación, siguen fieles a los supuestos dados en la imagen clásica del pensamiento. De esos supuestos será de lo que hablaremos, aún a pesar de que reduzcamos ciertos aspectos que analizados de otro modo se presentarían como irreductibles<sup>6</sup>.

Pedagogía, pues, no se entiende en este artículo como algún modelo pedagógico o desde uno, ni como alguna propuesta pedagógica o desde

---

<sup>6</sup> En este sentido, los estudios arqueológicos de Obregón y Olga Lucía Zuluaga han hecho un buen análisis en esta línea diferenciadora en la historia de la pedagogía para mostrar los cambios políticos que ha sufrido la pedagogía misma. Sin embargo, nos distanciamos de esa aceptación histórica, pues consideramos que incluso la historia misma y su relación funcional con la constitución del discurso de la pedagogía debe ser cuestionada y analizada. Sus estudios iniciales fueron muy característicos por su radicalidad foucaultiana, *Vid.*, ZULUAGA DE ECHEVERRY, Olga Lucía, 'Historia de la práctica pedagógica en Colombia', en *Colombia, ciencia y tecnología*, Vol.2 No.4, Agosto/septiembre, 1984, pp 10-29, ZULUAGA DE ECHEVERRY, Olga Lucía, *El maestro y el saber pedagógico en Colombia (1821-1848)*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1984. Textos posteriores y recopilatorios ya dejan sin lugar a dudas la línea de trabajo pedagógico en Colombia. *Vid.*, ZULUAGA GARCÉS, Olga Lucía, *Pedagogía y epistemología*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2003. ZULUAGA GARCÉS, Olga Lucía, *Pedagogía e historia la historicidad de la pedagogía, la enseñanza, un objeto de saber*, Bogotá, Siglo del hombre, 1999.



alguna, sino que es entendida como una máquina abstracta. Con ello sacamos a luz otros rasgos de la pedagogía que desde los análisis históricos, por modelos pedagógicos, no resultan visibles. Hablamos desde la filosofía para la pedagogía y por ello decimos que la poníamos a prueba.

#### 1. El concepto imagen-pensamiento

Es justo aclarar, en primera medida por qué no hablamos del concepto plano de inmanencia tal y como está formulado en *¿Qué es la filosofía?* y sólo utilizamos el componente de imagen-pensamiento. Para lograr esto dejaremos varias cuestiones señaladas para futuras profundizaciones pues de lo contrario desviaríamos nuestra atención de lo que más nos interesa.

El concepto plano de inmanencia es un concepto ontológico y lo utiliza Deleuze para hablar de aquello sobre lo que se crean los conceptos filosóficos. En él se hace de nuevo la integración entre Pensar y Ser, entre *Nous* y *Physis*. Imagen-pensamiento sería la faceta noética del plano de inmanencia, de tal suerte que se podría decir que el plano sería la imagen-pensamiento-ser que toda filosofía se da a sí misma.

El concepto plano de inmanencia ha sido creado para hablar de aquello que se supone en todo pensamiento, para hablar de lo que siempre es impensado en el pensamiento, pero que curiosamente permite que se piense. El plano establece las condiciones de creación de los conceptos. Esto, a su vez, sería lo que hace o posibilita que pensemos de tal o cual forma, o por lo menos lo que hace que creamos que estamos pensando. En este sentido, los conceptos también poseen un faceta noética y una física.

Nuestra hipótesis es que la escuela nos introduce en una imagen-pensamiento que nos hace pensar de tal y tal modo (*Nous*), a la vez que nos hace hacer cosas de tal y tal modo (*Physis*), no digamos correspondiente o en concordancia con el modo de pensar en que nos introduce pero sí en una "forma" homogénea con él o relacionable. Nos concentramos en el componente noético porque nos parece demasiado extenso enfrentarnos a la faceta física tal y como se agencia en la escuela. Simplemente se trata de una estrategia de sencillez.

Así las cosas, la imagen-pensamiento es lo que establece qué es lo pensable por el pensamiento. Se trata, en este sentido, de una cuestión de derecho. Por derecho se traza lo que puede ser pensado (*quid juris*). En cierta medida

sería algo similar al concepto de archivo o de episteme.<sup>7</sup> Lo pensable en el pensamiento, entendido como los movimientos permitidos por el plano, está establecido por los rasgos diagramáticos que cada plano de inmanencia hace en su trazado. Tomaremos los rasgos de la imagen-pensamiento clásica y mostraremos cómo la pedagogía los ejecuta a través del maestro.

Por último, digamos que la imagen pensamiento es la respuesta que cada plano de inmanencia da a la pregunta ¿qué significa pensar? La imagen pensamiento es la imagen que el pensamiento se da a sí mismo de lo que significa pensar. En este darse a sí mismo lo que significa pensar, se establece, por derecho, lo que es pensable. Por decirlo de alguna manera, se trata de una propiedad intrínseca a la creación, que es toda forma de pensamiento; pensar o crear un modo de pensamiento para sí determina lo pensable en sí.

El concepto imagen-pensamiento, pues, permite que accedamos al afuera del pensamiento, y, por ende, permite que emprendamos ciertos análisis sobre lo que normalmente entendemos en la vida cotidiana que desde la sociología o la psicología no serían del todo posibles, por lo menos no del mismo modo y no con el mismo alcance.

Sin duda, se ha desterritorializado el concepto para inventarnos, así sea momentáneamente, una pedagogía ontológica, pues se puede hablar del plano de inmanencia de Deleuze aunque sea difícil, y se ha reterritorializado en la educación.

## 2. La Imagen clásica del pensamiento

Deleuze llamó en Nietzsche y la Filosofía, en Proust y los Signos y en Diferencia y Repetición imagen clásica del pensamiento a una manera muy particular de hacer filosofía, a una manera muy particular de pensar. Sin embargo, no está restringiéndose el pensar a la filosofía, pero para lo que pretendemos hacer en el discurso pedagógico restringimos, por ahora, el pensamiento pedagógico al pensamiento filosófico. Hay que tener en cuenta que cuando Deleuze lee a un autor no lo hace más que diciendo cosas que el autor supone y ha escogido a los autores que lee para construir su propia filosofía (¿para qué hablar de la lectura de un filósofo si nunca ha dicho algo que pueda decir uno mismo, usar, renovar o recrear yo mismo? ).

---

<sup>7</sup> Cfr., GARAVITO, Edgar, *Escritos Escogidos*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

Bástenos con señalar lo que se dice en algunos textos para entender cómo se caracteriza la imagen-clásica del pensamiento. En *Proust y los Signos* podemos leer lo siguiente:

Proust erige una imagen del pensamiento que se opone a la de la filosofía. Combate lo que hay de esencial en una filosofía clásica de tipo racionalista. Ataca los presupuestos de esta filosofía. El filósofo presupone de buena gana que el espíritu como tal espíritu, que el pensador como tal pensador, quiere lo verdadero, ama y desea lo verdadero, busca naturalmente lo verdadero. Se otorga a priori una buena voluntad del pensar; basa toda su búsqueda en una <decisión premeditada><sup>8</sup>

La crítica de Proust a la filosofía es bastante cercana a lo que el mismo Deleuze desea criticar. No hay que confundirse con que se hable de <filosofía>. En la lectura de Proust se trata de la filosofía racionalista, o clásica, como él misma la "clasifica", es decir, al hablar de <filosofía> se refiere al trabajo iniciado por Descartes con el *Cogito*. No se critica a la filosofía toda ella sino a una manera muy particular de hacer filosofía. Ahora, esto no puede tomarse como una condena absoluta a esa manera de pensar. Es eso, una manera de pensar, lo que parece preocuparle a Deleuze, contrastando estos textos con lo que se dice en *¿Qué es la filosofía?* es que se tome por única esa imagen-pensamiento. No que eso no sea filosofía, sino que es hora de que seamos capaces de pensar de otro modo.

En el texto de Proust se notará con facilidad que se está retomando, clara y explícitamente, el motivo nietzscheano de la voluntad de verdad como crítica a la filosofía. Motivo que, no era para menos, aparece en *Nietzsche y la Filosofía*, donde se lee:

La imagen dogmática del pensamiento aparece en tres tesis esenciales: 1° se nos dice que el pensador en tanto que pensador quiere y ama la verdad (veracidad del pensador); que el pensamiento como pensamiento posee o contiene formalmente la verdad (innatidad de la idea, a priori de los conceptos); que el pensar es el ejercicio natural de una facultad, que basta pensar <verdaderamente> para pensar con verdad (recta naturaleza del pensamiento, buen sentido, compartido universalmente); 2° Se nos dice también que somos desviados de la verdad, pero por fuerzas extrañas al pensamiento (cuerpos, pasiones, intereses sensibles). Porque no sólo somos seres pensantes, sino que caemos en el error, tomamos lo falso por lo verdadero. El error: éste sería el único efecto, en el pensamiento como tal, de las fuerzas exteriores que se oponen al pensamiento. 3° Finalmente, se nos dice que basta un método para pensar bien, para pensar verdaderamente. El método es un artificio, pero gracias al cual

---

<sup>8</sup> PS, 177/115.

encontramos la naturaleza del pensamiento, nos adheriremos a esta naturaleza y conjuramos el efecto de las fuerzas extrañas que la alteran y nos distraen. Gracias al método conjuramos el error. Poco importa el lugar y la hora si practicamos el método: <éste nos introduce en el dominio de lo que vale en todo tiempo y lugar><sup>9</sup>.

En principio, y como decíamos, Deleuze explica los filósofos desde los conceptos que él ha reactivado<sup>10</sup>, sin embargo en el caso de Nietzsche se trata de algo más importante, en la medida en que se puede decir que Deleuze se hace en la imagen del pensamiento de Nietzsche<sup>11</sup>. No es que Deleuze sea un nietzscheano en el sentido en que sea exactamente la misma imagen-pensamiento o un fiel seguidor de Nietzsche. No hay que olvidar que todo plano de inmanencia es hojaldrado y que a la vez es difícil evaluar quién está sobre qué plano de inmanencia. Sin duda hay “modificaciones” sobre el plano de inmanencia de Deleuze, algunas nuevas curvaturas o pliegues sobre el plano nietzscheano “original”. Así en cierto sentido Deleuze es nietzscheano y otro cierto sentido no.

Sin duda, no habría punto inicial si no se considerara como posible que se pudiera asegurar una verdad, pensar una verdad segura: ‘Pienso, luego existo’. Así, este ‘Yo’ que enuncia el ‘Pienso’ y concluye ‘existo’, ha aplicado un método, la duda. De hecho, el resultado de la aplicación del método le asegura que el método es seguro y asegura que se piense y se llegue a la verdad, a lo claro y lo distinto. Este ‘Yo’ no es uno, sino en general todos, por ello cualquiera puede llegar a la verdad, si sigue fielmente el método, pues todos pueden pensar, todos saben qué significa pensar, ya que el buen sentido es la cosa mejor repartida.

La verdad se ha puesto como dirección inalcanzable de todo movimiento del pensamiento clásico. Aceptar ese enunciado es aceptar esa voluntad de verdad, ese querer lo verdadero. Entonces si no es *voluntad de verdad*, si no es búsqueda de lo verdadero, si pensar no es eso, entonces ¿qué significa pensar? Deleuze retoma la respuesta Nietzscheniana, y afirma una y otra vez

---

<sup>9</sup> *NF*, 146/118.

<sup>10</sup> “Y así, si se puede seguir siendo platónico, cartesiano, kantiano hoy en día, es porque estamos legitimados para pensar que sus conceptos pueden ser reactivados en nuestros problemas e inspirar estos conceptos nuevos que hay que crear.” *QF*, 33.

<sup>11</sup> Agamben ubica a Deleuze y Foucault del lado del plano de inmanencia Nietzsche-Spinoza, mientras que ubica a Levinas y a Derrida sobre un plano de inmanencia que gana trascendencia y es más de origen Kant-Husserl. Del texto, *La Inmanencia Absoluta*, en ALLIEZ, Eric (Ed.), *Gilles Deleuze, Una vida filosófica*, Cali, “Sé cauto”, 1999, traducción Ernesto Hernández B.

que *pensar es crear*. Y esta respuesta es ya de suyo una creación, no se puede demostrar, puesto que podríamos recuperar de nuevo un método y así habríamos pretendido llegar a la verdad. Se trata de una intuición, de una violencia que se le ha ejercido al pensamiento y se ha pensado de nuevo, pensar es crear. Y ya podría darse el pensamiento otra imagen de sí, pero no avancemos en esa dirección.

3. La pedagogía en la imagen dogmática del pensamiento o pedagogía de la conciencia<sup>12</sup>

Miremos cómo es que la pedagogía nos contrabandea la imagen clásica misma del pensamiento. Tenemos que mostrar cómo la pedagogía es una máquina abstracta que hace pensar de cierto modo, a la vez que tenemos que mostrar que esta máquina abstracta es la maquinización de los trazos diagramáticos de la imagen-pensamiento dogmática. Caracterizada como máquina abstracta, ella produce agenciamientos maquínicos concretos, que, como tales, son los que la efectúan.

Será inválido para algunos, pero en la medida que nos vemos como productos de la pedagogía, pues hemos pasado por una escuela, la descripción hecha a continuación parte de nuestra experiencia como estudiantes, como docentes, a la vez que parte de las aprehensiones hechas de las diferentes lecturas que hemos realizado a diferentes explicaciones pedagógicas. Quedamos comprometidos para un futuro hacer más minucioso este análisis explicitando todas las fuentes que él solicita, por ahora baste este análisis preliminar.

- 3.1. Todo el mundo sabe lo que significa pensar o la gran falacia de la democracia moderna

Al denunciar el ‘todo el mundo sabe lo que significa pensar’ ¿acaso se está negando esta ‘igualdad fundamental entre los hombres’? Se dirá entonces que es una propuesta conservadora que quiere restringir el pensamiento a un grupo selecto. Se pasará entonces a decir que lo propio del hombre es que piensa (y se nos recuerda que es *animal racional*). Pero he aquí la primera

---

<sup>12</sup> Esta idea tan fructífera de ‘Pedagogía de la Conciencia’ es propia de Ildefonso Sánchez. *Vid.*, SÁNCHEZ, Ildefonso, ‘Escuela moderna, saber y poder’, en *El Acontista: Investigación Abierta* No.1, 1993.

trampa. No se ha dicho que haya una especie de 'brutalidad natural' y que se exija cumplir algunos requisitos para pensar. Más bien se ha dicho (implícitamente) que reflexionar no es pensar, razonar no es pensar y el pensamiento no está sujeto a ninguna regla lógica de razonamiento o de método de razonamiento. No se niega que cualquiera pueda razonar, sino que pensar no es razonar. Y cuando Heidegger nos decía que 'todavía no pensamos'<sup>13</sup>, no estaba negando el ser-comprensor propio del ser humano. *Lo que en la pedagogía se ha consolidado es que todos pueden pensar lo que el currículo les ofrece y de la manera como se los ofrece.*

Esto no significa instaurar un nuevo tipo de diferenciación gnoseológica entre los hombres. Antes bien la gnoseología y hasta la epistemología son disciplinas producto de la imagen clásica del pensamiento. Sin duda hay una fuerte crítica a la manera como se fundamenta la democracia, a la manera como se hace que todos los hombres sean iguales cuando se dice 'todos los hombre son iguales'. Es más, por supuesto, que el concepto de hombre incluye el axioma  $A=A$  y ha sido una manera política de homogeneizar a la población. Precisamente lo que se está denunciando es que esa manera de 'hacer hombres' elimina toda posibilidad de diferencia, toda posibilidad de pensar la diferencia, y en eso el currículo ha sido una técnica muy eficaz. Al denunciar, pues, una manera de pensar, es obvio que se denuncia todo lo que ella, como supuesto, produce. Lo que se insiste es que puede ser posible pensar de otro modo.

'Todos pueden pensar', inclusive los niños especiales. Porque ellos pueden establecer su verdad de pensamiento y la verdad que pueden buscar (este punto se desarrollará en el siguiente agenciamiento). La educación especial no dice 'ellos no piensan', sino que dicen ellos piensan diferente. Y sin embargo esta imagen pensamiento no puede pensar la diferencia en sí, puesto que siempre lo hace como diferencia de lo que primero es igual. El niño especial primero es un no-igual al niño normal. Es más, ya ni siquiera se autoriza a hablar de 'niño diferente' porque rompe con la máxima primaria de 'todos somos iguales porque todos podemos pensar'. Lo que entonces se ha establecido es que él también puede pensar siendo un no-igual. Y su escuela se ha hecho cargo de ello. Y ya no se sabe qué es más monstruoso si

---

<sup>13</sup> Vid., HEIDEGGER, Martin, *¿Qué significa pensar?*, (1954) Madrid, Editorial Trotta, 2005, traducción de Raúl Gabas.

hacer 'escuelas especiales' o si exigirle a todas las escuelas que reciban a cualquier niño sin importar su diferencia, porque todos, por principio son iguales.

### 3.2. Curricularización del pensamiento y pensamiento curricular

#### 3.2.1. La búsqueda de la verdad

Al primer agenciamiento maquínico lo llamaremos *currículo*. Éste tiene el gran supuesto: 'todos pueden alcanzar esto o aquello si me siguen cuidadosamente', que no es otra cosa que 'todos pueden pensar y saben, de suyo, lo que significa pensar'. Esto puede llamársele pedagogía de la conciencia, pues quien piensa por el sólo hecho de ser lo que es, es el sujeto, y éste como tal sólo es una conciencia. Todo currículo produce y supone sujetos, gran resultado primero de la máquina abstracta. No en vano los pedagogos alegremente hablan de 'sujetos'. Es el sujeto el que aprende y el que busca la verdad para mantenerse como tal.

Otro rasgo que el currículo concreta es la búsqueda de a verdad. Él mismo establece lo que verdaderamente debe y puede ser aprendido. El establecimiento de la verdad es ejercicio fundamental porque no sólo escoge el contenido (el criterio de selección del contenido es lo que hace que algo sea verdad en la escuela), sino que, como tal, enseña a que hay que escoger y escoger siempre lo verdadero. Este es uno de los estratos más visibles en la moral del maestro que 'tiene la responsabilidad de preparar su clase' o escoger la verdad según unos criterios verdaderos. Doble vía para buscar la verdad. Pero independiente de la verdad escogida, independiente de los criterios de selección de la verdad, siempre hay verdad a escoger y siempre habrá criterios verdaderos que escogen lo verdadero.

Esta estratificación es doblada en el estudiante. Éste es estratificado como responsable, pues debe responder a lo dado por el currículo. En este sentido la estratificación es doble, actúa sobre el docente y sobre el estudiante. Ambos tienen que ser responsables con la verdad, inclusive si el plan de estudios o el texto escolar miente. Esto nos explica porqué nunca le ha importado en serio a la escuela cuestionar el hecho de que todos olviden lo

que en ella se aprende<sup>14</sup>. Todos olvidan porque lo único que debe quedar es la búsqueda de la verdad como forma única y verdadera del pensamiento.

Puesto que los contenidos son solo ciertas materializaciones del currículo, siempre pueden estar equivocados y si tal es el caso es cuando más se muestra que tanto docente como estudiante son responsables con la verdad dada por el currículo y que está mal materializada, en un texto, por ejemplo, o en una clase, si es el caso. Es, pues, cuádruple la estratificación: se aprende a escoger siempre lo verdadero, y esto porque hay una responsabilidad ante ello, esto es, han aprendido a ser responsable con lo verdadero: Pensar dogmáticamente.

### 3.2.2. La verdad del sujeto y el sujeto de la verdad

Pero el currículo no sólo incluye lo verdadero de la educación sino que también indica el verdadero orden que se debe seguir para alcanzarlo. En este sentido, el currículo insiste en que para pensar se necesita un método. Es evidente que el hecho de ordenar un conocimiento no es lo mismo que darle el método con el que se obtuvo ese conocimiento (a sabiendas que no hay método para alcanzar nuevos conocimientos), y por lo tanto para el estudiante también obtenga el mismo conocimiento. Se trata entonces de un doble carácter del método en la escuela. Por un lado, el método entendido como didáctica, que lo estudiaremos más adelante como agenciamiento maquínico inter-independiente, y por otro lado el método en el sentido en que lo enunciamos aquí, a saber, como una manera justa para hacer que el conocimiento se le presente metódicamente al estudiante.

Para este agenciamiento el currículo también establece los criterios de ordenamiento. Éste se podría expresar de la manera más común: de lo fácil a lo difícil, de lo simple a lo complejo. Pero esta ha sido sólo el criterio más común. El currículo como agenciamiento maquínico siempre puede cambiar el criterio de ordenación. Y ya la psicología cognitiva reordena criterios de selección y ordenamiento, muy útiles a la hora de elaborar textos, preparar

---

<sup>14</sup> Giordan y De Vecchi dedican su texto a demostrar empíricamente la inutilidad de los saberes que fluyen en la escuela. *Cfr.*, GIORDAN, André, DE VECCHI, Gérard, *Los orígenes del saber: de las concepciones personales a los conceptos científicos*, Sevilla Díada Editora, 1995.



clases, seleccionar maestros y hasta estudiantes. El docente sabe qué temas, problemas, conceptos o ideas deben darse en qué momento, qué hay que decir antes y después. Ahora, además de la verdad del discurso, aparece el verdadero orden del discurso verdadero. Pero este orden del discurso tiene que estar ligado a la verdad del sujeto-estudiante. Tanto es la verdad de éste (el tener siete u ocho años o estar en tal o cual grado de desarrollo, o tener o faltarle tales o cuales competencias) la que hace la verdad del contenido del currículo (selección del discurso), como ésta selección la que establece este sujeto tapizado.

Así, el maestro sabe cuál es la verdad del estudiante en íntimo funcionamiento con el verdadero orden del currículo. Igualmente se hace que el estudiante sepa la verdad de su momento de aprendizaje, aunque no conozca o viva la incertidumbre del momento futuro. Han sido de nuevo estratificados en un posicionamiento social que es doble con los criterios de selección de contenidos.

Ya se entiende cómo el maestro es “portador de verdades” al igual que lo es el estudiante. Todos pueden ser partícipes de la verdad y se la intercambian y mutuamente se la establecen y corrigen. Aprenden a ser veraces y, por supuesto, a reconocer lo verdadero. Inclusive los ‘estudios culturales’ sobre los estudiantes no buscan más que establecer la verdad del joven para reordenar el currículo y no se cesa de preguntarle (etnográficamente a cada uno) *¿cuál es tu verdad?*

Esta pedagogía de la conciencia, pues, nos contrabandea el rasgo diagramático ‘pensar es buscar la verdad’ (‘todos la pueden buscar, porque todos pueden pensar’). Y una vez que esta imagen ha dicho ‘todos pueden pensar’ y ‘pensar es buscar la verdad’, no le queda más que una pedagogía que estratifica en esa doble dirección. Las verdades puestas por el currículo se pueden alcanzar si todos las buscan, lo que se nos ha inyectado es esa ‘buena voluntad’ o la ‘voluntad de verdad’ y no “realmente” los conocimiento, los saberes o los discursos como tal.

### 3.2.3. La verdad de la evaluación

Desde esta voluntad de verdad se posibilita hablar de 'progreso'. Se puede decir, como variante de la imagen-pensamiento clásica, que 'encontrar la verdad es buscarla constantemente' o 'la verdad no se encuentra sino que se busca', pero eso no es más que una variación de la voluntad de verdad que se ha dado cuenta de que la verdad no se encuentra, pero no se ha dado cuenta de sí como voluntad, que lo que quiere es simplemente buscar la verdad. Aquí también sigue siendo el currículo el aparato preciso para contrabandear la voluntad de verdad. Sólo que ahora existe un aparato muy eficaz que se aplica en todo. Se trata de la evaluación.

Evaluar primero al estudiante, luego al maestro, después al currículo, en seguida a tal o cual escuela, a tal o cual rector, a tal o cual gestión, es inclusive posible evaluar a la evaluación misma. Nada más necesario para saber si estamos o no en el camino de la verdad. Saber si hemos o no progresado, si lo que hacemos sirve o no, si funciona o no. Se acepta que tiene que haber un mecanismo que nos diga 'vas detrás de la verdad' o 'no vas detrás de ella'.

Pero, ¿cómo es posible que se pueda evaluar la verdad de la evaluación? Es aquí donde más se muestra el vacío de 'la búsqueda'. Pues en una especie de *regresio ad infinitum* siempre puede volverse a plantear la evaluación de la evaluación, de la evaluación... Y lo que se aprende es que la evaluación, en su punto infinito de ejercicio, es ella misma una verdad: 'Es verdad que hay que evaluar'. ¿Cómo nos hemos creído esta necesidad? Porque ya nos hemos creído la de la búsqueda (estratificación) y viceversa.

Y ella nos dice 'estás donde estás' o 'deberías estar más delante o más atrás', 'te falta esto o aquello'. Es el "seguro de vida" de la estratificación, es el ejercicio de la doble estratificación, pues si no se ha logrado con el currículo "corrientemente", siempre de él mismo puede salir este mecanismo y avisar 'este va por mal camino'. Todas las verdades aseguran su puesto de verdad en esta verdad de la evaluación. Se hace necesario evaluar, se asegura 'hemos encontrado la verdad', o por lo menos 'algo de la verdad', o que 'aún no lo hemos hecho, o que hemos fallado en el intento'.

Pero es necesario mostrar que la estrategia más simple de la evaluación es mantener la igualdad en el pensamiento, esto es, mantener un pensamiento que no puede nunca pensar la diferencia sino lo igual, lo que nunca sale de sí.

Podría decirse que siempre se compara cuando se evalúa, para abreviar las cosas. Se compara en abstracto, con unos criterios fijados de antemano, o en concreto con lo que rodea cada caso, inclusive consigo mismo haciendo que la verdad de sí también sea la historia que sobre cada estudiante siempre se puede fijar. Y así, la historia no tiene como fin el dar a conocer datos, aunque lo intente, ni entender procesos históricos, aunque se crea conveniente, sino que la historia se da para crear sujetos que se comprendan como históricos y que sean capaces de establecer su propia historia. No importa si se olvidan de esto o aquello, lo importante es que no se olviden nunca de la historia, inclusive si esta misma hace olvidar muchas cosas y recordar otras.

Esta es la base de la evaluación, la historia que siempre el currículo tiene para sí. Historia de los currículos, historia de los contenidos y criterios que ha fijado, historia, como contenido mismo del currículo, historia de cada estudiante y maestro que ha pasado por el currículo. Sólo cuando aparece la historia aparece la evaluación y con ello el progreso.

Este pensamiento que tiene como imagen el que 'todos saben lo que significa pensar', necesita de la igualdad de lo que siempre permanece en el pensamiento. Como veremos, en Deleuze, la imagen que el pensamiento se da a sí mismo es la de la violencia que se tiene que ejercer sobre el pensamiento para pensar. No es que se niegue el pensamiento, y se haga una cuestión de *elite*, como hemos señalado, sino que se insiste en la necesidad de pensar lo impensado. Pero esto se desarrollará con más cuidado más adelante. Lo que debe quedar postulado ahora es que al evaluar se está asegurando el pensamiento de lo mismo, de lo que siempre es igual a sí mismo, y sólo desde allí algo que sea tal vez no igual. Así, la evaluación no sólo juzga (juicio a la evaluación), sino que estratifica haciendo que siempre busque pensarse lo mismo o lo igual a sí mismo, en otras palabras, también estratifica en la imagen clásica.

#### 3.2.4. El método de la verdad

Con todo lo anterior se introduce siempre el tercer agenciamiento: para pensar se necesita un método. La pedagogía, hasta ahora, siempre había sido

reducida a la didáctica y ésta era más que el 'cómo' o el 'paso a paso'. Con la didáctica se establece no sólo el paso antes y después, sino todo lo que ello involucra. Quiénes lo dan, sobre qué lo dan, cuándo lo dan, cuánto deben durar, etc. En la didáctica se nos contrabandea que 'para pensar se necesita un método'. Y el método también establece verdades (pues siguiéndolo se llega a lo verdadero) y supone que todos lo pueden recorrer (todos pueden seguirlo porque todos saben por igual lo que significa pensar, pues todos piensan). En la didáctica, forma agenciamiento pedagógico del método del pensamiento, se nos contrabandea la imagen-pensamiento dogmática.

Tampoco las nuevas tecnologías nos sacan de esto, por el contrario más nos hunden en esta imagen pensamiento (como veremos no se pierde en ella la posibilidad de fugarse, y precisamente en ellas, que más nos hunde es donde más nos podemos fugar, como veremos). En ellas no hay la posible resistencia del maestro por la multiplicidad, ya está tan fijo que no hay posibilidad ni escape, nada más dicente que lo más efectivo en didáctica sea la máquina didáctica. Ni la evaluación ni el currículo, en cuanto agenciamientos maquínicos han podido (tal vez su mayor virtud y lo que más ilusiones genera, como estudiaremos) materializarse a su vez en una máquina (nada tiene que ver una máquina que corrija exámenes aunque tenga como criterio de selección el marcar bien, por ejemplo, la respuesta). De ahí que aún en discursos evaluativos y curriculares pueda seguir criticándose a la 'instrumentalización', no viendo que lo más monstruoso es la imagen desde donde la critican ('no es la verdad del hombre el volverse(r) instrumentalizado'), que es la que mantienen y duplican.

Se contrabandea, pues, el método como necesario para pensar, a la vez que sirve de espejo de la evaluación para encontrar siempre lo mismo. Que siempre se mantenga el mismo método, aunque se varíe pues lo que se pide no es que siempre esté *este* método sino *que siempre haya un método*. Pero igual, espejo máximo del currículo que es él mismo el gran método de selección y ordenación de saberes según intensidad complejidad y claridad, tal y como lo orientan diferentes "ciencias de la educación". Pero hace falta comprender mejor otra operación de la pedagogía para ver cómo funciona toda la maquinaria como tal pues aún no se explica cómo es que es posible que tanto planes de estudios, como profesores, como estudiantes, como

evaluaciones, cambien de unos a otros en diferentes niveles y aún se mantenga el contrabando de la imagen-pensamiento.

### 3.2.5. La verdad del error

Ha llegado la hora del error. Este otro agenciamiento parece como el líquido combustible de todos los anteriores. El error se ha presentado como lo que aparta de lo claro lo distinto. El currículo debe ser claro y distinto, al igual que la evaluación (que debe ser además lo más transparente posible, inclusive cuando se da cuenta de esta imposibilidad), al igual que el progreso, fruto preciado de los dos anteriores. Entonces surge la pregunta ¿cómo evitar el error?, ¿cómo evitar aquello que nos aparta de la verdad? Y esta había sido una preocupación constante en la escuela. Pero hubo un momento en que los pedagogos dijeron ‘del error también se aprende’ y se hizo evidente su funcionamiento con el resto de los componentes. Se dijo ‘el error no es para condenarlo sino para aprovecharlo al máximo’ y fue posible que la negatividad hegeliana se pedagogizara y se hiciera de ella un nuevo manantial del currículo, de la evaluación, del progreso.

Los errores del currículo son su máxima posibilidad de cambio. Tanto los errores que la ciencia va a su vez corrigiendo, como los que el currículo mismo, en cuanto que recontetualizador, va notando aunque la ciencia nunca los hubiera tenido. Igualmente ya se sirve del error para estratificar mejor, tanto para hacer que cada sujeto reconozca su error (evaluación) contra él, como para que cada sujeto pueda denunciar los posibles errores en los tres niveles y toda la máquina en general progrese, y uno de los estratos sea límite para que los otros estratos se consoliden. Hacía falta este líquido preciado para asegurar que el sistema fuera completo, venas y arterias.

La evaluación detecta el error y debe ser capaz de anunciarlo, pero ahora no para condenarlo sino para servirse de él, para volver sobre lo mismo y lograr una justa estratificación. Pero la evaluación puede ella misma ser errada y por ello debe ser corregida. Ya el maestro no tiene la verdad y puede cambiar su juicio, por la evaluación se ha apoderado explícitamente del error para operar en este maestro otro tipo de estratificación. Corregir la evaluación que concreta el maestro es mostrar que el error siempre es

posible y que hay que estar bien atentos pues se trata de algo que aparece en cualquier momento y en cualquier lugar para apartar de la verdad. En este sentido el error es la cara opuesta de la verdad, es a la vez su mordaz enemigo como su más íntimo aliado.

Sin duda, encontrar errores es encontrar posibilidades de progreso y por lo tanto posibilidades de abrirse nuevas maneras de buscar la verdad. No tendría sentido que se condenara al error si todo está orientado hacia la búsqueda de la verdad. Y es que el error en cuanto negatividad de lo claro y lo distinto siempre produce su opuesto. Si todo contiene su negativo no hay que temer que lo tenido sea errado, pues, siempre puede extraerse su negativo para ser corregido y reorientado. Así, el error se coloca dentro y fuera de cualquier acto educativo, afuera para denunciarlo, adentro para transformarlo. Esta doble manera de fluir del error puede entenderse como el error dentro del error, haciendo que todo sea inestable, pero siempre en el afán de buscar la posible estabilidad perdida o a perder.

### 3.2.6. La investigación educativa

Investigar no es más que 'buscar la verdad'. Aquí se da la forma más general de método, a la vez que se reduce lo que por investigación podría ganarse si por lo menos se siguiera una pedagogía hermenéutica. Pero el hecho de que se hable hoy de investigación es porque se hace necesario producir un agenciamiento que una de otra forma todos los componentes anteriores, que los re-produzca constantemente asegurando el sitio de cada cual. Pareciera como si en la investigación se condensara lo que es la pedagogía. Y no es extraño que haya tanta discusión alrededor de lo que es la pedagogía, pues ella misma es paciente de investigación y tiene que serlo para seguir funcionando en la escuela. Si se insiste en la pedagogía como práctica no se hace más que mantenerla en el puesto de agenciamiento maquínico escolar. Si se hace que la pedagogía sea algo más no queda más remedio que hacer que la investigación retorne sobre la máquina misma y la haga más perfecta. De ahí que no pueda haber solución suficiente para ninguno, como tal vez sí lo hay entre matemáticos o médicos. La pedagogía sufre una infinita inestabilidad por los agenciamientos que produce que vuelven sobre ella, porque es su naturaleza. No puede menos que ser pensada y repensada sin

parar porque lo necesita, porque no puede quedarse a la saga de aquello que quiere estratificar y que cada rato se desestratifica.

Y si la investigación es la síntesis reflexiva de toda la maquinaria pedagógica, entonces la pedagogía es una "verdadera" máquina abstracta. Asegura de varias formas el que la imagen de lo igual, de la verdad, del error, del método, de la búsqueda, de la corrección se inserten en cualquier estrato que ella misma produce, y lo produce porque ha insertado todo aquello que no es más que la imagen dogmática del pensamiento.

#### 4. Conclusiones

¿Entonces qué?, ¿destruir a la escuela? Sin duda. ¿cuál escuela? Toda escuela en cuanto que todas son una y la misma máquina abstracta, que varía de la una a la otra. Por ahora no podemos asegurar que el hacer patente otra imagen-pensamiento, como la Deleuze, pueda ser sin más "utilizada" en la escuela. No podemos tampoco predecir cómo funcionaría. Quedaría por mostrar en qué sentido la imagen-pensamiento deleuziana cambiaría la educación que se vería forzada a hacer otras cosas. No hay que olvidar que nosotros pasamos por la escuela y pasamos por esa máquina que es la pedagogía. ¿Qué pasaría con otra escuela que no tuviera relación alguna con esa máquina abstracta? ¿Qué tipo de individuaciones surgirían, si es que no se puede hablar de estudiantes? ¿Qué pasaría como tal con la universidad, si es que de algún modo se puede extender, aunque modificándolo para el caso, el análisis a ella como otro tipo de maquinaria pedagógica? ¿Qué maestros de filosofía habría, qué estudiante de filosofía habría? ¿Qué Facultad de Filosofía sería posible?

Si podemos estar seguros de que la Universidad no se gestó en la imagen clásica del pensamiento, pues no es en el siglo XII cuando ella se da. ¿Seguiríamos aceptando y dando por hecho que hay que pasar por determinado currículo mínimo de filosofía? ¿Seguiríamos dando por sentado y sin lugar a dudas de que sólo es posible estudiar filosofía tal y como están planteadas las cosas hoy? O más bien ¿tenemos que ver en la Facultad de filosofía un modo nuevo de hacer Universidad que no es precisamente el

que siguen otras Facultades? ¿Historia de la filosofía o historia filosófica de la filosofía como señala Alliez?

Alguna vez se utilizó la analogía del profesor de filosofía con el director de orquesta. Se hace sonar a los filósofos aunque no se produzca filosofía, pues ¿quién sería digno de otorgarse tal título? Pero se había olvidado que hubo un tiempo en que los grandes directores eran los grandes compositores, se olvidó que los grandes intérpretes eran los grandes creadores musicales. ¿Especialización necesaria de nuestra contemporaneidad o efecto de una máquina pedagógica que especializa según el buen método de la simplificación y la profundización? Y nunca Schumann copio a Beethoven ni éste a Mozart a pesar de ver el uno en el otro y éste en el siguiente un gran maestro musical. Beethoven no hizo sonar a Mozart, ni a Haydn, ni Brahms a Schumann. Un día apareció Ravel y dijo no pueda interpretar los juegos de agua ¿Por qué?



## *Anexo II Aproximación a la Música Colombiana desde Deleuze<sup>1</sup>*

*Pensar es pensar mediante conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones. (Deleuze & Guattari)<sup>2</sup>*

Este tipo de estudios tiene muchos antecedentes, entre ellos a, Arístides Quintiliano<sup>3</sup>, Juan David García Bacca<sup>4</sup> y Lewis Rowell<sup>5</sup>, quienes ya han abierto un camino. No son los únicos. Están los músicos mismos, desde los escritos de Schumann<sup>6</sup>, hasta los compendios de Boulez<sup>7</sup>. Se podría preguntar si lo que hace Deleuze cuando habla de música es abrir un espacio para una filosofía de la música. Sin embargo, no es el propósito de este escrito el de exponer una filosofía de la música en, o según Deleuze. No se *hablará de* filosofía de la música.

El asunto es pensar algo. “Lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar”<sup>8</sup>. “Lo que fuerza a pensar es el signo”<sup>9</sup> y “los signos del arte nos fuerzan a pensar”<sup>10</sup> ¿Se podría pensar lo que fuerza pensar? Si se desea pensar algo ahora, un inicio arbitrario, no necesario pero suficiente, es la música. La música nos puede llevar a pensar. No es que se trate de estar escuchando música, sino de ir descifrando<sup>11</sup> los agenciamientos musicales del presente, para pensar. Las primeras citas no conducen lógicamente a la última afirmación, pero se mostrará a través del análisis que si los signos nos fuerzan a pensar, y los signos son del arte, descifrar lo musical da qué pensar. (¿de qué signos está compuesta la música? Signos sonoros, bloques de sensación sonora, el *ritornelo*)

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado bajo el título ‘Música colombiana’, *Humanidades UIS*, No.37, 2005.

<sup>2</sup> *QF*, 200.

<sup>3</sup> *Vid.*, QUINTILIANO, Arístides, *Sobre la Música*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, traducción de Luis Colomer y Begoña Gil.

<sup>4</sup> *Vid.*, BACCA, Juan David, *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1990.

<sup>5</sup> *Vid.*, ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.

<sup>6</sup> *Vid.*, SCHUMANN, Robert. *Schumann on music*, Nueva York, Dover Publications, 1988.

<sup>7</sup> *Vid.*, BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*. Gedisa. Barcelona, 1984.

<sup>8</sup> *PS*, 179.

<sup>9</sup> *PS*, 180.

<sup>10</sup> *PS*, 182.

<sup>11</sup> “No hay Logos, sólo hay jeroglíficos. Pensar es pues interpretar, es traducir”. *PS*, 185.

Habría que pasar primero, por lo menos brevemente, por la pregunta: ¿por qué habla Deleuze de música? Él lo hace, y para ello crea sus propios conceptos. Porque utiliza conceptos de otros espacios, creados y usados en otros sitios, en otros planos, es claro que siempre ha de ser rizomático cualquier intento, como el que sigue, de exponer los conceptos, considerados claves, que son los que el filósofo usa cuando habla de música. Lo siguiente es, pues, una pequeña estrategia para orientar. Ahora, no se criticará ni expondrán tales conceptos de la mejor manera, simplemente quedaran puestos para el uso necesario de nuestra exposición. Pero, como siempre, cada uso de un concepto en cada sitio puede renovar el concepto, siempre se desterritorializa y se reterritorializa. (Más que una presentación rizomática, será un calco hecho sobre un mapa)<sup>12</sup>.

El *ritornelo*. Este concepto es muy propio del discurso musical en Deleuze. De él claramente es dicho que es el contenido de la música<sup>13</sup>. Sin embargo no es el *ritornelo* tal cual, sino el *ritornelo* desterritorializado,<sup>14</sup> y aquí ya entra un nuevo concepto de los que se aplica a la música, y que es desde el cual se entienden los agenciamientos y maquinaciones que la música tiene sobre el sitio, los personajes, las acciones, el cosmos. El *ritornelo*, pues, agencia, es agenciado, territorializa es desterritorializado, puede crear máquina, máquina arte.

Territorialización, desterritorialización, reterritorialización y territorio. Son la manera de funcionar de la música, aunque no sólo de ella. La música desterritorializa la voz, desterritorializa el *ritornelo*<sup>15</sup>. Y luego al desterritorializa o la reterritorializar, hay agenciamiento que abre a interagenciamientos a extraagenciamientos y a otros agenciamientos, posiblemente a una máquina<sup>16</sup>. Pero en el estudio que se hace luego de la exposición sobre Deleuze, hay una utilización que puede ejemplificar.

Devenir musical. Dentro de los devenires hay devenir musical. Con la música se deviene niño o se deviene mujer, devenir-niño, devenir-mujer, por

---

<sup>12</sup> “siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa” *MM*, 18.

<sup>13</sup> “Diríamos que el *ritornelo* es el contenido propiamente musical, el bloque de contenido propio de la música”. *MM*, 298. “...no es la diferencia entre el ruido y el sonido la que permite definir la música, ni siquiera lo que distingue los pájaros músicos y los pájaros no músicos, sino el trabajo del *ritornelo*.” *MM*, 300.

<sup>14</sup> “Producir un *ritornelo* desterritorializado como meta final de la música, lanzarlo al Cosmos, es más importante que crear un nuevo sistema.” *MM*, 353.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. Curso de los martes (sobre música): 08/03/77. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=184&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=3> Traducción Ernesto Hernández B. “Si el *ritornelo* es la voz que ya canta, la voz territorializada, lo sería en un agujero negro, la música, comienza con la desterritorialización de la voz”

<sup>16</sup> *MM*, 328. Para mayor explicación deleuziana, que no es el asunto de este trabajo, mírese Rostridad *MM*, 179, y Devenir música, *MM*, 305.

lo menos cuando *era* vocal. Luego, la música sufre una transformación que la vuelve sinfónica, dejando la voz no en segundo plano, sino en el mismo plano que el de los instrumentos. Se crea una nueva máquina<sup>17</sup>. Con ella se deviene animal, principalmente pájaro. Se puede decir que la música es devenir molecular<sup>18</sup>, tal vez después y por qué no hoy, con el devenir insecto que se promueve, ¿no hay acaso devenir-bacteria, devenir-virus, devenir imperceptible?<sup>19</sup>

Transversalidad. La desterritorialización sólo se puede ser sobre líneas transversales.<sup>20</sup> En la música sucede que siempre se está en tensión entre los bloques de notas, sistemas puntuales rígidos, sobre un plano de coordenadas, y entre la fuga, el hacer diagonal, mantener línea y no quedarse en el punto. En la música se ve cómo se puede trazar una línea sobre puntos, pasar por los puntos, sin quedarse en ellos.<sup>21</sup> Es el acto de estar en constante fuga.<sup>22</sup>

Sin duda hay más cuestiones por presentar: Motivos territoriales, contrapuntos territoriales, paisajes melódicos, personajes rítmicos, codificación, decodificación, tema, melodía, contrapunto, etc. Pero es hora de hacer que la materia entre en nosotros.

¿Acaso Deleuze quiere mostrar alguna originalidad en el *ritornelo* como forma primaria de lo musical? El *ritornelo* como agenciamiento entra a ser un agenciamiento más al lado de otros ¿se completa así un listado de agenciamientos? Lo que se ve es que el *ritornelo* es algo que le permite ser

---

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. Curso de los martes (sobre música): 08/03/77. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=184&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=3> Traducción Ernesto Hernández B. “No es que la música deje de ser vocal, pero también es verdad que se vuelve sinfónica... ..la música precedente [la vocal,] se detenía en el devenir mujer y el devenir niño, eran principalmente los devenires que se detenían en una frontera que era el devenir animal, y ante todo, el devenir pájaro.”

<sup>18</sup> *MM*, 306.

<sup>19</sup> “El insecto es el que mejor puede hacernos comprender esa verdad de que todos los devenires son moleculares.” *MM*, 306. Prolongando esta cita vamos a devenires bacteria, virus, imperceptible.

<sup>20</sup> “Lo que hace que se mantengan unidas todas las componentes son las transversales, y la transversal sólo es una componente que carga con el vector especializado de desterritorialización.” *MM*, 341.

<sup>21</sup> “...el gesto del músico consiste en desmarcar, encontrar la apertura, retomar el plano de composición, de acuerdo con la fórmula que obsesiona a Boulez: Trazar una transversal irreductible tanto a la vertical armónica como a la horizontal melódica que arrastre unos bloques sonoros a la individuación variable, pero también abrirlos o endirlos en un espacio-tiempo que determine su densidad y su recorrido en el plano.” *QF*, 193.

<sup>22</sup> La fuga es de imagen precisa. Es una línea temática que se hace en puntos y hace contrapunto, bloques, con otros puntos, pero que huye constantemente. Igualmente los otros puntos son otras líneas, subtemas, que pueden transformarse en el tema, tornar y retornar. Esta forma musical que muestra cómo es el *ritornelo* en forma abstracta, no es tratada por Deleuze ¿Por qué?

una meseta completa, si bien también conectarse con más. ¿Es un agenciamiento muy particular que da pistas para entender el resto?<sup>23</sup> Lo que habría que mirar ahora es lo que para el filósofo significa el arte y a su vez la música.

La filosofía, la ciencia y el arte son pensamiento. Cada una es un plano y la junción de los tres es el cerebro<sup>24</sup>. Cada una es un plano que secciona el caos. La primera trae de caos variaciones en conceptos, la segunda variables en functores y la tercera variedades en bloques de sensación. Mantienen simultáneamente una lucha contra el caos y contra la opinión<sup>25</sup>.

Ahora, lo propio del arte es componer<sup>26</sup> la y con la sensación con y en la materia. De aquí se entiende que se hable de casa<sup>27</sup>. La casa, el hogar es composición primera del hombre. Marca el primer territorio. Esto es lo que en los animales hace la separación entre el cachorro y el adulto. Hay una separación del grupo familiar, de la madre, y se hace un territorio. El asunto es que en el hombre siempre se continúa así. Pero antes de concluir digamos lo de la música.

La música a su vez es algo dentro del arte. Territorializa, agencia, deviene, crea devenires, trae bloques de sensación, etc. La pintura y la literatura son las otras artes que Deleuze considera<sup>28</sup>. Aunque en cierto modo y aparentemente la música por su aparente modo de ser abstracta, permite considerarla como especial, bien se dice: “No parece que la música se encuentre en una situación distinta, tal vez incluso la encarna con más fuerza todavía.”<sup>29</sup> El arte agencia como hemos visto que hace la música, pero la música lo que tiene de característico es que está hecha de bloques de sensación sonoros<sup>30</sup>. (¿Qué pasa con el cine sonoro, la danza, etc.? ¿Mezclas *con* música?)

---

<sup>23</sup> “¿No es la consolidación el nombre terrestre de la consistencia? El agenciamiento territorial es un consolidado de medio, un consolidado de espacio-tiempo, de consistencia y de sucesión. Y el *ritornelo* opera con los tres factores” *MM*, 334.

<sup>24</sup> *QF*, 209.

<sup>25</sup> “Los tres planos son irreductibles con sus elementos: *plano de inmanencia de la filosofía, plano de composición del arte, plano de referencia o de coordinación de la ciencia; forma del concepto, fuerza de la sensación, función del conocimiento; conceptos y personajes conceptuales, sensaciones y figuras estéticas, funciones y observadores parciales.*” *QF*, 218.

<sup>26</sup> “Composición, composición, ésa es la única definición del arte.” *QF*, 194.

<sup>27</sup> *QF*, Capítulo 7. *Percepto, afecto y concepto.*

<sup>28</sup> *QF*, 164.

<sup>29</sup> *QF*, 192.

<sup>30</sup> “Diríase que el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo. El color, por el contrario, se adhiere más, no forzosamente al objeto, sino a la territorialidad.” *MM*, 351.

Así pues, la música como arte es necesario incluirla, en cuanto maquinación (concepto) óntico - ontológico en el plano de inmanencia de la filosofía deleuziana<sup>31</sup>. Porque con la música, igual que con la arquitectura, y con la pintura se hace casa, y se continúa. Digamos que es un modo de ser del hombre, agenciamiento propio del hombre.

Deleuze intenta utilizar la música, valerse de ella. Sin embargo no porque sea un instrumento ahí, que se tome y se deje cual pinzas sobre la bandeja, sino porque es una máquina que ya está en nuestra sociedad. Esto es lo que deseamos tratar respecto a Deleuze y su discurso sobre la música, a su vez hacer uso de sus conceptos y proponer una lectura de la música de nuestro tiempo. Lo que haremos es pues desterritorializar los conceptos deleuzianos y crear un plano colombiano de musicalidad.

El bus o la buseta se marcan como territorio con la música. Podría decirse que hay un devenir conductor allí cuando se usan los ojos de uno a nombre del conductor, se está pendiente como si algo se pudiese hacer con la mirada. La preocupación por no estrellarse es de todos, no sólo porque retrasaría la llegada al lugar destinado, sino porque puede haber muertos o heridos.

A pesar de lo anterior, nos interesa más la música. Entonces podríamos acudir a lo siguiente: fuera del móvil la música no es como lo es dentro. El territorio de la buseta más que dado por su carrocería lo da en primera instancia la música puesta por el conductor. Con ella se marca el territorio del conductor y la conducta de él y de los pasajeros. Forte o piano obligará modular la voz de los pasajeros al pagar, la atención del conductor con ellos, inclusive la velocidad del bus. Hay una gama de interagenciamientos en éste, entre ellos, algo interesante de mencionar, la sordera producida por la batalla entre la posible música de carrilera que no le gusta a perencejo y el walkman a todo taco de perencejo para ganarle a la carrilera; pero la carrilera siempre gana puesto que está apoyada por los pitos, el ruido del motor, los gritos, el chirrido de los frenos; así siempre se agencia lo mismo, la sordera paulatina de perencejo, bus necesitado de medicalización. Igualmente puede decirse que queda dada, a partir de la musicalización interna el tipo de relación con los otros buses. Así se podría explicar desde la música el bus, máquina móvil, la calle, todo agenciado, llevando, trayendo pasajeros, donde siempre hay música implantando algún orden, diferenciación o caracterización en y a los buses. Recordemos además que siempre puede haber alguien colgando en la puerta (arco de fuga, de escape del ruido que ya ha dado muertos, punto

---

<sup>31</sup> “Por supuesto, como dice Messiaen, la música no es el privilegio del hombre: el universo, el cosmos está hecho de *ritornelos*; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos no menos que el hombre.” *MM*, 307.

ya atravesado por leyes que regulan su uso) sin necesidad de estar en los límites de la carrocería pero siempre pendiente de la dirección del bus.

Pero puede ser más interesante lo siguiente. Hoy retorna un antiguo *ritornelo* a los buses, no son música, sin embargo hay una territorialización comercial el bus deviene tienda, mercado, hasta centro comercial si al entrada es continua y variada. Antiguo porque siempre había un vendedor de pueblo en pueblo vendiendo remedio, objetos mágicos. Los gitanos siempre lograron venderle a algo a Aureliano Buendía (que sería algo así como nuestro Homero Simpson, más bien al revés) Acento y tono los distinguía, en medio de la plaza, igualmente su modo de atraer y convencer. Hoy en la buseta sucede así: “Buenos días damas y caballeros, me disculpan por quitarles unos minutos de su apreciable tiempo... aquellos que están charlando, escuchando música o simplemente meditando... hoy vengo a ofrecerles...”. Siempre vuelve esta pequeña introducción, con ella se deviene curandero, electricista, nutricionista, profesor, etc. Y retomando el retorno de la antigüedad, ahora es la buseta la que contiene al pueblos gracias a éste *ritornelo*, la buseta es donde siempre se muestra el pueblo, la cultura popular. No falta otro: “En el mercado [en las papelerías] [en el comercio]<sup>32</sup> tiene un costo, precio o valor de mil a mil quinientos pesos. Hoy, por tratarse de una campaña publicitaria [o remate de aduana], lo puede obtener por tan sólo por seiscientos pesos. Para mayor economía dos en mil”. Se deviene banco, ahorrador siempre se consume, se gana, se pierde. Y se deviene colaborador, defensa civil si se trata de un damnificado, cruz roja, si se trata de un enfermo, o simple feligrés que da limosna: “agradezco a la persona que me desee colaborar llevando uno o dos...”, “hago esto para no robar...”, “etc”. Estos pequeños ritornelos no sólo aparecen aquí. Ya Telemarketing lo da cada cierto tiempo en televisión. *Ritornelo* que organiza cósmicamente según criterios comerciales, neocapitalismo. Lo curioso es que es el neocapitalismo que ayuda a sobrevivir a unos miserables que previamente ha destruido. Máquina capitalista que produce desechos que para sobrevivir venden los otros desechos ya fabricados por la misma máquina, pero que no han sido vendidos en el mercado corriente y necesitan ser vendido para ganar hasta sobre las pérdidas.

Todo lo anterior por no profundizar en “las increíbles y tristes historias de las [diferentes personas necesitadas que se suben al bus] y su [vida] desalmada” No comercian, pero siguen creando un flujo de dinero.

Dos últimos elementos para recordar: En este *ritornelo*, se muestra cómo se acorrala al cliente se sabe que es “sin ningún compromiso” pero si aquí se

---

<sup>32</sup> Variaciones al tema.

habla de la necesidad de pagar con esto sus estudios o sostener a los hijos o pagar un arriendo, en el mercado corriente se ganan lavadoras, carros, apartamentos. No hay compromiso, pero se ata moralmente. Y, segundo, no hay jingles como en el mercado corriente, pero el sonsonete es inconfundible, desterritorialización de la voz de los reporteros radiales “Medellín. Un grupo de...”, o “Alerta. Cinco personas...”

¿No son música, El *vallenato*, el *merengue* y la *salsa*? Sí lo son. Pertenecen a la misma buseta, es la música de la buseta (¿cuando se escuchará la HJCK, la emisora de radio de música clásica? Nunca, no es necesario, por el contrario puede ser contraproducente; punto inexistente en el dial de los conductores cuando lo mueven). Y como vimos la buseta es pueblo. ¿Qué pasa aquí? ¿Qué se agencia con esta música? Con demasiada velocidad se puede decir que hay un común y necesario hipnotismo<sup>33</sup>, pero el *Trance* lo hace tal cual.<sup>34</sup> Esta música y baile no pueden separarse, sin embargo se separan. Hay aquí, un devenir animal. Cualquiera pensaría que gracias al baile se desvían los deseos sexuales. Pero por el contrario, un baile es una gran orgía en ropas. La moral aún pesa. No es que ella sea mala, sino que se le promueve por protección a los todos “bailen pero no tiren”. Por el contrario, es allí donde mejor se preparan. En el baile siempre puede haber líneas de fuga, en medio de la multitud los caminos no existen sólo líneas que atraviesan la pista, inclusive hay posibilidad de escapar de ella.

Pero no nos vayamos por esta cuestión. Cultura popular: vallenato, merengue y salsa son lo mismo. Vimos en algo cómo la buseta lo era. Aunque para algunos no quepa la distinción entre cultura popular y otro tipo de cultura, nuestra idea es sostener que en Colombia sólo hay cultura popular. Que si bien, aquí sucede que hay quienes escuchan los *Kindertoten Lieder*(1902) de Mahler, o *Erkönig* de Schubert (un gran tema de la música: el niño), pasan a escuchar *María Teresa y Danilo*. No hay nada malo en ello, simplemente sucede, pero con ello queremos sostenernos en que cultura popular es cultura colombiana. De la Javeriana luego de leer los textos más

---

<sup>33</sup> “Una línea filogenética, un *filum* maquínico, atraviesa el sonido, y lo convierte en un máximo de desterritorialización. Lo que no está exento de grandes ambigüedades: el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir. Al tener mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las territorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los láseres se modulan sobre el sonido. El *ritornelo* es sonoro por excelencia, pero desarrolla su fuerza tanto en una cancioncilla pegadiza como en el motivo más puro o la frasecilla de Vinteuil.” *MM*, 351.

<sup>34</sup> Queremos dejar a un lado las músicas no popular, pero que son minoritarias también, como la popular. En otro sistema de clasificación se hablaría de músicas elitistas o pequeño burguesas. Sin discutirlo, nos concentramos en estos modos de ser populares-minoritarios.

rigurosos de filosofía se sale a las discotecas bailar. Esto no es crítica ni condena, ya se verá el punto. Se podría objetar que se trata de jóvenes, etc. Pero lo grandes filósofos no se salen, porque no quieren, de esto. Si bien son chismes de la actividad filosófica de segunda voz, de lo cual no tiene porqué haber más registro que la habladuría misma, creemos que el uso etnográfico que se hace de tal habladuría, basado en los comentarios de Heidegger (SyT #27) y Deleuze (Mil mesetas) sobre tal cuestión, ayuda a llevar o a componer este texto con este elemento no filosófico. ¿Se deviene cultura popular en América Latina? No es esto, aunque alguien así podría trabajarlo.

Pero ya se abre un punto nuestra música popular contiene dos posibles sistemas. El sistema molar y el sistema molecular. Es posible fugarse de un sistema a través del merengue, el vallenato o la salsa, llevando una vida muy nietzscheana. Estas formas musicales no sólo agencian en el baile, sino que son bailadas por hombres que pueden hacer su propia vida del modo de la música. Rítmicamente caribeano-africana. Libre de occidente, del neocapitalismo. Tal vez eso sucede con los filósofos. Se fugan, devienen negro-bailarín, para mantener la distancia con pensadores rígidos pertenecientes al sistema. Con esto evitan hace fugar a la filosofía del aparato que la quiere capturar. La filosofía deviene vida.

Devenir algo puede suceder con la música, esta es una mejor explicación de porqué Deleuze trabaja la música. En este sentido la música puede dar la línea de fuga, la imperceptibilidad necesaria para desmolarizarse y molecularizarse.

Pero la música también puede pertenecer a un agenciamiento molar. Esta es la cuestión.

Aparentemente con esta música hay pueblo masa, lo que se necesita.<sup>35</sup> La música que hemos denominado popular, está despolitizada en su forma de expresión. No aparenta ninguna necesidad de relacionarse con los problemas sociales: “cómete un chicle” *ritornelo* hipnótico. Ah! Pero hay nueva trova cubana, y sus similares. Crítica social. Habría que ver cómo está compuesta. La mayoría de ellas en tonalidades menores, tiempos largos, igualmente dormilonas, poco pegajosas, no capta al pueblo, capta a una élite que entiende del problema. Y eso que bien se podría mostrar cómo parte de principios bastante débiles para enfrentarse a un sistema como el neocapitalista.

---

<sup>35</sup> “...es Mallarmé el que puede decir que el Libro tiene necesidad del pueblo, y Kafka, que la literatura es el quehacer del pueblo y Klee, que el pueblo es lo esencial, *y que, sin embargo, falta.*” *MM*, 349.



Esta despolitización de la forma de expresión, es el arma que hace que se ratifique lo que habíamos dicho sobre el devenir pueblo de la buseta por el *ritornelo* del vendedor. Con esta música la música también puede hacer un agenciamiento para mantener pueblo en masa. Minoritario en Deleuze no tiene que ver con cantidad, puede haber mayorías de pocas personas, como de hecho es (Ardila Lulle), o minorías gigantescas (Ciudad Bolívar).

¿Pero es acaso una simple identificación entre minorías y tipo de música? No! como vimos, la música abre posibilidades de molecularizarse o molarizarse. Cuando se hipnotiza el asunto es claro. Pero, ¿Por qué el pueblo está hipnotizado con esa música, ante lo que sucede? ¿Se le está echando la culpa a la música de modo tal que si se eliminase se podría hacer una revolución social? Tampoco. El escape es individual y en un momento dado puede ser en manadas, multiplicidades.

Tal vez este análisis sólo abre un espacio, puesto que igual se puede pensar que no hay hipnotismo, sino que caer en la lucha es caer más en el sistema. Ser indiferente ante lo que pasa, no es por una masificación o alienación del pueblo, sino que también se puede tratar del modo de fugarse, puesto que se fugan momentáneamente, en ese baile, con esa música del sistema. Lo que se agencia es felicidad, alegría, carnaval, todo lo que aparentemente no se puede hacer sin dinero.

Quedan pues, tres puntos. Devenir molar por el hipnotismo de la música popular, masificación y alienación, mantener lejos de cualquier revolución a las masas. Devenir molecular, fugarse de y abrir los ojos, entrar en agenciamientos de vida, vitales. Devenir pueblo, como devenir minoritario, que es el modo de fugarse de las mayorías, modo que asegura la dicha, la vida en el mundo (¿Acaso un volver a cerrar los ojos pero manteniéndose en los agenciamientos de vida, manteniéndose en fuga?).

### *Anexo III Inmanencia Nietzscheana<sup>1</sup>*

*También en el ámbito político la enemistad se ha vuelto ahora más espiritual, – mucho más inteligente, mucho más reflexiva, mucho más indulgente. Casi todos los partidos se dan cuenta de que a su autoconservación le interesa que el partido opuesto no pierda fuerzas; lo mismo cabe decir de la gran política. [...] Sólo se es fecundo al precio de ser rico en antítesis, sólo se permanece joven a condición de que el alma no se relaje, no anhele la paz... (El crepúsculo de los ídolos)*

No resulta fácil construir una filosofía política con Nietzsche. De hecho, su inclusión en las discusiones de filosofía política ha sido realizada sólo por algunos pensadores particulares. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya sido debatido su pensamiento político. Keith Ansell Pearson es uno de los que más se ha preocupado por reintroducir a Nietzsche dentro del debate de la filosofía política contemporánea en sus textos *Nietzsche contra Rousseau*<sup>2</sup>, *An Introduction to Nietzsche's Political Philosophy*<sup>3</sup> y en *Nietzsche contra Darwin*<sup>4</sup>. Daniel W. Conway ha hecho lo suyo en *Nietzsche and the Political*<sup>5</sup>. Aquel reconoce esta dificultad para tratar el pensamiento de Nietzsche:

“Hay un número de razones por las cuales los escritos de Nietzsche no juegan un rol destacado, si es que juegan alguno, en la mayoría de los tratamientos estándar de la historia de la teoría política, que han asegurado que él permanezca al margen del debate de los teóricos políticos. La más importante de todas, por supuesto, es la identificación de la filosofía de Nietzsche de “Más allá del bien y del mal”, inspirada en Maquiavelo, con la ideología del fascismo europeo. Esta identificación llevó a que los comentaristas de la posguerra vincularan en un proyecto deshistorizante y despolitizante a la filosofía sobre el poder de Nietzsche,

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado bajo el mismo título en MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco, PALENCIA, Mario, SILVA ROJAS, Alonso, *La inmanencia de lo político*, Bucaramanga, UIS, 2006, pp.

<sup>2</sup> ANSELL PEARSON, Keith, *Nietzsche contra Rousseau* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

<sup>3</sup> ANSELL PEARSON, Keith, *An Introduction to Nietzsche's Political Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

<sup>4</sup> ANSELL PEARSON, Keith, ‘Nietzsche contra Darwin’, en CONWAY, Daniel, *Nietzsche Critical Assessments 4 Vol.*, Londres, Routledge, 1998.

<sup>5</sup> CONWAY, Daniel W, *Nietzsche and the Political*, Londres, Routledge, 1997.

en orden a rehabilitar sus escritos de los abusos que había sufrido en las manos de su hermana Elizabeth y de los ideólogos Nazi cuyos trabajos ella promovió e inspiró.”<sup>6</sup>

La segunda razón que Ansell-Pearson esgrime para entender por qué Nietzsche ha sido relegado del ámbito de la discusión política es que el mismo Nietzsche también se consideró a sí mismo como el último antipolítico alemán. Sin embargo, según el autor, son los trabajos postestructuralistas, la teoría crítica y el deconstructivismo los que vuelven a traer el problema de la política de Nietzsche en la segunda mitad del siglo veinte. Pensadores como Foucault, Deleuze, Derrida y Rorty utilizarían el pensamiento de Nietzsche para construir su postura dentro del debate político. Baste recordar que incluso Charles Taylor reconoce la influencia de Nietzsche, aunque exige seriedad a los influenciados para que argumenten racionalmente sus posturas, ya que, según él, no se escuchan los argumentos para defender o atacar racionalmente alguna idea en medio de un debate político.

En este sentido, puede decirse que Nietzsche está presente en los debates políticos el siglo veinte a través de las voces de terceros, bien sea positiva o negativamente. Esto, sin embargo, no mejoraría la situación para el pensador alemán. ¿Es suficiente sostener que Nietzsche tiene un pensamiento político construido y desarrollado por los pensadores que le sucedieron, y en cierto sentido le siguieron?

No hay una obra de Nietzsche que tenga por objeto exclusivamente el pensamiento político, como se puede encontrar la obra *Rasgos Fundamentales de una Filosofía del Derecho* de Hegel, o como *La Paz Perpetua* de Kant. Por un lado, las diversas reflexiones y observaciones que Nietzsche dejó dispersas, en cierto sentido, sobre el estado, la democracia, el rebaño, etc., en muchas de sus obras, no son precisamente un tratado de ciencia o filosofía política. Por otro lado, sus análisis sobre la cultura, el sobrehombre, la moral, los valores, etc., permiten construir ideas políticas interesantes, y esto es lo que han hecho pensadores como Foucault, bien sea porque desarrollan una intuición nietzscheana, o porque utilizan métodos y

---

<sup>6</sup> ANSELL PEARSON, Keith. *The significance of Michel Foucault's Reading of Nietzsche: Power, the subject, and political theory*, en: SEDGWICK, Peter, *Nietzsche: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1995.

procedimientos de análisis, también nietzscheanos; esto, sin embargo, hay que deducirlo y construirlo posteriormente.

Ahora bien, esto sucede por la forma en que hoy en día se entiende la política. Se han recorrido diferentes autores a lo largo del libro porque su interés es el fenómeno político. Lo que se encuentra en Nietzsche es una señal de advertencia: No estén tan seguros de que el fenómeno político se puede entender como parte de la historia de la filosofía. Hablar de una política de la inmanencia conlleva a cambiar la mirada sobre el fenómeno político puesto que se reformula la concepción y el quehacer mismo de la historia. No es, como por ejemplo podría ser la diferencia entre comunitaristas y liberales, que son dos posturas dentro de la discusión política. Se trata de un cambio en la concepción de lo político.

Que entender la política de la inmanencia en Nietzsche implique una revisión de la concepción misma de lo político, no es, en todo caso, una novedad. Esto sucede una y otra vez en filosofía con cada pensador. Desde la investigación que hemos adelantado, y hay que reconocer que resulta bastante problemático de presentarlo en un espacio tan corto, se puede plantear que Nietzsche entiende la filosofía como política. Como se examinará, el concepto de interpretación resulta central en la concepción nietzscheana, y es a partir de este concepto que explica que el mundo es el efecto de una lucha de fuerzas, de poderes, que lo hacen emerger, y que, por lo tanto, lo transforman y lo interpretan.

Se mostrará, así, el pensamiento de Nietzsche como una política de la inmanencia. En este sentido, se hace una interpretación política del pensamiento de Nietzsche que es, como se mostrará que normalmente sucede, construida hoy. Mostrar esta política de la inmanencia implica hacer tres cosas, donde las dos primeras resultan condición para la tercera. Primero, entender la forma en que Nietzsche interpreta y hace uso de la interpretación genealógica. Allí, se coloca, de entrada, el presupuesto que Nietzsche tiene para entender el poder, sus efectos ontológicos y sus efectos en la comprensión del mundo. Será *La Genealogía de la Moral* el texto guía para desarrollar este problema.

En segunda medida, es importante tener claro la forma en que Nietzsche se enfrenta a la tradición histórica. Por ello, la segunda sección pretende explicar la mirada que Nietzsche tiene sobre la historia. Esta vez, no sólo a la

luz de *La Genealogía*, sino también a la luz de su segunda intempestiva *Sobre la Utilidad y el Perjuicio de la Historia para la Vida*. De aquí, se entiende que hay otras razones conceptuales por las cuales Nietzsche no se puede incluir dentro de la tradición de la filosofía política estándar, además de su conexión con el nazismo y los testimonios propios sobre política.

Así, en la última sección se podrá presentar una política de la inmanencia dando sentido, a la luz del problema de la interpretación y de la historia, a las fragmentarias observaciones que sobre política tenemos en la obra de Nietzsche. Allí se recogerán las reflexiones cruciales de *La Ciencia Jovial* y de *Así habló Zaratustra*, para entender, no sólo la distancia que Nietzsche tiene respecto de las concepciones democráticas sobre el estado sino, y es el objetivo, para presentar propiamente la política de la inmanencia de Nietzsche.

#### 1. Interpretación: Actividad filosófica y política

*Se ha renunciado a la vida grande cuando se ha  
renunciado a la guerra... En muchos casos, desde luego,  
la <paz del alma> no es más que un malentendido.  
(Crepúsculo de los ídolos)*

Nietzsche explicita la importancia del problema de la interpretación en el octavo párrafo del prefacio a *La genealogía la moral*. Allí, no sólo está hablando de lo que hay que hacer para leer ese libro de *La genealogía*, sino que está mostrando lo que hay que hacer para leer cualquiera de sus libros: interpretar. Se encuentra, pues, lo siguiente:

“Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya <descifrado> por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación, y para realizarla se necesita un arte de la misma. En el tratado tercero de este libro he ofrecido una muestra de lo que yo denomino <interpretación> en un caso semejante: - ese tratado va precedido de un aforismo, y el tratado mismo es un comentario de él. Desde luego, para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo una cosa que es precisamente hoy en día la más olvidada – y por ello ha de pasar tiempo todavía hasta que mis escritos resulten <legibles> –, una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no <hombre moderno> el rumiar...”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> GM Prefacio, 8 – ksa 5.255s (Se usarán las siguientes abreviaturas para las obras de Friedrich Nietzsche: GM = *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1997;

Así, Nietzsche al final del prefacio de *La genealogía* llama la atención sobre el problema de la interpretación textual; propiamente, respecto de la interpretación de sus aforismos. Pero, ¿qué es interpretación? En este libro, el autor hace dos cosas necesarias para que al lector le quede claro qué es lo que él pretendía. Por un lado él interpreta, él mismo hace una interpretación en tres secciones, tres tratados, cuyo enlace se explicitará más adelante, pues a partir de allí podrá comprenderse con claridad la inmanencia de lo político. Por otro, y precisamente en el segundo tratado, el propio Nietzsche, dentro de un pliegue exigido por el ejercicio mismo de la interpretación, tiene que decir qué es interpretar, cómo está interpretando, bajo qué supuestos y en qué dirección.

Pero si su libro es expresión de su quehacer filosófico y es un libro donde se interpreta, ya está señalando el camino y la actividad del filósofo, a saber, interpretar. Lo que sucede es que no podemos pensar el interpretar como algo cercano a la *contemplatio*, entendiendo por intérprete aquel que se acerca a la verdad. Muy al contrario, y esta es la dificultad para entender a Nietzsche político, interpretar es una actividad, una acción política, un ejercicio de poder. De hecho y como luego se verá, al profundizar en la interpretación, se hace patente una relación indisoluble entre inmanencia política y la conceptualización sobre la interpretación, porque interpretar es un ejercicio de poder. Será, incluso, una de las formas en que efectivamente lo político se pueda entender inmanente a lo político.

***La interpretación es una acción que se apodera del mundo: tiene por lo tanto un carácter comprensivo-ontológico***

Lo primero a captar, entonces, es que Nietzsche entendió muy bien el uso comercial de interpretación, pues al utilizar el verbo *auslegen*, que es el que utiliza casi todo el tiempo cuando se refiere a la interpretación, está aprovechando, también, el siguiente sentido: presentar algo en la forma en

---

UBHL = *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. EH = *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1997; MB = *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1997; Za = *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1997; MAMII = *Humano demasiado humano II*, Barcelona, Teorema, 1985. Se indica, además, la ubicación del texto en *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* (ksa), Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin, Walter de Gruyter, 1988, indicando primero el tomo y, separado por un punto, el número de página.

que mejor puede ser presentado. Traducir *Auslegung* por 'interpretar', sin embargo, puede ofrecer algunas dificultades si perdemos la clave de su significado comercial que es retomado clara y explícitamente en el aforismo decimosegundo del segundo tratado de *La genealogía*.

Recordemos que *interpretare* es la forma en latín de 'interpretar'. Dos conceptos son los que construyen esa forma: *Inter*, que quiere decir mediar o estar entre dos situaciones o cosas, y hace referencia a las transacciones comerciales, o al oficio del comercio; *pretium*, que quiere decir precio o valor de alguna mercancía y está relacionado con el *praetare*, que hace referencia al negociador. Ya aquí, y teniendo presente que no se trata sólo una coincidencia poética el que el desarrollo del comercio sea precisamente durante la Italia de Maquiavelo, se puede vislumbrar cómo el intérprete, el filósofo, es una especie de negociador que, en la medida en que es el apoderado del objeto es el único que le puede colocar un valor, puede presentarlo y venderlo, en últimas, interpretarlo. Esto rápidamente puede llevar a entender en qué sentido Nietzsche entiende la actividad filosófica como una actividad política.

Así, *interpretare*, además de estar asociado a la idea de dar una explicación sobre algo, hacía referencia a la actividad de un negociador, de un mediador en las actividades comerciales. Aquel que, en últimas, como apoderado de la cosa que se presenta, es capaz de presentarla precisamente por ser el apoderado y, por tanto, es quien tiene el poder de presentar la cosa de cierto modo. Por ello, el valor de la cosa, que ha de dar beneficio económico-comercial, está colocado a la cosa por el intérprete, y en este sentido puede afirmarse que la cosa misma aparece en un espacio dado, gracias a que es valorada por alguien que la interpreta.<sup>8</sup>

De esta forma, el intérprete siempre estará situado, es decir, estará mirando un caso singular que tiene que saber cómo aprovechar. Porque efectivamente tiene que entrar en un tira y hule para lograr convencer al otro de su interpretación, es decir, tendrá que hacer que su interpretación sea precisamente la que se imponga, pues sólo así se demuestra que su interpretación es victoriosa. Una interpretación, es victoriosa cuando, efectivamente en una circunstancia dada, es aceptada por los otros. En esta

---

<sup>8</sup> Ha sido el profesor César Augusto Hernández Gualdrón quien ha construido esta brillante aclaración que permite comprender mejor el problema nietzscheano.

medida, no se interpreta una vez, sino cada vez y de acuerdo con la situación. Nada separado de lo que Maquiavelo entendía para el gobernante: estar al tanto de un mundo que tendrá que cambiar, y tener siempre que estar frente a unos gobernados que deben ser convencidos, como Aristóteles muy bien explicaba.

Ahora, este convencimiento no es, recordamos, ningún engaño superficial. Cuando un político presenta una interpretación de la realidad, lo que está haciendo es que la realidad misma sea. El segundo paso de Nietzsche, en este sentido, es además de ver el carácter comercial de la interpretación, es ver su carácter ontológico.

En efecto, se encuentra con claridad que *Auslegung* no está restringido, de ninguna manera, a la interpretación textual, esto es, a los problemas del texto y lenguaje; por el contrario, Nietzsche también lo usa para explicar la realidad de las cosas del mundo.

Este es el pliegue que se puede reconocer en el segundo tratado de *La genealogía* cuando el autor, mientras desarrolla su interpretación sobre el sentido de la pena, explicita lo que supone por interpretación. A lo largo del decimosegundo aforismo Nietzsche suspende el discurso y presenta una aguda explicación sobre lo que significa interpretar en un sentido muy amplio, para que se entienda por qué está diciendo lo que había venido diciendo sobre la pena. Nietzsche explica:

“no existe principio más importante para toda especie de ciencia histórica que ese que se ha conquistado con tanto esfuerzo, pero que también debería estar realmente conquistado, – a saber, que la causa de la génesis de una cosa y la utilidad final de ésta, su efectiva utilización e inserción en un sistema de finalidades, son hechos toto coelo separados entre sí; que algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos, es apropiado de un modo nuevo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad; que todo acontecer en el mundo orgánico es un subyugar, un enseñorearse, y que, a su vez, todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar, en los que, por necesidad, el <sentido> anterior y la <finalidad> anterior tienen que quedar oscurecidos o incluso totalmente borrados. [...] todas las finalidades, todas las utilidades son sólo indicios de que una voluntad de poder se ha enseñoreado de algo menos poderoso y ha impreso en ello, partiendo de sí misma, el sentido de una función; y la historia entera de una <cosa>, de un órgano, de un uso, puede ser así una ininterrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos, cuyas causas no tienen



siquiera necesidad de estar relacionadas entre sí, antes bien a veces se suceden y se relevan de un modo meramente casual. El <desarrollo> de una cosa, de un uso, de un órgano es, según esto, cualquier cosa antes que su progressus hacia una meta, y menos aún un progreso lógico y brevísimo, conseguido con el mínimo gasto de fuerza y de costes, – sino la sucesión de procesos de avasallamiento más o menos profundos, más o menos independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa...”<sup>9</sup>

Como puede leerse, entonces, la interpretación tiene un doble uso, uno respecto de la interpretación de las palabras, y otro con respecto de la interpretación de las cosas del mundo. Pero este doble uso es sólo un doble sentido del mismo fenómeno. Las cosas existen en nuestro mundo dentro de valoraciones, o dentro de una interpretación de las mismas, lo que es, es por una voluntad de poder que hace que así sea. Esto significa que cualquier idea que tengamos de algo, cualquier uso que el hombre le da a algo, depende de la manera en que ese algo es capturado por el hombre, depende de la fuerza que utiliza para dominarlo. Así, el acto de enseñorearse, de dominar, es exactamente lo que habilita la aparición de la cosa como cosa. Simultáneamente, las palabras, los discursos son la forma de expresión de tal enseñoreamiento.

Esto se ve claramente en toda la realización de la actividad política. Una interpretación política en una ciudad puede transformar la ciudad. Una propuesta política, un plan político no es papel gastado en vano, muy al contrario es una expresión de la interpretación que debe realizarse de hecho en el mundo. Por cierto que alrededor de esto hay muchas expectativas, y objeciones, pero se dejará esto para la última sección del capítulo.

Mucho más podría añadirse respecto de <el otro> como objeto de avasallamiento, pero no le queda mayor trabajo al lector para lograr ver que una relación entre dos humanos es una doble interpretación constante.

***Interpretar implica hacerle violencia al mundo, y por lo tanto ejercer cierto tipo de poder sobre el mismo, por ello es una actividad política***

Esta característica de enseñoreamiento y poder es, en últimas, el rasgo violento de toda interpretación. Si se entiende claramente, retomando a

---

<sup>9</sup> GM 2,12 – ksa 5.313ss

Maquiavelo, que la acción política es específicamente una acción orientada a la obtención, conservación y expansión de poder, puede ya tenerse claro que todo filósofo como intérprete es siempre un político, porque su acción de interpretación es propiamente una acción de poder, de fuerza, con efectos en el mundo.

Ahora, esto no implica que tenga que resultar victoriosa. Precisamente esa es la diferencia con una concepción de resentimiento. Incluso si se pierde una batalla, nunca se pierde la “conciencia” de lucha. Una acción política, una interpretación, y por lo tanto una pretensión de hacer algo en el mundo no tiene que terminar, de hecho, en su realización para que pueda ser considerada como política.

En este momento, la ruptura con la concepción trascendente de la política se presenta a otro nivel. Se trata de una ruptura con cualquier forma hegeliana de pensamiento, como la hermenéutica. Si se fuerza y se captura, y las cosas existen como consecuencia de ella, la existencia de las cosas no puede entenderse como resultado de una cadena de eventos necesarios en la historia, y los eventos como los que suceden en virtud de situaciones pasadas que los hacen posibles, sino por el hecho de que una fuerza, que gana una batalla, que gana el gobierno empieza su reino. Surge, sin duda, un problema muy delicado con esta idea y con nuestra forma actual de entender el poder, y por lo tanto es mejor aclararlo.

En primera instancia, el movimiento dialéctico, tanto en el hegelianismo como en la hermenéutica, implica cierta suerte de lucha. Pero lo crucial para esta perspectiva es que la comprensión y la interpretación surgen cuando la lucha es superada, o cuando surge una reconciliación. Esto marcará automáticamente la concepción política como trascendente porque la reconciliación es necesariamente un ideal, algo deseable para la realidad humana, pero que en últimas no es, de hecho, realizable. La reconciliación a la hegeliana es siempre un tercero que trasciende los dos opuestos anteriores, y que como tal los supera y lleva a su plena realización; por lo menos eso es lo que plantea la formulación trascendente en política. Si se argumenta que toda la filosofía de Hegel muestra la realización de la reconciliación, tendrá que decirse que sólo es señalada pero nunca cumplida, por una razón muy sencilla: el fin de una acción, cualquiera que ella sea, sólo se puede captar una vez concluida la acción, según la misma visión hegeliana. Pero una vez

concluida, se verá que el fin que se tenía al comienzo no es, propiamente el fin realizado, pero se verá también que es, en virtud del progreso llevado a cabo, un desarrollo del mismo fin. En otras palabras, un fin previsto para cualquier acción cambia, o se perfecciona, en la medida en que la acción se va llevando a cabo, o se va ejecutando, de modo que al final de la acción, o lo que sería su fin, realmente el fin ha cambiado, o ya es otro. Pero siempre se va a ver como un fin que resuelve el anterior. Así surge una cadena infinita de fines que se van modificando a medida que se van realizando las acciones que lo cumplen.

Ahora, todos los fines llevan a una especie de fin final que es, propiamente, la reconciliación final del Espíritu. Se trata, para Hegel, de algo que ha de acontecer, pero sólo cuando se cumpla el fin; en últimas no podremos saberlo. Éste será siempre trascendente y, por lo tanto, su visión política basada en esta idea de reconciliación y todas las que de ella puedan derivar, necesariamente fracasarán, a la luz de una visión inmanente de la política: No puede ser verdad una visión trascendente de la política; si lo fuera tendría que haberse realizado, pero si se realiza, sólo se podría haber realizado en su fin última, el Estado total, el estado absoluto, o algo similar. Si bien no podemos deducir que por el hecho de no haber llegado a él no podemos negar que podremos, sí podemos percatarnos de un engaño: es más cierto que las acciones no son predecibles, ni en sus fines ni en sus victorias luego de las luchas que pretenden realizarlas.

Por el contrario, la interpretación genealógica entiende que la cosa interpretada es el resultado de una lucha y no de una reconciliación. Tener presente esto, es colocar la mirada política inmanente a sí misma. Ya Maquiavelo había mostrado esta peculiaridad de la realidad social, siempre se está en una tensión, en medio de una posibilidad de fracasar. En este sentido, puede decirse que Nietzsche precisa de otro modo la idea de azar maquiavélico que se le sale de las manos a toda previsión política, y la entiende, de un modo más físico, como el conjunto de fuerzas que operan sobre la cosa y que, como tal conjunto de fuerzas, no puede ser determinado a priori.

En segunda instancia, el movimiento dialéctico en la medida en que luego de la lucha reconcilia, enlaza todos los eventos en una cadena sinfin. No era

para menos, y esto explica mejor por qué la filosofía política estándar se tiene que entender de un modo trascendente cuando revisa su historia.

En el siguiente apartado se examinará un poco más detenidamente la forma en que Nietzsche enfrenta la historia. Lo importante ahora es ver que la construcción de una historia de la filosofía política como una historia de las ideas que se van enriqueciendo mutuamente hasta llegar al estado que hoy vivimos como el mejor posible, es, efectivamente, hacer de la historia la nueva forma de trascendencia. Si bien la historia fue lo que liberó al siglo XIX de los últimos rezagos de trascendencia religiosa, fue la misma historia la que ató a todo el siglo XX a su nueva forma de trascendencia la política del estado, o la política trascendente.

Por el contrario, la historia, genealógicamente vista, se capta como situaciones que suceden sin previo aviso, y sin poder ser concatenadas, ya que los forcejeos interpretativos y de apoderamiento, no suceden con más reglas que las dadas por la misma batalla. Este aspecto se profundizará en la segunda parte del capítulo pero ya se vislumbra su resultado. Hay cosas que cambian y su cambio no puede ser explicado por el momento anterior. Tal vez fue una ligera ambición de cientifización de la historia y de la vida humana, pero lo que Nietzsche sí supo ver fue que los fines para los que una cosa fue hecha son todo coelo diferentes, y no tienen nada que ver, con los fines para los que efectivamente se fue usando a lo largo del tiempo, de su historia. Ya es una historia real, y no una historia que se trasciende a sí misma explicándose de una forma metahistórica.

## 2. La genealogía: otra historia política

“A fuerza de andar buscando los comienzos se convierte uno en un cangrejo. El historiador mira hacia atrás; al final cree también hacia atrás.” (Crepúsculo de los ídolos)

Ahora se puede entender la forma en la que Nietzsche asume la historia. Nietzsche está haciendo genealogía como quien tiene un nuevo poder de interpretar y crear. Y si había entendido el interpretar como lo que hace el filósofo, que deviene político, entonces también se puede replantear la historia de la filosofía política como un evento político.

Nietzsche identifica dos formas generales de hacer historia: La forma

moderna de pensar históricamente o sentido histórico, y la forma genealógica de pensar o espíritu histórico. La forma moderna de pensar históricamente es trascendente, la genealógica es inmanente. ¿En qué se nota?

### *La genealogía no supone una verdad histórica*

La genealogía no hace aparecer la historia de la filosofía como una búsqueda de la verdad filosófica en donde los personajes se mostrarían como estando unos sobre los hombros de otros presuponándose en una infinita serie regresiva. Esta es la estrategia típica de toda historia trascendente que consiste, precisamente, en hallar en el futuro, a veces en el pasado, en todo caso fuera del personaje histórico en cuestión, la solución y/o la fuente de sus problemas.

Por ello, la historia trascendente lo que realmente supone es la verdad de la historia que relata. Verdad que está siempre por fuera de lo relatado. Esto tiene un efecto ordenador y encadenante de toda la historia del espíritu en una sola historia. Lo que sucede es que, en últimas, sólo puede haber una historia, la historia verdadera que se encadena de un momento a otro y que siempre tiene un fin. No era para menos puesto que un momento tiende o desemboca en el siguiente: un presente cualquiera es el fin del pasado inmediato y ese, a su vez, tiene como fin el futuro que le sigue, estableciéndose una cadena de finalidades de nunca acabar.

Se nota claramente que ni Nietzsche ni Maquiavelo entienden así la historia. Maquiavelo utiliza la historia, como Nietzsche en la Segunda Intempestiva, pues la coloca al servicio de la vida para potenciar el presente del gobernante. Sabe, en todo caso, que es una historia restringida y no siempre habrá respuesta en ella para todo el gobierno presente, ya que el azar es algo que sobrepasa cualquier previsión humana.

La genealogía, en la medida en que entiende la interpretación como apoderamiento, no cae en la ilusión de la verdad, ni de la trascendentalidad de la historia. Asume que siempre hay una voluntad de poder que ordena la historia de cierto modo, una voluntad que hace aparecer los hechos de una u otra manera.

De este modo, la genealogía se entiende como política en dos acciones:

muestra una nueva posibilidad de historia, es decir, nos cuenta de otro modo lo que ha sucedido, porque es ella misma un nuevo poder; y, segunda acción, es propiamente una forma de crítica a la historia verdadera, tanto como forma de pensar, como crítica a lo que nos han contado que somos por medio de una historia verdadera. Esta doble crítica política, a la forma histórica de pensar como a la manera como se nos impone una interpretación del presente vía el pasado, no deja de ser nunca una realidad del lenguaje y del mundo.

En la medida en que se entienda la interpretación sólo en su nivel textual, se caerá en la trascendentalidad y en un ejercicio infinito de interpretación. Por cierto, si “no hay hechos sólo interpretaciones” no es tanto porque haya sólo interpretaciones, sino porque no hay hechos. Siempre puede haber una nueva conexión, un nuevo camino, que no desconecta los otros; tan sólo los hace vigentes. Y es que a veces pareciera como si las interpretaciones tuvieran que ir reemplazándose según se fuera ganando mayor horizonte de comprensión, pero se reemplazan más bien porque se gana una lucha y no porque se gane más verdad.

Queda por aclarar, ahora, cómo es que la búsqueda de la verdad es una fuerza interpretativa que se enlaza con cierta forma de moralidad o valoración y cierta forma de democracia.

*La historia trascendente juzga la historia, evita la diferencia y compara*

La genealogía no acusa a ningún filósofo de estar imposibilitado por su situación histórica, ni de ser deudor de su tiempo. No hace, en últimas, una lectura reactiva del pensador, como si no hubiese ningún diferencial, como si su pensamiento no fuese de él sino de su pasado, y, en el mejor de los casos, una especie de paso necesario hacia, por ejemplo, el saber absoluto, el fin de la metafísica o la universalidad hermenéutica. No se puede confundir una historia trascendente de la verdad con una genealogía inmanente del poder.

Cada vez que un comentarista estudia la parte política de un filósofo utiliza, necesariamente, la técnica de la comparación. Esta técnica de la comparación es lo que le permite no comprometerse ni con uno ni con otro, y siempre estar en un espacio ajeno a la problemática política. No deja de hacer, sin

embargo, una interpretación.

A nuestro parecer, toda interpretación sucede como explica Nietzsche en *La genealogía*. Incluso si se pretende que sea una búsqueda de la verdad se está ya en una forma de interpretación particular. <Buscar la verdad> es el valor que orienta la interpretación de la mayoría de los comentaristas. Para Nietzsche éste será un rasgo de la forma moderna de pensar, del espíritu decadente, de la forma de una conciencia histórica que ahoga la vida.

La interpretación realizada es ella misma un acto político. Curiosamente, Keith Ansell-Pearson lo expresaba cuando daba la segunda razón por la cual Nietzsche no había sido tenido en cuenta por la tradición política. Su pensar había sufrido una interpretación y tuvo que padecer una nueva interpretación para que fuese, entonces, rehabilitado para la política. Esto no quiere decir que la política se reduzca a un problema de interpretación textual. Ya lo habíamos visto en la primera parte de este capítulo: toda interpretación es un ordenamiento del mundo, una acción en éste. Ahora, si proponemos que la política es interpretación, estamos explicando por qué la política puede simultáneamente moverse en campo de la diplomacia y en el campo de la guerra, en el campo de la economía y en el campo de la ecología. La interpretación puede ser del lenguaje, pero no se reduce a éste.

Pero cuando el comentarista se compromete con la verdad del autor que estudia pretende alcanzar una posición neutral. Esta pretendida posición neutral se hace patente cuando miramos la forma en que analiza a su autor como objeto de estudio. Esta neutralidad Nietzsche la estará criticando desde su *Segunda intempestiva*. Miremos de qué se trata.

Hay un hecho como el siguiente: Nietzsche dice algo respecto de un autor, vr. Gr., “Darwin no sirve por X y Y”. X y Y son entendidos por el comentarista como las razones o los argumentos de Nietzsche para explicar, mostrar o demostrar, según sea el nivel o la fuerza de cada uno. Esto es fácilmente comprensible. Ahora, a toda costa, es importante para el comentarista captar la causa, el fundamento o la razón que hay para que Nietzsche juzgue “Darwin no sirve”.

Un comentarista sensato pasa a hacer una de dos cosas (o las dos): Van a los textos de Darwin y comparan si, efectivamente, X y Y se justifican en sus textos, es decir, si lo contenido en X y Y es explícito, o, por lo menos,

deducible de los textos del autor en cuestión. Con ello pretenden darle o quitarle la razón, en este caso a Nietzsche.

La segunda alternativa, o segundo paso, en caso de que X y Y no se encuentren de forma inmediata en los textos de Darwin, es analizar X y Y de modo que se deduzcan, por un lado, los presupuestos o prejuicios que Nietzsche tiene para entender a Darwin, o que se deduzca una especie de imagen, idea o concepción que Nietzsche tendría de Darwin, por otro. Esto también con el fin de volver a los textos directos de Darwin para, efectivamente contrastar a ambos autores.

En cualquier caso, o sígase el procedimiento que se siga, se emiten juicios de valor sobre lo que dice Nietzsche, a propósito de tal o cual autor: “en el fondo, Nietzsche se equivoca por M y N, y tiene razón en R y S”. Aparece un nuevo conjunto de argumentos resultado de los procedimientos comparativos, que pretenden valorar, sopesar o medir qué tan bien entendía Nietzsche a Darwin. Así estaríamos seguros de que Nietzsche tenía o no un juicio correcto sobre el tema.

Esto pierde de vista o se hace desde una interpretación diferente de interpretación que la que tiene Nietzsche. Ahí no se está entendiendo que la interpretación tiene como norma el poder sino la verdad. Que en últimas e ya un pretendido poder que quiere hacernos ver el mundo de cierto modo.

Incluso si pretende hacer una transformación política desde esa nueva interpretación, está concibiendo la política como separada, de cierto modo, de su actividad. En otras palabras, asume una posición neutral que significa claramente indiferencia, falta de compromiso y pretensión de superioridad. Aspectos que Nietzsche identifica en la conciencia histórica de su época.

*La historia es una voluntad de poder, por ello la historia es siempre resultado de una política*

El famoso aforismo décimo segundo del segundo tratado de *La genealogía* ha de ser considerado como una de las más impresionantes y contundentes reflexiones de la filosofía, pues desde su vientre la trascendencia histórica es abortada. El aborto de la trascendencia no significa, en todo caso, que la historia tenga que ser abandonada. Para comprender esto, se puede



perfectamente leer cómo el mismo aforismo termina con una exquisita reconsideración de la historia:

“Destaco tanto más este punto de vista capital de la metódica histórica cuando que, en el fondo, se opone al instinto y al gusto de época hoy dominantes, los cuales preferirían pactar incluso con la casualidad absoluta, más aún, con el absurdo mecanicista de todo acontecer, antes que con la teoría de una voluntad de poder que se despliega en todo acontecer. [...] [Con aquella definición] se desconoce la esencia de la vida, su voluntad de poder; con ella se pasa por alto la supremacía de principio que poseen las fuerzas espontáneas, agresivas, invasoras, creadoras de nuevas interpretaciones, de nuevas direcciones y formas...”<sup>10</sup>

Esta forma interpretar la interpretación no cuadra con la forma moderna de entenderla. Es cierto que podemos estar de acuerdo con que esta forma moderna considere la interpretación como una forma de creación del presente desde el pasado, pero de ningún modo encontraremos que para la el hombre moderno interpretar algo sea dominarlo, enseñorearlo o apropiárselo.

Justo en este punto algunos pueden pensar que se trata de algún tipo de forma desastrosa de presentar las cosas, ya que hoy en día se busca cosas como la paz mundial. Pero el principio de Nietzsche no está invitando hacia algún tipo de violencia bruta sino que está aclarando que el mundo es el resultado de diferentes formas de enseñoreamiento; de las cuales ha surgido. El mundo del hombre, que es político, es el resultado de un juego de fuerzas que se sobreponen todo el tiempo unas a otras tratando de dominar.

Entender esta verdad puede abrir posibilidades para organizar el mundo de otros modos. Asumir inocentemente o ingenuamente que los procesos se han dado en pasividad, o que los procesos se deben dar en pasividad, no ha llevado muy lejos. Por el contrario, un manto nihilista puede estar cubriendo la lucha de la vida.

Nietzsche, así, no pretende abandonar la historia, simplemente evitar la forma trascendente neutral e indiferente de hacer historia justo como lo hace la hermenéutica y toda forma de hegelianismo. De este modo, transforma su concepto inicial de fuerza plástica que había preparado en la *Segunda Intempestiva* y lo introduce dentro del concepto de interpretación

---

<sup>10</sup> GM 2,12 – ksa 5.316

como la manera en la cual podemos usar la historia para abrir nuevas formas de vida. Esto puede ser visto al comienzo del segundo tratado de la genealogía de la moral cuando diferencia el olvido del recuerdo.

Si miramos detenidamente, olvidar es la forma en que el espíritu está capacitado para actuar. Esto concuerda con lo que habría expuesto en la segunda intempestiva respecto del olvido; en *La genealogía de la moral* se trata del instinto creado por el hombre para poder vivir. Sobre este tema podría incluso recordarse que la idea de un todo creado como algo ficticio pero funcional para la vida, ya se encontraba presente en *El nacimiento de la tragedia*; sin embargo, la temática era otra.

La memoria es un segundo acto de creación que habilita otra forma superior de vida de modo que debe ser considerada como un instinto de segundo orden. Pero en ambos casos, la genealogía, mantiene esta especie de jerarquía. Mientras que en la segunda intempestiva al olvido lo encontramos dentro de la idea de que la historia puede servir a la vida, en *La genealogía* lo encontramos dentro de la idea de que la memoria es el instinto segundo con respecto del instinto del olvido, que es el primero. El olvido explica por qué la genealogía asume que la historia no es algo continuo sino por el contrario algo azaroso y nuevo que pasa cada vez. De nuevo, la genealogía reconstruye la historia de un modo creativo, es decir, sabiendo que es necesaria una voluntad de poder con miras a un mantenimiento del poder, con miras a un compromiso político, así que la vida pueda, con el uso de la historia, actuar.

### 3. La inmanencia de lo político en Nietzsche y sus múltiples sentidos

*El tiempo de la política pequeña ha pasado: ya el próximo siglo trae consigo la lucha por el dominio de la tierra, – la coacción a hacer una política grande  
(Crepúsculo de los ídolos)*

¿Cómo encontramos en Nietzsche una política de la inmanencia? La encontramos cuando ahondamos en lo que significa ser filósofo para Nietzsche. Se vio que lo que hace casi cualquier comentarista, cuando se enfrenta a la filosofía política de cualquier pensador, evidencia los rasgos que caracterizan a una política de lo trascendente. Se trata de una mirada indiferente que piensa que no actúa y que no tiene mayor compromiso que

la búsqueda de la verdad. Pero es hora de retomar lo planteado al comienzo. Para Nietzsche la trasvaloración de los valores, como actividad del nuevo filósofo es lo que se puede leer como política de la inmanencia. El filósofo es un político porque es el que re-interpreta los valores, la moral; es una nueva voluntad de poder en el mundo.

### *La Filosofía política de Nietzsche es inmanente a su pensamiento*

Toda filosofía política trascendente separa a la filosofía política del resto del pensamiento filosófico. Este es un procedimiento reconocido y sencillo, se ha formado en todas las historias de la filosofía cuando se divide el pensamiento como a un ponqué en pedazos. Con esto ya podemos acercarnos a la respuesta de por qué efectivamente resulta difícil, en nuestros términos, hablar de una filosofía política en Nietzsche. Él no dedica obras especiales a la política porque su política es inmanente a su pensamiento. No piensa sobre política, como quien piensa sobre moral y luego piensa sobre religión. Siempre que piensa, por ejemplo, el valor de los valores morales, está pensando políticamente; la transvaloración de los valores es un pensamiento político, llévese o no a cabo, igual que cualquier pensamiento político, sigue siendo una acción política. De la misma manera siempre que piensa la ciencia como ciencia jovial, está pensando una ciencia que no se pretende neutral ni ajena frente a la verdad; para decirlo en términos comunes, está pensando, aunque no es esta la forma más feliz de expresarlo, una *ciencia politizada* o una *ciencia política*. No basta sino recordar algunos pasajes del primer aforismo de “por qué soy un destino” que se encuentran en el *Ecce homo*.

“Transvaloración de todos los valores: ésta es mi fórmula para designar un acto de suprema autognosis de la humanidad, acto que en mí se ha hecho carne y genio. [...] Mi genio está en mi nariz. Yo contradigo como jamás se ha contradicho y soy, a pesar de ello, la antítesis de un espíritu que dice no. Yo soy un alegre mensajero como no ha habido ningún otro, conozco tareas tan elevadas que hasta ahora faltaba el concepto para comprenderlas; sólo a partir de mí existen de nuevo esperanzas. A pesar de todo esto, yo soy también, necesariamente, el hombre de la fatalidad. Pues cuando la verdad entable lucha con la mentira de milenios tendremos conmociones, un espasmo de terremotos, un desplazamiento de montañas y valles como nunca se había soñado. El concepto de política

queda entonces totalmente absorbido en una guerra de los espíritus, todas las formaciones de poder de la vieja sociedad saltan por el aire; todas ellas se basan en la mentira: habrá guerras como jamás las ha habido en la Tierra. Sólo a partir de mí existe en la Tierra la gran política.”<sup>11</sup>

Todo comentarista político es capaz de tomar a su filósofo político preferido y enfrentarse exclusivamente a la “parte” política que “tiene”. Esto va acompañado de una manera muy particular de entender la política y de entender cómo pensar la política. Pero, encontramos por el contrario que surge así una especie de característica común entre Maquiavelo y Nietzsche respecto de la política de la inmanencia que estamos pensando.

Ahora, en ambos casos esta política inmanente debe entenderse como interpretación. Eso es lo que hace Maquiavelo para sacar las reglas universales y lo que hace Nietzsche para construir una genealogía de la moral. Y si consideramos ajustada la comprensión de la interpretación como un ejercicio de la voluntad de poder, entonces podríamos también pensar que todo acto de pensamiento es un acto político y, por ello mismo, un acto que podría resultar peligroso para todo aquello que busca otros intereses o ha realizado otros pensamientos o interpretaciones.

Por eso se debía captar muy bien que es el concepto de interpretación, que crea Nietzsche, el que nos hace patente que efectivamente su política es inmanente a su pensar, o lo que es lo mismo, que su pensamiento es político.

Hay otro rasgo propio de esta filosofía que muestra que es política. Se trata de la forma en que piensa a fuerza. Se verá que lo que la interpretación es como es porque el pensador alemán tiene una forma particular de pensar la fuerza, a saber, como lo que puede.

### ***Una política inmanente no separa la fuerza de lo que puede***

*Para vivir solo hay que ser un animal o un dios – dice Aristóteles. Falta el tercer caso: hay que ser ambas cosas – un filósofo... (Crepúsculo de los ídolos)*

El trabajo interesante en la filosofía política moderna, a diferencia de lo podríamos llamar filosofía política antigua y medieval, es pasar de la

---

<sup>11</sup> EH.4,1 ksa 6.365

pregunta y la preocupación por el alma, y su relación con el resto de la realidad metafísica, para poder entender lo social, a la pregunta por la naturaleza humana para entender cómo se ha podido construir la sociedad. Así parece haber una clara discontinuidad, pero en *La genealogía* misma Nietzsche construirá una reflexión que hará sospechar de esa ruptura y mostrará, más bien, algo común, pues, en ambos casos había habido un procedimiento común e interactivo entre querer saber lo general (la sociedad) y tener que saber lo singular (el individuo). Por lo menos así podría ser leído hoy después de Nietzsche; ahora, en ambos momentos hubo una seguridad, un supuesto en juego, que incluso explicaría el paso del uno al otro, que explicaría también cómo se introduce la trascendencia. La seguridad, el supuesto en juego en cada momento, era inverso, lo que propiamente hizo que se pensara en una discontinuidad. Se tenía que suponer, o bien que el hombre era por naturaleza social, y por lo tanto concentrarse en un problema moral y de control de sí con ayuda de un tercero, que sería lo trascendente, o bien suponer que el hombre crea una naturaleza artificial o segunda naturaleza, lo que llevaba a concentrarse en un problema legal y de restricciones a través del estado, de donde salía también una trascendencia, aunque artificialmente lograda.

Lo anterior se ve claramente, en dos grandes figuras de cada uno de los momentos de la filosofía política de la trascendencia. Aristóteles lo coloca claramente en su *Política* cuando afirma que el hombre es un animal político<sup>12</sup>. Por el contrario, Hobbes pensará que, si bien el hombre es resultado de la naturaleza, si se piensa que la naturaleza es el arte de Dios, se comprenderá que ella funciona como una máquina, lo mismo que el cuerpo y, por lo tanto, el estado debe ser considerado como creación del hombre, aunque la naturaleza humana no sea social<sup>13</sup>.

Por ambos caminos hay, en todo caso, algo en común, a saber, la humanidad del hombre, el hombre mismo. La crítica de Nietzsche se centrará en este aspecto propio de la cultura occidental, cultura enferma y decadente, porque el hombre es decadente. El décimo primer aforismo de *La genealogía* muestra perfectamente que Nietzsche está pensando políticamente, pero al contrario de una política trascendente como la de Hobbes. Es decir, la crítica de Nietzsche a occidente enfermo es claramente una crítica a la filosofía

---

<sup>12</sup> Aristóteles, *Política* libro 1 1253a3-1253a7

<sup>13</sup> Hobbes, *Leviathan* Intro. Parágrafo 1/4 p. ix mp. 81

política moderna porque su el centro de ataque a ella es la forma en que la filosofía moderna entiende que ha de constituirse el hombre. Nietzsche esperará la muerte de Dios, la venida del último hombre, la muerte del mismo hombre y la llegada de algo sobre-el-hombre un sobrehombre o superhombre.

Hobbes había sostenido, al lado de lo señalado, que era el miedo a la muerte lo que hacía que el hombre buscara el pacto para evitar el estado de guerra. El miedo a la muerte no es otra cosa que el miedo a los otros hombres que podrían asesinarlo. El hombre, en su estado de naturaleza, tiene ese miedo como propio, y aunque el estado no puede borrar la primera naturaleza, éste se presenta como la única solución posible para superar al miedo. Así, pues, para Hobbes el hombre pierde el miedo a la muerte gracias al Leviatán, pero de hecho también sufre una transformación de su primera naturaleza o como hombre. Es justamente esta pérdida del miedo, como momento constitutivo del *Leviathan*, lo que más desesperará a Nietzsche:

“¿quién no preferiría cien veces sentir temor, si a la vez le es permitido admirar, a no sentir temor, pero con ello no poder sustraerse ya a la nauseabunda visión de los malogrados, empequeñecidos, marchitos, envenenados’ ¿y no es ésta nuestra fatalidad? ¿Qué es lo que hoy produce nuestra aversión contra <el hombre>? – pues nosotros sufrimos por el hombre, no hay duda. – No es el temor, sino, más bien, el que ya nada tengamos que temer en el hombre, el que el gusano <hombre> ocupe el primer plano y pulule en él, el que el <hombre manso>, el incurablemente mediocre y desagradable haya aprendido a sentirse a sí mismo como la meta y la cumbre, como el sentido de la historia, como <hombre superior>”<sup>14</sup>

¿Por qué se desesperará Nietzsche con ese hombre manso, que busca la paz perpetua? ¿Por qué preferirá el filósofo alemán un hombre temeroso? La respuesta se encuentra en su estudio sobre el origen de lo bueno cuando responde desde las relaciones de fuerzas. El problema estaría en que la fuerza, las relaciones de fuerza, y por lo tanto lo que serían las relaciones entre el poder habrían sido malentendidas. Esta mal comprensión consiste precisamente en hacer que las fuerzas dejen de hacer lo que pueden, que los individuos pierdan su fuerza y con ello su individualidad en favor de una trascendencia.

---

<sup>14</sup> GM 1,11 – ksa 5.277

Nietzsche, como habíamos visto, entendía que los individuos se apoderaban del mundo en su interpretación. Esto supone claramente que los individuos, cada individuo, posee su grado de fuerza, su *quantum* de fuerza que es desde donde puede interpretar y ha sido, a su vez, interpretado. Es claro, en todo caso, que no todos tienen la misma fuerza, también lo entendía Hobbes en *el Leviatán*, no todos somos iguales por la fuerza de nuestros cuerpos. Al contrario somos nuestro cuerpo y dependemos de su fuerza para vivir la vida.

Ahora, es imprescindible precisar que no somos nosotros y nuestro cuerpo, sino que son dos maneras de referirse a lo mismo. Nietzsche lo tenía claro desde *Así habló Zaratustra*. Es como si él hubiera radicalizado lo expresado por Spinoza en el lema 1 de la segunda parte de la *Ética*: “los cuerpos se distinguen unos de otros en razón del movimiento y del reposo, la rapidez y la lentitud, y no en razón de la sustancia”<sup>15</sup>, o lo que es lo mismo, sostener que el cuerpo se define por lo que puede, o sólo es en la medida en que puede algo.

También es importante precisar que la fuerza no es reducible a fuerza física, de lo contrario sería inexplicable la fuerza de la interpretación. Al contrario, la fuerza es siempre lo que hace que algo sea y somos nuestra fuerza, que incluso podría ser incrementada.

Nietzsche entendió que sólo introduciendo una trascendencia habría sido posible retirar un temor que se había instaurado como temor natural. Este procedimiento de negar el temor automáticamente estaría negando algo de la vida del hombre.

¿Cómo es que efectivamente una mala comprensión de la fuerza, del poder, lleva a que se destruya lo que la fuerza puede?

“exigir de la fortaleza que no sea un querer-dominar, un querer-sojuzgar, un querer-enseñorearse, una ser de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fortaleza. Un quantum de fuerza es justo un tal quantum de pulsión, de voluntad, de actividad – más aún, no es nada más que ese mismo pulsionar, ese mismo querer, ese mismo actuar, y, si puede parecer otra cosa, ello se debe tan sólo a la seducción del lenguaje (y de los errores radicales de la razón petrificados en el lenguaje, el cual entiende y mal entiende que todo hacer está condicionado por un agente, por un

---

<sup>15</sup> SPINOZA, Baruch. *Ética, op. cit.*, II, LEMA 1, p.88.

<sujeito>. Es decir, del mismo modo que el pueblo separa el rayo de su resplandor y concibe al segundo como un hacer, como la acción de un sujeto que se llama rayo, así la moral del pueblo separa también la fortaleza de las exteriorizaciones de la misma, como si detrás del fuerte hubiera un sustrato indiferente, que fuera dueño de exteriorizar y, también, de no exteriorizar fortaleza. Pero al sustrato no existe, no hay ningún <ser> detrás del hacer, del actuar, del devenir, <el agente> ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo.”<sup>16</sup>

No era para menos, se entiende mal al poder cuando se considera que se le puede detener o quitar a un cuerpo. Se malentiende la fuerza cuando se piensa que el fuerte tiene la libertad de ser débil. Y esta es, ni más ni menos, la condición del estado hobbesiano. Así, Nietzsche explicaría la trascendencia como el error de separar el mundo verdadero del aparente, o como el error de separar la fuerza de lo que puede. En ambos casos se crea lo mismo, un ideal desde el que se pretende dominar al otro, un mundo verdadero que sería superior y desde el que se explicaría el aparente, o el poder de la fuerza que, al serle extraído, pretendería dominarla.

### *El problema de la igualdad y la democracia en la política inmanente de Nietzsche*

Para poder hacer explícita la relación entre la problemática de la interpretación, en cuanto que apoderamiento, la genealogía, en cuanto que antehistoria, y la política recurriremos a dos pasajes propios del autor que nos muestran explícitamente cómo se establece la conexión.

“Abstenerse mutuamente de la ofensa, de la violencia, de la explotación. Equiparar la voluntad de uno a la voluntad del otro: en un cierto sentido grosero esto puede llegar a ser una buena costumbre entre los individuos, cuando están dadas las condiciones para ello (a saber, la semejanza efectiva entre sus cantidades de fuerza y entre sus criterios de valor, y su homogeneidad dentro de un solo cuerpo). Mas tan pronto como se quisiera extender ese principio e incluso considerarlo, en lo posible, como principio fundamental de la sociedad, tal principio se mostraría enseguida como lo que es. Como voluntad de negación de la vida, como principio de disolución y de decadencia. Aquí resulta necesario pensar a fondo y defenderse contra toda debilidad sentimental: La vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y

---

<sup>16</sup> GM 1,13 – ksa 5.279



más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión y al menos, en el caso más suave, explotación”.<sup>17</sup>

Por un lado, el filósofo parte de una consideración sencilla respecto de lo que puede tenerse por ideal social actual: la igualdad. Ahora, realmente la sociedad tiene la igualdad más como fundamento que como ideal. Pero la igualdad está restringida al ámbito jurídico, pues la sociedad democrática exige, como fundamento, una igualdad de derechos. Esta diferenciación no está señalada por Nietzsche pues realmente está pensando no lo que debe ser o lo que es la igualdad en cierto ámbito, sino lo que sería la igualdad en general. En este sentido su crítica va más contra una sociedad que se piense absolutamente igual. Igualdad es igualdad de voluntades, y por lo tanto pérdida de la voluntad de poder, puesto que Nietzsche concibe la voluntad de poder como la forma en que la vida tiende a manifestarse.

Por otro lado, hay que ver también que la forma histórica en que la sociedad está constituida estaría producida por la estructuración democrática.

“el sentido histórico (o la capacidad de adivinar con rapidez la jerarquía de las valoraciones según las cuales han vivido un pueblo, una sociedad, un ser humano, el <instinto adivinatorio> de las relaciones existentes entre esas valoraciones, de la relación entre la autoridad de los valores y la autoridad de las fuerzas efectivas): ese sentido histórico que nosotros los europeos reivindicamos como nuestra peculiaridad lo ha traído a nosotros la encantadora y loca semibarbarie en que la mezcolanza democrática de estamentos y razas ha precipitado a Europa, – el siglo XIX ha sido el primero en conocer ese sentido como su sexto sentido. El pasado de cada forma y de cada modo de vivir, de culturas que antes se hallaban duramente yuxtapuestas, superpuestas, desemboca gracias a esa mezcolanza en nosotros las <almas modernas>, a partir de ahora nuestros instintos corren por todas partes hacia atrás, nosotros mismos somos una especie de caos –: finalmente, como hemos dicho, <el espíritu> descubre en esto su ventaja.”<sup>18</sup>

Pero, ¿cómo?, ¿por qué? El filósofo alemán va a entender que hay una forma de ser de este hombre moderno, que ya habiendo sido escindida su fuerza de lo que puede, ya habiendo perdido su voluntad de poder, en la que pierde su gusto, su capacidad de discernir, de seleccionar a través del gusto, que Nietzsche llamará aristocrático. En ese mismo texto prosigue: “el <sentido histórico> significa casi el sentido y el instinto para percibir todas las cosas, el gusto y la lengua para saborear todas las cosas: con lo que inmediatamente

---

<sup>17</sup> JGB, 259 – ksa 5.207

<sup>18</sup> MB 224 – ksa 5.157s

revela ser un sentido *no aristocrático*". Nietzsche lo había formulado así en la Segunda intempestiva: "no sorprenderse en exceso de nada, dejar que todo tenga el mismo valor... a eso se le llama precisamente sentido histórico, formación histórica"<sup>19</sup>.

Ahora, hay que terminar respondiendo a las preguntas ¿por qué la voluntad de igualdad tiene las consecuencias, tan nefastas para Nietzsche, de introducir la trascendencia, hacer perder la voluntad de poder, mal interpretar la fuerza, sobredimensionar la historia y destruir la vida?, ¿por qué resulta eso tan nefasto?, y ¿qué habría que hacer entonces?, ¿cómo podemos interpretar eso que habría que hacer?

La voluntad de igualdad introduce una trascendencia porque sólo se puede pensar la igualdad cuando hay un tercero que la garantice. Y es que para poder determinar algo como igual tenemos que tener una pauta. Ahora, como de hecho no somos iguales por la diferencia real entre los cuerpos y demás, entonces la pauta debe ser externa. Y esa pauta, naturalmente, ya no es igual, no puede serlo porque sería un ser de la misma naturaleza que lo que se compara para demostrar su igualdad. La pauta de igualdad, entonces, resulta ser de otra naturaleza, no es con lo que se compara sino lo que compara y además demuestra la igualdad. Para Nietzsche será en primera instancia Dios y esto lo expresa Nietzsche cuando presenta en el *Zaratustra* el hombre que no es igual, el superhombre:

“Vosotros hombres superiores, aprended esto de mí: en el mercado nadie cree en hombres superiores. Y si queréis hablar allí, ¡bien! Pero la plebe dirá parpadeando «todos somos iguales».

«Vosotros hombres superiores, - así dice la plebe parpadeando - no existen hombres superiores, todos somos iguales, el hombre no es más que hombre, ¡ante Dios - todos somos iguales!»

¡Ante Dios! - Mas ahora ese Dios ha muerto. Y ante la plebe nosotros no queremos ser iguales. ¡Vosotros hombres superiores, marchaos del mercado!”<sup>20</sup>

Y es que ese tercero, ante el que somos iguales, no era otro que Dios, el que trasciende. Ahora, en *El caminante y su sombra* él ya había señalado un paso entre la religión y el estado. Aquí se propone pensar que el paso también puede ser entendido entre Dios y el estado, de modo que la reflexión sobre

---

<sup>19</sup> UBHL 7 – ksa 1.299

<sup>20</sup> Za IV,13 – ksa 4.356

la igualdad como generadora de la trascendencia también aplique al estado. El pasaje es como sigue:

“El amor casi religioso a la persona del rey fue transformado por los griegos, cuando terminó la realeza, en el amor a la “polis”. Una idea es más susceptible de ser amada que una persona y, sobre todo, crea menos decepciones al que ama. [...] Por esto, la veneración por la “polis” y el Estado que más grande de lo que fue jamás anteriormente la veneración por los príncipes. Los griegos son las “fuentes del Estado”, los “locos del Estado”, de la historia antigua: en la historia moderna lo son otros pueblos.”<sup>21</sup>

En cierto sentido puede decirse que Dios es fundamento tanto de la monarquía, como del estado moderno, como se señaló anteriormente, pero lo que vale en este momento es poder mostrar que la igualdad sí supone una especie de trascendencia, porque bien se considere a Dios como fundamento del Estado o no, en todo caso, ante un estado no fundamentado, los seres que son iguales dentro del estado sí son, trascendentalmente, igualados por el estado.

La voluntad de poder se pierde o se debilita en la voluntad de igualdad, se trata de una transformación enfermiza de la voluntad de poder. Se sabe que dentro de su visión, un debilitamiento de la voluntad de poder es un debilitamiento de la vida. Por eso en el el capítulo más dedicado en contra de la igualdad en el *Zarathustra*, “De las tarántulas”, escribirá:

“Hay quienes predicán mi doctrina acerca de la vida: y a la vez son predicadores de la igualdad, y tarántulas.

Su hablar en favor de la vida, aunque ellos están sentados en su caverna, esos arañas venenosas, y apartados de la vida: débese a que ellos quieren así hacer daño.

Quieren así hacer daño a quienes ahora tienen el poder: pues entre éstos es donde mejor acogida sigue encontrando la predicación acerca de la muerte.

Si fuera de otro modo, los tarántulas enseñarían algo distinto: y justamente ellos fueron en otro tiempo los que mejor calumniaron el mundo y quemaron herejes.

Con estos predicadores de la igualdad no quiero ser yo mezclado ni confundido. Pues a mí la justicia me dice así: «los hombres no son iguales»<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> MAMII El caminante y su sombra, 232 – ksa 2.658

<sup>22</sup> Za II, 7 – ksa 4.129s

Por esto el superhombre tendrás las características que tendrá, ya que en últimas, como se dijo anteriormente, éste no podrá ser nunca un igual sino, por el contrario, un creador.

Las características del superhombre suelen ser, por lo que se puede leer al comienzo del capítulo, relacionadas con una visión racista de la humanidad. ¿Si Nietzsche no acoge la igualdad no está, por tanto, promoviendo la discriminación, el racismo, etc.? Realmente del hecho de que se respete la diferencia no se puede deducir que se promueva el racismo. Ahora, resulta más complicado cuando hemos visto que la lucha de fuerzas es lo que está a la base de toda formación de diferencia, de voluntad de poder y de superhombre, por ende.

¿Qué podemos ver allí? En primera instancia una concepción de la vida que se resume muy bien de la siguiente manera en *Más allá del bien y del mal*: “se ha contemplado mal la vida cuando no se ha visto también la mano que de manera indulgente – mata”.<sup>23</sup> La vida hay que entender en su contradicción íntima, o como se presentaba en *El nacimiento de la tragedia*, como trágica. Extirparle el dolor a la vida es matarla antes de vivirla. Tal vez suene un poco exagerado pero, curiosamente, se invierte la relación que se explicaba arriba con el miedo. Si Nietzsche decía que era importante tenerle miedo al nuevo hombre, y que la desventura era haberle perdido miedo al hombre, lo decía porque tener miedo es una vitalidad de la vida.

La sociedad busca a toda costa no tener miedo, eliminar el miedo. Y es que más que querer tener o no miedo, tiene el miedo al miedo. Pero la diferencia del miedo al hombre o a su fuerza y voluntad de poder con el miedo al miedo es que este último se esconde como miedo. Hay una ignorancia voluntaria de este miedo radical al miedo. Resulta, pues, que es mejor tener miedo que no tenerlo porque no tenerlo implica tenerlo sin saberlo, mientras que tener miedo es vivir la vida con vitalidad, entendiendo que es trágica y que implica sufrimiento y lucha.

En segunda medida ¿cómo podemos estar más seguros de la voluntad de igualdad que de la voluntad de poder o la voluntad de diferencia? En cierto sentido, se trata de un punto de partida diferente que, en este instante, difícilmente sería aceptado ya que se trata de una opción por una política

---

<sup>23</sup> JGB 69 – ksa 5.86

inmanente, mientras que lo que impera es una política trascendente. No se puede dar una razón contundente para explicar por qué mantener una inmanencia es mejor que aceptar la explicación trascendente, o viceversa, sobre el problema de la política. Significa, entonces, que se trata de dos perspectivas, valoraciones o valores que están de hecho en confrontación.

Esta idea de perspectivas o valores en lucha, en combate, es descrita por Nietzsche al final de su primer tratado de *La genealogía*, cuando explica cómo el valor de <bueno y malo> está en lucha contra el valor <bueno y malvado>; dicho en nuestros términos, cómo una moral cristiana, tal y como la explicaba Maquiavelo, y por ende un sistema político trascendente que busca y supone la igualdad entre los hombres, se opone a una gran política, no de hombres, sino de superhombres diferentes; de la siguiente manera:

“Concluamos. Los dos valores contrapuestos <bueno y malo>, <bueno y malvado>, han sostenido en la tierra una lucha terrible, que ha durado milenios; y aunque es muy cierto que el segundo valor hace mucho tiempo que ha prevalecido, no faltan, sin embargo, tampoco ahora lugares en los que se continúa librando esa lucha, no decidida aún. Incluso podría decirse que entre tanto la lucha ha sido llevada cada vez más hacia arriba y que, precisamente por ello, se ha vuelto cada vez más profunda, cada vez más espiritual: de modo que hoy quizá no exista indicio más decisivo de la <naturaleza superior>, de una naturaleza más espiritual, que estar escindido en aquel sentido y que ser realmente todavía un lugar de batalla de aquellas antítesis.”<sup>24</sup>

¿Dónde, pues, se lleva a cabo la lucha? Dentro de nosotros mismos; es esta la respuesta que proponemos. En cierto sentido una política inmanente no es del todo ajena a lo que ya nosotros de hecho pensamos y hacemos políticamente; son dos valores que el pensamiento filosófico tiene para pensar en filosofía. Se trata, por tanto, de dos valores que no son conciliables, sino precisamente, enemigos dignos uno del otro, enemigos que luchan al interior de la filosofía.

El final del aforismo, que el tercer tratado está explicando, o interpretando, dice así: “Ahora bien, en el hecho de que el ideal ascético haya significado tantas cosas para el hombre se expresa la realidad fundamental de la voluntad humana, su *horror vacui*: esa voluntad *necesita una meta* – y prefiere querer *la nada* a no querer.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> GM 1, 16 – ksa 5.285s

<sup>25</sup> GM 3, 1 – ksa 5.339

Podemos decir que el *horror vacui* no es un valor como “bueno y malvado”; son sin duda asuntos diferentes, pero ambos asuntos son dos formas de hablar sobre un problema que continua el uno en el otro. El valor moral “bueno y malvado”, como algo que lucha, es colocado sobre el ideal ascético. Hay una extraña relación entre el valor, concepto del primer tratado, y el ideal, concepto del tercer tratado; uno expresa la lucha dentro del hombre, la interpretación que un hombre puede alcanzar, mientras que el otro expresa el campo de batalla sobre el cual la lucha se lleva a cabo: la forma en que la voluntad del hombre ha sido formada, o la forma en que el hombre está habilitado para interpretar. Es por esta razón por la que, de nuevo, Nietzsche se refiere a la humanidad en los siguientes términos:

“La falta de sentido del sufrimiento, y no este mismo, era la maldición que hasta ahora yacía extendida sobre la humanidad, -¡y el ideal ascético ofreció a ésta un sentido! Fue hasta ahora el único sentido; algún sentido es mejor que ningún sentido; el ideal ascético ha sido, en todos los aspectos, el faute de mieux par excellence habido hasta el momento. En él el sufrimiento aparecía interpretado; el inmenso vacío parecía colmado; la puerta se cerraba ante todo nihilismo suicida.”<sup>26</sup>

Así, vemos una interesante unidad en *La genealogía* que Nietzsche hace. Primero, interpretar los valores morales que considera más predominantes, en tanto que todavía mantienen una lucha; segundo, muestra que interpretar cualquier cosa es darle un sentido en la lucha o enseñorearse; y, tercero, examinar lo que hace posible la interpretación, lo que ha hecho posible que la lucha entre los valores morales se lleve a cabo, a saber, el ideal.

### *La Virtud del superhombre*

Si se trata de una opción, de una decisión que no puede ser completamente, por lo menos nos por ahora, argumentada racionalmente, entonces ¿con qué habría que quedarse? Este será el último sentido que se propone para entender la política inmanente. Se trata del nuevo individuo que saca de sí su propia ley, su propia virtud. El superhombre no puede recurrir al exterior para saber qué hacer, cómo actuar, etc., sólo desde sí mismo puede salir su única virtud.

---

<sup>26</sup> GM 3, 28 ksa 5.411

La discusión sobre la individualidad y la superioridad de ésta sobre cualquier forma de rebaño se desarrolla en varios sitios. Con ello se demostraría la distancia que Nietzsche tendría respecto de cualquier forma de nacionalsocialismo, sin necesidad de despolitizarlo. Sobre todo porque Nietzsche le repugnaría cualquier líder con una masa que lo siga. Él mismo no se cansará de decir: “el que me quiera seguir que se siga a sí mismo”. Pero este debate se sale de las pretensiones de este texto que se concentrará en mostrar cómo Nietzsche entiende esta única virtud para el superhombre.

El texto clave que nos muestra esta insistencia nietzscheana se encuentra en el Zarathustra:

“Vosotros amáis vuestra virtud como la madre a su hijo; Pero, ¿cuándo se ha oído decir que una madre quisiera ser pagada por su amor?

Vuestro sí-mismo más querido es vuestra virtud. Sed de anillo hay en vosotros: para volver a alcanzarse a sí mismo lucha y gira todo anillo.

Y semejante a la estrella que se extingue es toda obra de vuestra virtud: su luz continúa estando siempre en camino y en marcha - ¿y cuándo dejará de estar en camino?

Así la luz de vuestra virtud continúa estando en camino aunque ya la obra esté hecha. Ésta puede estar olvidada y muerta: su rayo de luz vive todavía y camina.

Que vuestra virtud sea vuestro sí-mismo, y no algo extraño, una piel, un manto: ¡ésa es la verdad que brota del fondo de vuestra alma, virtuosos!”<sup>27</sup>

Se podría objetar que en el *Zarathustra* hay que diferenciar entre lo que el filósofo dice respecto del superhombre y lo que le dice a sus discípulos en la segunda parte, como la que se ha citado. Un trabajo diferenciador no sobra, sin duda, pero en este caso y respecto de la virtud Nietzsche es muy constante y claro, no sólo en el *Zarathustra* sino en *Más allá del bien y del mal*. Ahora, cuando se refiere al hombre superior, el mismo Zarathustra les indica: “No seáis virtuosos por encima de vuestras fuerzas!”<sup>28</sup>. Pero, en realidad, no es este el problema que desea formular este texto. Lo grave, es que Nietzsche otorgaría al superhombre una inmanencia consigo mismo.

No en vano se hace énfasis en que el superhombre es un creador, un creador egoísta desde su voluntad de poder. Voluntad que, como bien es sabido, no es algo subjetivo. Ahora ser creador y ser violento no únicamente contra los

---

<sup>27</sup> Za II, 5 – ksa 4.121

<sup>28</sup> Za IV – ksa 4.363

otros, no es el objetivo del superhombre acabar con todo lo que no sea él. Esto sería la lógica del resentimiento, de la venganza, de la igualdad. La idea es que, así como el príncipe de Maquiavelo tiene que saber cómo mantener su principado, bien sea derrotando a sus enemigos en las diferentes formas, bien sea estableciendo alianzas con otros, etc. El superhombre tiene como fin el mantener su creación, aquello que ha salido de su sí mismo.

En este sentido el acto de violencia primero es contra sí mismo puesto que tiene que exigirse algo que afirmar. No se crea nada si no se hace una primera violencia consigo mismo. Y si mantener su creación implica, y de hecho lo implica, enfrentarse a todos aquellos que la quieran destruir, pues tendrá también que hacerlo. En este sentido, una violencia contra otros, es una violencia exigida por el otro, no dada primero por el nuevo hombre.

Podría pensarse que en tanto que se llegue a una “sociedad de superhombres” no habría destrucción, sin más, de lo otro, puesto que el creador se preocupa por su creación; inmanente a sí. Sin duda hay que desterrar del todo la idea de creación a partir de la nada. Creación es siempre creación luego de un manejo genealógico, afirmativo de la historia, que nutra la vida, para poder, luego de una ruptura como el león crear como niño, como superhombre, no desde cero. Es una creación del sí mismo que no se sale del sí mismo, que es inmanente al sí mismo. Tal vez por eso Nietzsche estimó en alguna medida a Spinoza, porque fue el primero que trato de hacer una filosofía de la inmanencia. Así lo que queda por pensar, entonces es si no es una rehabilitación del anarquismo lo que encontramos como política inmanente.



## *Anexo IV Música, cotidianidad y diferencia<sup>1</sup>*

Tanto en las presentaciones de música pop como en los conciertos de música clásica se aplaude, uno aplaude con o después de la música. Otras veces se aplaude con o después de reuniones, u obras de teatro, discursos, en fin, en una generalidad de eventos. En muchos casos se aplaude y no es la música la que es poseedora del aplauso. Y, sin embargo, aplaudimos y sabemos cuándo aplaudir, y si no lo sabemos lo aprendemos. El aplauso en la música puede ser igual a todos los demás, pero puesto que parece tener una especie de unidad externa con aquella, podemos seleccionarlo y mantenernos en él por unos instantes en esta introducción.

¿Por qué aplaudimos? ¿Acaso para dar una respuesta corporal a algo que ha afectado nuestro cuerpo, como en una especie de reacción que, a la vez que expresa lo que ha pasado, reúne lo que le ha sucedido al cuerpo, ya que se trata de un choque que abre y cierra las manos? Sin preguntarnos en esta introducción por una especie de causa del aplauso, ahora resulta importante para nosotros rescatar el hecho de que aplaudimos cuando se aplaude y se aplaude de una única forma. Uno aplaude. Puede ser que haya varios intentos de aplaudir de formas “no convencionales”, concursos, juegos, etc. entre varios, pero precisamente en su presentación demuestran que no es como se aplaude, normalmente.

No es accidental que vaya unido a la música el aplauso. Sabemos, sin embargo, que no se trata de algo que sea natural o conforme a la naturaleza de la música. Igualmente estaremos de acuerdo en que puede ser signo de desarrollo infantil. Pero de nuevo, lo no accidental consiste en que hay una unión que se ha efectuado con la música. Por desconocidos que puedan ser los unos que están al lado de los otros y que permanezcan siempre en dicho desconocimiento, a la hora de aplaudir todos aplauden a una. No parece que haya un aplaudir propio, más allá del hecho de que alguien diga “siento profundamente este aplauso, bien merecido” o que alguien grite de emoción o derrame lágrimas, a gotas o a borbotones, cuando aplaude. Sea como fuere el aplauso, sigue siendo un aplauso y no se confunde con otra cosa. No

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado bajo el título: ‘*Lo Uno y la música: volviendo sobre la diferencia desde la música*’ en CARDONA, Luis Fernando, *Heidegger el testimonio del pensar*, Bogotá, PUJ, 2007, pp.147-163.

habría que confundirlo con las palmas, puesto que se trataría entonces de un cuerpo musical; las palmas flamencas no son un aplauso aunque fisiológicamente sean idénticos. El aplauso muestra una cosa importante, a saber, que somos uno, y se aplaude a una. Encontramos una unidad en el aplauso, y cuando aplaudimos pasamos muy evidentemente por lo que Heidegger llama en *Ser y tiempo* el uno, *das Man*.

### *Cotidianidad de lo Uno*

Cuando Heidegger pregunta por quién es cotidianamente el *Dasein* la respuesta no podía ser más clara: es uno. Uno es quien es el *Dasein* en su cotidianidad. Es un modo de ser del *Dasein*, y por ello es un existencial. ¿Qué es esa cotidianidad del *Dasein* como uno? Los casos cotidianos mismos: uno habla como todos hablan, baila como se baila, etc. Uno es cotidianamente como todos, de un modo general, pero sólo de un modo general.

Ahora bien, ser como uno en la cotidianidad no es de poca relevancia; de lo contrario no podríamos vivir como vivimos. No es vano considerar que dado que cada uno de nosotros habla como se habla, siente como se siente, etc., podemos estar seguros de ser en un grupo humano. Nos comprendemos unos con otros, más o menos, o medias tal vez, vamos al trabajo, tomamos un café, etc., podemos estar con otros cotidianamente sin darnos a tematizar demasiado el hecho mismo de poder ser con el otro, sin caer en cuenta del coestar que somos constitutivamente.

A su vez, la importancia de la cotidianidad en *Ser y tiempo* es explícita. Recordemos que luego de explicar la relevancia de volver a plantear la pregunta por Ser, Heidegger introduce en §4 la necesidad, para ello, de hacer una analítica ontológica del *Dasein*, ya que es un ente al que le va en su ser este mismo ser, y en §5 dice que el *Dasein* se ha de mostrar en sí mismo y desde sí mismo, por lo que “el ente deberá mostrarse tal como es inmediata y regularmente, en su cotidianidad media. En esta cotidianidad no deberán sacarse a luz estructuras cualesquiera o accidentales, sino estructuras esenciales, que se mantengan en todo modo de ser del *Dasein* fáctico como

determinantes de su ser”<sup>2</sup>. Así, además de quedar explícito que la cotidianidad media del *Dasein* es el uno, queda igualmente explícito que es el *Dasein* en su cotidianidad el que se muestra en la analítica existencial, con lo que no se dice, empero, que se agote esta analítica con uno.

Señalado el puesto de la cotidianidad perfilamos el planteamiento del uno. En *Ser y tiempo*, Heidegger, después de analizar la forma en que el *Dasein* es en su mundo o su mundaneidad y analizar los entes intramundanos que no son el *Dasein*, los entes que simplemente están ahí, o que están ahí a la mano a nuestro uso y disposición, en los capítulos segundo y tercero de la primera sección, pasa a considerar en el capítulo cuarto la relación con los entes que también son en el mundo pero que no están ahí simplemente, ni están a nuestro uso; estos otros entes son los otros *Dasein*. A ellos, el *Dasein* los deja en libertad. Con ello se introduce, globalmente, la manera de considerar a los otros y se prepara lo que el uno supone.

Ahora bien, la idea de ‘otros’ no implica una separación entre unos y otros, como fácilmente puede indicarnos una metafísica tradicional. Antes bien ‘los otros’ en *Ser y Tiempo* quiere decir “aquellos de quienes uno mismo generalmente no se distingue, entre los cuales también se está”<sup>3</sup>. Esta caracterización de ‘los otros’ como indistinguibles, o indiscernibles, nos parece de suma importancia, porque eso es lo que explica que haya una cotidianidad, o una medianía para el *Dasein*. Tenemos una cotidianidad o existimos cotidianamente, porque estamos perdidos y absorbidos en y con los otros. Así, el análisis de lo cotidiano lleva a Heidegger a entender cómo son los otros y cómo es cada uno respecto de los otros. Ese modo de ser se caracteriza por la indistinguibilidad, que es lo que hace posible la cotidianidad de la que se partió en el inicio del análisis.

Esta interpretación de los otros es, a su vez, una inversión de la visión corriente que cree que ‘los otros’ son, en primera instancia y sin lugar a dudas, los que se diferencian completamente de mí. Esa inversión resultará fructífera en la medida en que altera la manera de entender la relación inmediata con el otro, pues no supone que sea algo diferente, distinto de entrada y de golpe, sino que más bien supone que es aquello con lo que no

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, (1927) Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1998, traducción de Jorge Eduardo Ribera, p. 40. Se citará *SyT*, con el número de página, en este caso *SyT*, 40.

<sup>3</sup> *SyT*, 143.

dejamos de confundirnos y de lo que resulta difícil distanciarnos, pero a partir de lo cual se alcanza algo propio. No se trata, en cualquier caso, de una especie de confusión mental que pueda tener en un determinado momento alguien, ni de una deficiencia psíquica, sino que se trata de la manera en que somos una relación con los otros o la forma en que el otro aparece primariamente. Al relacionarnos con el otro no estamos primeramente al tanto de que no somos lo otro; más bien es de lo último de lo que nos damos cuenta (tal vez en la mayoría de edad). Esto quiere decir que hay un “contacto” permanente, y que somos indiscernibles originariamente; es después cuando se nota que habría algo que sería lo que está en contacto con los otros. Pero, al notarlo, se establece, se constituye aquello que se diferencia o distingue. Dicho en otras palabras, el otro no entra en mi mundo, sino que lo otro es ya el mundo del cual no me distingo, y hay apropiación en la medida en que gano distancia respecto de aquello de lo que no suelo distinguirme. Como cabe esperarse con esa apropiación, hay un olvido necesario, por parte de quien se apropia de sí, de esa forma de ser uno originaria, que era anterior a la apropiación misma.

Esto no sólo es así en algo así como un comienzo, sino que sigue permanentemente y es siempre en la cotidianidad, por lo que resulta ser, prácticamente, condición de la cotidianidad. Lo cotidiano es posible por la inmediatez del mundo y de los otros<sup>4</sup>. Este análisis, y sobre todo el resultado, del con del coestar ha sido uno de los más llamativos de la obra para todos aquellos que creen en la comunidad de seres humanos<sup>5</sup>. Pero más bien hay que pensar que el coestar es asumido como condición de posibilidad de la individualidad, en tanto que modo de ser del *Dasein*<sup>6</sup>. Incluso, aun habiendo

---

<sup>4</sup> *SyT*, 141.

<sup>5</sup> Es muy tentador, además, tomar este pensamiento y pretender desarrollarlo de modo comunitarista, política o moralmente. Igual tentación produce el capítulo IV (¡coincidentalmente!) de la *Fenomenología del Espíritu*, pues cuando Hegel anuncia que es luego en la obra que se entenderá que “el yo es el nosotros y el nosotros el yo”, fácilmente se relee todo lo anterior como si de un fundamento social se tratase. En ambos casos, sin embargo, cada autor está tratando un problema que tiene que ver con la cotidianidad que se autocomprende como ‘Yo’, comprensión que desde *Ser y Tiempo* como desde la *Fenomenología* se entiende como equívoca o impropia, pero como un equívoco o impropiedad que es necesario que acontezca. Si la manera que tienen Hegel y Heidegger de efectuar ese rechazo difiere es algo que no es momento de discutir, aunque no es difícil de captar.

<sup>6</sup> También en esto habría otra coincidencia con Hegel, curiosamente, pues se trata de una sencilla, aunque sin duda discutible, inversión: primero somos unidad, somos nosotros, somos duplicación, antes que individualidad, antes que Yo, antes que sí mismos.

ganado algo de sí, siempre se retorna rápidamente, se cae en la cotidianidad, con lo cual sucede una especie de borrarse de sí en el uno, pues no hay individualidad pura y constante. Este borrarse cotidiano en el uno, es el borrarse del *Dasein* en el coestar en cuanto que se entiende que es lo que es más originario. La individualidad pareciera que se gana, junto con la autocomprensión de sí mismo como 'yo', posteriormente o modificando esta forma originaria de ser del *Dasein* que es el coestar. Lo que queremos entender como individualidad se presenta más bien como una salida, una alteración de lo uno, puesto que se basa en el co-estar<sup>7</sup>, y no se podría entender propiamente la individualidad sin la medianía en la que constantemente cae.

Dada esa interpretación sobre los otros podemos entender que el uno es una estructura positiva del *Dasein*: "el uno es un existencial, y pertenece, como fenómeno originario, a la estructura positiva del *Dasein*<sup>8</sup>. ¿Cómo interpretamos, entonces, que el uno sea una estructura positiva del *Dasein*? Para dar una respuesta tenemos que tener clara la diferencia entre el ser con del *Dasein*, en cuanto modo de ser primario y el uno, en cuanto que modo de ser defectuoso en que el primero se realiza inmediatamente. La relación es expuesta del siguiente modo por Heidegger:

La indagación dirigida hacia el fenómeno que permite responder a la pregunta por el quién, conduce hacia estructuras del *Dasein* que son co-originarias con el estar-en-el-mundo: el coestar [*Mitsein*] y la coexistencia [*MitDasein*]. En este modo de ser se funda el modo cotidiano de ser-sí-mismo, cuya explicación hace visible eso que podemos llamar el "sujeto" de la cotidianidad: el "se" o el "uno" [*das Man*].<sup>9</sup>

El uno es posible por el coestar o, dicho de otro modo, éste es aquel modo de ser por el cual el *Dasein* es en su cotidianidad a la manera como es uno. La cotidianidad es de uno, porque somos originariamente con los otros, y es en este sentido que es necesario que seamos a la manera del uno.

Ahora sí podemos retomar el problema de la positividad estructural del uno. Ésta, en primera instancia, radica en que se prepara el terreno por lo menos a tres problemas cruciales, antes de plantearlos explícitamente en ese

---

<sup>7</sup> Charles Taylor, por ejemplo, desarrollará este punto, siguiendo a Gadamer, interpretando el coestar como diálogo interior con los otros significativos. Cfr., TAYLOR, Charles, *Argumentos*, op.cit.

<sup>8</sup> SyT, 153.

<sup>9</sup> SyT, 139.

momento de la obra. El primero es el de la historicidad del *Dasein* o la tradición a la que responde en su existencia, pues realmente el *Dasein* no existe de la nada, así como el hecho de que nadie en singular sea uno, sino que es todos y es ninguno (como en *Fuenteovejuna* o en *La Visita de la Vieja Dama*). El segundo es el de la comprensión-interpretación (sobre todo en lo que tiene que ver con el discurso y la habladuría), que son de suyo históricas, ya que tampoco suceden cual creación de la nada. El tercero es que es efectivamente en un lenguaje que no es en ningún caso un lenguaje privado, sino común, donde se muestra la realización tanto de comprensión-interpretación como la facticidad de la historicidad<sup>10</sup>.

Pero, en segunda instancia, ser uno se presenta como la base óptica de cualquier producción o generación de diferencia, en cuanto que es ser o *Dasein* (ser-ahí), aunque sea de forma impropia. No sólo es una especie de condición de posibilidad sino que es la existencia misma cuando no se la ha apropiado el *Dasein*<sup>11</sup>, y es desde la cual se la puede apropiar. ¿Cómo podríamos ver esto de hecho en la cotidianidad? Es este aspecto el que la cotidianidad musical podrá ayudarnos a entender mejor, a saber, que salir de uno no implica una negación del uno, como tampoco su abandono, sino su propio y legítimo aprovechamiento. Este es el aspecto positivo que no suele resaltarse y que, incluso para el propio Heidegger no es algo valioso, puesto que permanece dentro de lo que se entiende como impropio.

Este rechazo natural a la alienación o medianía se explica por una tendencia que encontramos si volvemos la mirada a otro movimiento más del modo de ser uno que el mismo Heidegger señala. Se trata de una tendencia; la tendencia que tenemos a no querer ser 'uno', a liberarnos de esa medianía y homogeneidad en la existencia. El movimiento consiste en que uno siempre se ignora como uno y quiere pasar este modo de ser uno por alto. De hecho, siempre se piensa: "no soy así" o "verdad soy así" y se cree que ya con eso se ha ganado un afuera que lo ha salvado de algún modo de esa unidad. Esta tendencia del *Dasein* la llama Heidegger la distancialidad, y la describe del siguiente modo:

---

<sup>10</sup> En realidad a todo lo demás, pues la estructuración jerárquica de *Ser y Tiempo* termina exigiéndolo.

<sup>11</sup> Tal vez, en el sentido en que la nada antecede al ser: no hay ser sin nada que lo anteceda.

En la ocupación con aquello que se ha emprendido con, para y contra los otros subyace constantemente el cuidado por una diferencia frente a los otros, sea que sólo nos preocupemos de superar la diferencia, sea que, estando el *Dasein* propio rezagado respecto de los demás, intente alcanzar el nivel de ellos, sea que se empeñe en mantenerlos sometidos cuando está en un rango superior a los otros. El convivir, sin que él mismo se percate de ello, está intranquilizado por el cuidado de esta distancia. Dicho existencialmente, el convivir tiene el carácter de la distancialidad [*Abständigkeit*]. Cuanto más inadvertido quede este modo de ser para el *Dasein* cotidiano, tanto más originaria y tenazmente opera en él<sup>12</sup>.

Ahora, en este sentido, se nos revela que ‘otros’ es para Heidegger un modo de ocultamiento del dominio del uno sobre el *Dasein* en su cotidianidad, pues “Uno mismo forma parte de los otros y refuerza su poder. “Los otros” – así llamados para ocultar la propia esencial pertenencia a ellos– son los que inmediata y regularmente “existen” [*da sind*] en la convivencia cotidiana”<sup>13</sup>.

El dominio de los otros, que se refuerza en tanto que uno forma parte de ellos, muestra que uno no es ningún particular, y menos una especie de ente universal, sino que es un modo de ser del *Dasein* que es tanto cada uno como todos. El dominio de los otros se refuerza, así, en tanto que cada uno efectúa el modo de ser uno y se ‘suma’ a la efectuación que el otro también hace de ese mismo modo que es el uno. Esto quiere decir que uno siempre se concreta en un *Dasein* que es absorbido, y así, hay uno porque gana singularidad para que pueda decirse ‘uno’ (que son las situaciones fácticas en que uno se auto-comprende como tal uno), de lo contrario, sería pura nada, y Heidegger sabe que no lo es<sup>14</sup>. Uno siempre es un singular que, como tal, no es igual. Uno no quiere decir ‘ser igual’. Al ser singular hay una diferencia, pues no es lo mismo. Como con los aplausos, se aplaude, todos aplauden y nadie es o hace el aplauso, pero todos y cada uno de ellos son diferentes.

Hasta aquí hemos querido insistir que hay una importante positividad del ser uno del *Dasein*, tanto por vía de la cotidianidad, como por vía del uno mismo. Ahora bien, nadie está negando que el uno sea siempre una cuestión de dominio, de una sujeción, de donde se puede reemplazar cualquiera por cualquier otro, en fin, el uno donde se disuelve la mismidad del *Dasein*. En la cotidianidad de la música donde podremos encontrar no sólo la necesidad sino una positividad más productiva para el *Dasein* mismo. Y es el modo de

---

<sup>12</sup> *SyT*, 150.

<sup>13</sup> *SyT*, 151

<sup>14</sup> *SyT*, 152

ser de lo uno lo que puede aclararnos en gran medida, la cotidianidad musical y la música en la cotidianidad.

### *Música: Una forma de ser*

*El Dasein, al absorberse en el mundo de la ocupación, y esto quiere decir también, en el coestar que se vuelve hacia los otros, no es él mismo. ¿Quién es entonces el que ha tomado entre manos el ser en cuanto convivir cotidiano? (Heidegger)<sup>15</sup>*

No se trata de preguntar qué es la música (esencia), ni tampoco quién la hace (compositor) o para quién se hace (auditorio). Las cuestiones sobre la naturaleza de la música o la relación entre compositor, composición y auditorio están bastante trabajadas, y muy probablemente desgastadas, por lo que resultan ya demasiado evidentes como para sacar en este momento algún provecho. Lo que vamos a preguntar es cómo es la música cotidiana y cómo es la cotidianidad musical<sup>16</sup>. En ello encontraremos el doble aspecto que queríamos señalar de lo uno, medianía y diferencia.

Por un lado, la música es cotidiana en la medida en que podemos tener una relación día a día con la música, se trata sencillamente del hecho de que hay unos modos en que uno siempre se relaciona con la música hoy día. Por otro, hay cotidianidad musical, en el sentido de que la música tiene siempre unas relaciones internas consigo misma, y por la manera en que la música se despliega a sí misma como música, sin importar el tipo de música.

---

<sup>15</sup> *SyT*, 150

<sup>16</sup> Volver la mirada sobre la música en medio del pensar de Heidegger podría exigir considerar la temporeidad del Dasein. Sin duda sería un ejercicio crucial para la música, sobre todo, pero también, muy probablemente, para comprender mejor la temporeidad misma del Dasein. En este caso estamos en otra consideración sobre la música y la existencia. No en la temporeidad ni en el tiempo, horizonte de comprensión de la existencia, sino en el uno y sus modificaciones, fenómeno que consideramos paralelo a la música y sus variaciones. Nuestra idea es que un análisis de lo que es la cotidianidad de la música resulta tan importante como un estudio de la temporalidad musical.



## a) Música cotidiana

La música se escucha una y otra vez, en uno y otro lugar, por ello se puede juzgar de inmediato que la música es sonido. Esto puede ser del todo evidente hoy día, aún más que cuando se formulaba la idea de que la música era el ordenamiento bello de sonidos; hoy no nos sorprende más pensar que la música es sonido como si pudo sorprender mucho más al siglo XIX pensar que la música era el lenguaje de las emociones, o al XVIII pensar que la música era el ordenamiento bello de sonidos según unas reglas; que sea sonido resulta demasiado obvio y poco esclarecedor, lo que no nos sorprende.

Sin embargo, si miramos por qué resulta tan evidente, nos podemos percatar rápidamente de lo importante. La música se escucha una y otra vez, en uno y otro lugar, porque ella ha podido ser registrada<sup>17</sup>. Es el registro sonoro musical del siglo XX, la grabación musical, lo que hace que tengamos una música cotidianamente. Claro está, es el sonido lo que es grabado, sin embargo, es la grabación misma y no el sonido el que hace que la música sea cotidiana<sup>18</sup>. ¿Cómo es que el registro sonoro precisa la relación con la música

---

<sup>17</sup> La relación de los intérpretes tienen otra forma de cotidianidad, lo mismo que los compositores (si es que se trata de otros). Tal análisis, debe hacerse respecto de la cotidianidad de lo que sería el músico profesional, pues es cierto que los que tocan, los músicos mismos, pueden tener cierta cotidianidad muy precisable con la música, pero normalmente uno, incluidos los músicos de profesión, tienen cierta cotidianidad (no profesional) con la música media. Se trata de una forma mediana de tener la música, puesto que ahora se tiene, se comparte, se compra y se vende. Por ello, en este momento no nos concentraremos en lo que correspondería a los profesionales de la música en su cotidianidad sino a todos los que en general, no siendo músicos, logran establecer cierta música cotidiana. Un estudio inicial de la cotidianidad de los músicos profesionales en formación se encuentra en nuestro libro *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*.

<sup>18</sup> Para algunos la Internet, la televisión, la radio o el cine, forman unos rieles sobre los cuales esta sociedad eléctrica se desplaza cotidianamente. Sin embargo, el registro sonoro musical se encuentra como un bajo continuo en todos y cada uno de esos rieles; además es una de las formas cotidianas de nuestra sociedad eléctrica. Incluso más cotidiana que el cine, no sólo porque es algo que se hace a parte en medio de la cotidianidad, sino porque no es algo que se hubiera podido hacer anteriormente y registrar en el siglo XX, pues el cine no es teatro registrado, como tampoco es fotografía en movimiento, ni mucho menos fotografía registrada, además no es, evidentemente, un avance de la pintura. El cine no es un registro como lo es la música, lleva su propia forma de cotidianidad, mientras que la música ha ganado una cotidianidad gracias a la grabación, ya que existía antes de que pudiera registrarse. Tampoco es radio o gracias a la radio, que es más bien lo que posibilita la transmisión y no lo que hace posible al registro. Es evidente que la radio desde el comienzo pudo aprovecharse del registro sonoro (por eso decimos que se trata de una cotidianidad

en la cotidianidad? ¿Cómo es esa cotidianidad con la música? La grabación constituye una cotidianidad con la música de tres modos.

Un primer modo es que la grabación establece un poder sobre la música. Se puede poner y quitar la música en cualquier momento, alterar su sonido, intensidad y darle varios efectos, ralentizarla o acelerarla. Actualmente podemos tener la música “como la queremos”, por ejemplo, a nuestro lado, sin que perturbe la forma en que quedamos absortos por el mundo, para seguir escribiendo, o seguir leyendo, seguir hablando con el amigo. Incluso ajustándola correctamente, podemos quedar absortos por la música misma, en un trance, en una melancolía, en un recuerdo.

Igualmente, y como segundo modo, da la sensación de que tenemos una cosa que llamamos música porque tomamos al continente por el contenido, y aquello sobre lo que o en lo que se registra la música termina siendo la música; en la medida en que objetiva, puede ser tomada, llevada, puesta, tirada, copiada, etc. Se trata de los 5 CDs de una colección de Jazz, los LPs de *House*, o los casetes de Silvio. Y esto es más evidente cuando efectivamente al volver a extraer la música de su formato de registro, o al volver a descodificarlo, se olvida la presencia del continente en cuanto tal, y estamos seguros de estar delante del puro contenido.

El tercer modo en que el registro sonoro musical hace que se precise la experiencia cotidiana de la música es la democratización y popularización de la música. Ya no hay personas privilegiadas, ni lugares privilegiados, pues para cualquier persona en cualquier lugar puede acontecer la música. No basta sino recordar la vez en que el doctor Jaime Ramírez trajo una versión de la novena de Beethoven en seis discos de 78 r.p.m. que pudieron escuchar una y otra vez junto con sus amigos en Bogotá. Cualquiera que haya comprado el periódico *El Espectador* a su debido momento puede tener hoy un registro sonoro de ella. No hay que esperar a los virtuosos, ni a los especialistas, ni a las orquestas, se baila en cualquier momento, en cualquier

---

establecida por el registro sonoro musical y no registro sonoro a secas), un análisis más extenso del que podemos adelantar aquí mostraría, más bien que la radio funcionó como el registro sonoro musical antes de la comercialización y popularización de los discos y casetes. Por último, cabe diferenciar la reproducción de la pintura que, aunque por las nuevas formas técnicas de reproducción, gana una forma de cotidianidad, al estar experimentada primariamente por la vista y no por el oído, merece otro análisis ya que lo que establece o fija como relación cotidiana es diferente a lo que sucede con la grabación musical.

lugar y cualquier tipo de música si el decodificador da para ello. En este sentido podemos estar hablando de una experiencia desacralizada de la música, gracias al registro sonoro, tal vez, también de una democratización de la música<sup>19</sup>.

Estos son, por tanto, los modos que por ahora queremos poner de relieve respecto de la forma en que uno se las ve con la música, es decir, se trata de los modos en que tenemos una música cotidiana. Aunque quedamos a la espera de explicitar la pregunta por la técnica musical, puede percibirse que no mantenemos una visión despectiva de la grabación como si la experiencia que produce no hiciera parte de o faltara a algo así como la esencia de la música. Es como tenemos que describirla sabiendo, más bien, que con estos modos nada hemos perdido. Por el contrario, hemos ganado mucho, precisamente una relación cotidiana con la música, puesto que la controlamos, la poseemos y la compartimos. Si no existiese el registro sonoro musical o si nuestra relación cotidiana no fuese gracias a la grabación, estaríamos pensando en otra cosa muy diferente por música. Lo que sí nos revela es un modo homogéneo de relacionarse con la música.

No es difícil tener la idea de que hay una industria cultural que domina el gusto, el consumo y la producción. En los conciertos todos cantan a una, asimismo mientras se plancha, o se va “con la música” en el automóvil, en otros medios de transporte, o simplemente en su dispositivo electrónico personal. Podemos estar conectados de muchas maneras a la música permanentemente y, evidentemente, a una música que no hemos producido, creado o compuesto nosotros mismos. En este primer sentido, la música, junto con muchos otros modos de publicidad lleva a una especie de estandarización. Pero esta cotidianidad musical se construye, no por la estandarización que intenta promover la industria cultural, sino por la posibilidad fáctica de cada *Dasein* de controlarla, poseerla y compartirla, esto es, por la grabación.

Pero aun, lo más importante de la grabación musical es que cada uno se puede hacer su propio mundo musical, o hacer de la música un elemento más en el mundo que se construye. Con más de dos millones de

---

<sup>19</sup> Evidentemente hay otras formas que las grabaciones operan cierta estratificación y selección de la población. La calidad de los medios de grabación y reproducción, el sitio de adquisición de las mismas, y muchos otros factores hacen que, efectivamente, la democratización sea como todo lo que es democrático, a saber, estratificado.

grabaciones<sup>20</sup>, se trata de un espacio del que nada ni nadie es dueño. En este aspecto la música es homogénea como uno, porque toda parece quedar neutralizada en un espacio virtual hasta que es actualizada de nuevo por alguien en algún momento, en algún lugar. La grabación es una especie de ante-existencial a la manera como es el uno, pues la grabación no es la música, como el uno no es el *Dasein*, pero es actualizada, al igual que debe concretarse el uno en un modo de ser cotidiano del *Dasein*. Y en este sentido, acontecen siempre de diferente manera.

Ahora bien, hay que enfrentar una fuerte objeción a la mezcla que estamos haciendo aquí de ontología con música<sup>21</sup>. Si se plantea que este aspecto de la cotidianidad de la música es lo que Heidegger preveía como estructuras cualesquiera y no como estructuras esenciales, es una cuestión que efectivamente debe aclararse en un futuro. Por ahora, baste recordar que existen varios grupos humanos cuya cotidianidad está constituida por la música de un modo fundamental. Hay algunos casos paradigmáticos como la sociedad Venda de África, estudiada por John Blacking<sup>22</sup>, la subcultura Rebetika, que recientemente Janet Sabarnes<sup>23</sup> ha vuelto a traer a discusión. Queda también pendiente explicar cómo en Occidente ha habido una reinterpretación de la sonoridad del mundo desde la grabación. O, como diría McLuhan, comprobar si efectivamente esta sociedad eléctrica tiene una sensibilidad audiotáctil al estilo de las civilizaciones antiguas y cómo es.

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, freedb.org registra a 1 de septiembre de 2008, la cantidad de 2067907 títulos de discos <http://ftp.freedb.org/pub/freedb/> con lo que hay que contar con títulos repetidos, en todo caso. Pero esto sólo reforzaría la hipótesis de la participación de la gente en la actividad musical que se extiende, ahora, a la identificación de las canciones, si bien no precisa, por lo menos útil, según en este tipo de redes. Sólo en el 2007, se actualizó esta base de datos, por parte de los usuarios, en casi medio millón de títulos ([http://www.freedb.org/en/statistics\\_client\\_submits.16.html](http://www.freedb.org/en/statistics_client_submits.16.html)).

<sup>21</sup> Realmente la mezcla filosófica de la ontología y la música han sido más que meras accidentalidades a lo largo de la historia de la filosofía. De hecho encontramos varios trabajos sobre Heidegger y la música, aunque primordialmente, como era de esperarse, centrados en el problema del tiempo: *El silencio anterior* de Francisco Claro y *Del ser y/o estar en la música* de Alejandro Guarello, ambos publicados en el libro preparado como homenaje a Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, por Patricio Brickle *La Filosofía como Pasión*.

<sup>22</sup> Vid., BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?* Madrid, Alianza Editorial, 2006.

<sup>23</sup> Vid., SARBANES, Janet. 'Musicking and Communitas: The Aesthetic Mode of Sociality in Rebetika Subculture', *Popular Music and Society* No.29, 1, 2006, pp. 17-35.

## b) Cotidianidad musical: tema con variaciones

Pero hay otro aspecto de la música en el cual se evidencia la emergencia de la diferencia y que hemos llamado cotidianidad musical, y que radica en la manera en que la música se relaciona siempre consigo misma, sea la música que sea. Mostraremos que manteniendo la forma de ser del uno, siempre se produce, sin embargo, de un modo diferente. Nuestra idea es que toda música es ella misma tema con variaciones, en un sentido amplio. Es decir, la forma “tema con variaciones” se aplica de un modo restringido cuando el compositor o los analistas la catalogan o la titulan así, ya que han puesto de un modo explícito un tema que han de variar, pero hay un sentido en el cual toda la música es ella misma, sea el caso que sea, tema con variaciones. Para entender esto tenemos que mirar qué es un tema con variaciones, en un sentido restringido y luego cómo es que efectivamente puede haber un sentido amplio.

Un tema con variaciones suele ser una obra musical completa, o un parte o movimiento de una obra en la que se expone primero y explícitamente un tema y después, explícitamente se varía<sup>24</sup>. El tema suele ser simple y sencillo, y de *tempo* moderado. Las variaciones son las que captan la atención, porque manteniendo algo del tema, hacen otros malabares musicales. Si se acepta la idea de que una pieza musical, un tema cualquiera, puede descomponerse para su análisis o composición en ritmo, armonía, melodía, voces, *tempo*, coloración y tímbrica, se entenderá por variación la pieza que al ser descompuesta en su análisis consiste en la alteración de uno o varios de esos componentes manteniendo iguales o parecidos a los otros componentes. Este sería el sentido restringido de ‘tema con variaciones’.

Ahora bien, ¿distingue esto, en una especie de hecho musical, al tema de las variaciones? De ningún modo, puesto que el tema como las variaciones son igualmente musicales, son piezas musicales. Si alguien no conociese de una

---

<sup>24</sup> Hay diferentes mecanismos sonoros (descansos y cadencias) y de escritura musical (doble barra o cambio de *tempo*) que le permiten al compositor hacer una variación explícitamente.

obra el tema y las variaciones, podría presentársele cualquier variación por tema o el tema por una variación. Asimismo, la primera variación podría ser la cuarta, o la última sin mayor dificultad musical. George Rochberg<sup>25</sup>, por ejemplo, compuso 51 variaciones sobre el famoso capricho vigésimo cuarto de Paganini (que es un tema con variaciones), y que ha sido variado una y otra vez por muchos otros compositores, pero la grabación que existe tiene una característica muy interesante: la obra no se empieza con la exposición del tema, es lo último que se toca. Igualmente, todas las variaciones están en desorden y no se enlazan más que por el *shuffle* del equipo que la reproduzca. De modo que la forma 'tema con variaciones', en cuanto forma musical, es una pura formalidad; se suele hacer de ese modo y muchos lo han hecho más o menos igual, pero no hay ninguna forma musical pura de reconocer o distinguir al tema de las variaciones ni a éstas entre sí.

Esta forma ha permitido a los compositores mostrar cómo pueden hacer de un mismo material musical algo diferente. Simultáneamente, se ciñen a la tradición pero producen o crean algo nuevo, algo inesperado. No obstante, si visto con detenimiento no hay corte o diferencia entre el tema en cuanto que tema y las variaciones en cuanto tales, y tampoco entre las variaciones mismas por serlo, entonces, ¿qué nos muestra? Por un lado, que cada variación podría ser asumida como una pieza independiente de las demás, puesto que lo único que las une es una formalidad. Por otro lado, nos muestra algo más interesante: que en sentido estricto no hay tema sino sólo variaciones.

No era para menos, en tanto que tema y variaciones son composiciones, ambos acontecen musicalmente del mismo modo, aunque parezca que la variación es variación del tema. Lo importante está en que en este procedimiento la música se revela a sí misma tal y como es: toda composición se logra como variación, en tanto que acción de composición; pero en cuanto compuesto, ningún tema es anterior a la variación o no hay temas. El tema, más bien, es permanente o virtual, como el uno y se concreta como cada *Dasein* de un modo diferente. En música el tema sólo existe como variación. Lo que estoy sugiriendo es que lo que es válido para el tema con variaciones es válido para la música en general, o expresado *more* Duque, el tema con variaciones es lo que es general de la música, lo

---

<sup>25</sup> *Id.*, ROCHBERG, George, *Rochberg: Caprice Variations*, Music Masters Jazz, 1994, interpretado por Elliot Fisk, Guitarra,

que la genera y que siempre es una diferencia en sí. O, para adelantar la proposición, que la música sólo existe como variación.

Si en el caso de la forma tema con variaciones cada una puede ser asumida como autónoma o diferente, verdaderamente, a pesar de los parecidos sonoros, entonces podemos proponer lo contrario, a saber, que cada pieza es ella misma una variación como lo es cada variación de cualquier tema con variaciones. Pensemos dos casos.

Se habla del “tema” de una canción pop, (normalmente una melodía, aunque puede ser un ritmo o, como se da hoy en música electrónica, una textura sonora; en cualquier caso algo identificable), que es variado en algún aspecto, cada vez que se repite. La pieza, sea canción, sea sinfonía, sea experimento, consiste en eso, en ser una variación de algo que se supone como temático. Pero el supuesto tema es, de suyo, una variación arbitraria que se ha puesto como general o generadora. Hay que pensar que lo que se asume como tema es ya él mismo una variación, pero, sobre todo que las piezas mismas existen como variaciones en tanto que repeticiones alteradas.

Un ejemplo más, la música electroacústica suele empezar con una onda sobre la que recaen efectos. Se simplifica, se le superponen ondas, se le dan efectos, en últimas, se varía la onda producida por uno o varios osciladores. Así, pues, toda la música es generada como un tema con variaciones, tenemos algo que es simultáneamente un inicio y ya una variación pues como dijimos, no hay tema, sólo variaciones. Pero es muy importante mantener la comprensión de que la única manera de parir una variación es desde un tema. Una pieza musical nunca sale de la nada, sólo emerge como variación. Así como el uno, la música necesita un ante-existente que no es ninguna pieza y que son todas.

Concluamos. Si es aceptable que la música es tema con variaciones, creo que podemos volver a pensar así, lo uno en *Ser y tiempo* y captar algo que me parece bastante profundo, el *Dasein* tiene que ser primero uno, ya que es coestar, para poder apropiarse o ser propio. Y así como la música no es nunca una composición *ex nihilo*, el *Dasein* no es nunca sí mismo, por sí mismo, sino que llega a ser sí mismo en la medida en que es como el uno. Pero, del mismo modo en que la variación ya no es igualable a ninguna otra variación, la existencia del *Dasein* no es sino suya y concreta.

Todo lo que identifiquemos como tema es una variación, todo lo que se pudiera precisar como uno es realmente una existencia que es concreta. Me atrevería a sugerir que no hay uno, aunque no es la pura nada, así como no hay una onda pura o un tema puro.

La música es pura relación, el movimiento de la relación, por eso siempre es diferente, no hay música sin que haya variación, pero la variación, no es variación porque haya aparecido un nuevo ente al que le cambiamos caracteres o accidentes y a otros no. Un cambio en una nota, ritmo, armonía, etc., hace emerger una diferencia en sí. En cuanto existencia ha cambiado su "naturaleza". El hecho de que haya parecidos o reminiscencias puede explicarse más dentro del problema de lo que es la música y no afecta propiamente a ese planteamiento sobre la diferencia. Empero, es necesario seguir desarrollando este punto en otro momento.

Diríamos que sólo por el hecho de ser un existencial cuando hay uno, aunque haya impropiedad, hay diferencia, pues no porque haya homogeneidad deja de haber diferencia. Tal vez sea esto una puerta fructífera para aprovechar, sin prejuicio, la estructura óptica y cotidiana del uno.



## Bibliografía

### *Obras de Gilles Deleuze*

*Empirisme et subjectivité : essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, PUF, 1953.

*Empirismo y subjetividad*, (1953) Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2002, traducción de Hugo Acevedo.

*Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, traducción de Constantin V. Boundas.

*Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.

*Nietzsche y la Filosofía*, (1962) Barcelona, Anagrama, 1998, traducción de Carmen Artal.

*Nietzsche and Philosophy*, Londres, Columbia University Press, 1983, traducción de Hugh Tomlinson.

*La Philosophie critique de Kant : Doctrine des facultés*, Paris, PUF, 1963.

*La filosofía crítica de Kant*, (1963) Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, traducción de Marco Aurelio Galmarini.

*Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*, Londres, University of Minnesota Press, 1984, traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

*Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

*Nietzsche*, (1965) Madrid, Arena Libros, 2000, traducción de Isidoro Herrera y Alejandro del Río.

*Spinoza, Kant, Nietzsche*, Barcelona, Editorial Labor, 1974, traducción de Francisco Monge.

*Le bergsonism*, (1966) Paris, PUF, 2004.

*El bergsonismo*, (1966) Madrid, Cátedra, 1996, traducción de Luis Ferrero Carracedo.

*Bergsonism*, Nueva York, Zone Books, 1988, traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

*Différence et Répétition*, (1968) Paris, PUF, 1993.

*Diferencia y repetición*, (1968) Buenos Aires, Amorrortu, 2002, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.

*Difference and Repetition*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, traducción de Paul Patton.

*Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, (1967) Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

*Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*, (1967) Buenos Aires, Amorrortu, 2001, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.

*Presentación de Sacher-Masoch: el frío y el cruel*, (1967) Madrid, Taurus Ediciones, 1974, traducción de Ángel María García Martínez.

*Coldness and Cruelty*, Nueva York, Zone books, 1991, traducción de Jean McNeil Paper.

*Spinoza et le problème de l'expression*, París, Les Éditions de Minuit, 1968.

*Spinoza y el problema de la expresión*, (1968) Barcelona, Muchnik, 1975, traducción de Horst Vogel.

*Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Nueva York, Zone Books, 1990, traducción de Martin Joughin.

*Logique du sens*, (1969) París, Les Éditions de Minuit, 1994.

*Lógica del sentido*, (1969) Barcelona, Paidós, 1994, traducción de Miguel Morey.

*The Logic of Sense*, Nueva York, Columbia University Press and Londres, 1990, traducción de Mark Lester y Charles Stivale, Editado por Constantin Boundas.

*Proust et le signes*, (1964) París, PUF, 1998.

*Proust y los signos*, (1970) Barcelona, Anagrama, 1995, traducción de Francisco Monge.

*Proust and Signs*, Nueva York, George Braziller, 1972, traducción de Richard Howard.

*Francis Bacon Logique de la sensation*, París, Editions de la Différence, 1981.

*Francis Bacon Lógica de la sensación*, (2002) Arena Libros, 2002, traducción de Isidoro Herrera.

*Francis Bacon: the logic of sensation*, Nueva York, Continuum, 2003, traducción de Daniel W. Smith.

*Spinoza philosophie pratique*, (1970) París, Les Editions de Minuit, 1981.

*Spinoza filosofía práctica*, (1981) Barcelona, Tusquets, 1984.

*Spinoza: Practical Philosophy*, San Francisco, City Lights, 1988, traducción de Robert Hurley.

*Cinéma 1 - L'image-mouvement*, París, Les Editions de Minuit, 1983.

*Imagen Movimiento – Estudios sobre cine 1*, (1983) Barcelona, Paidós, 2004, traducción de Irene Agoff.

*Cinema 1*, The Movement-Image, Londres, University of Minnesota Press, 1986, traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

*Cinéma 2 - L'image-temps*, París, Les Editions de Minuit, 1985.

*Imagen Tiempo – Estudios sobre cine 2*, (1985) Barcelona, Paidós, 2004, traducción de Irene Agoff

*Cinema 2*, The Time-Image, Londres, University of Minnesota Press, 1989, traducción de Hugh Tomlinson y Robert Galeta.

*Foucault*, París, Les Editions de Minuit, 1986.

*Foucault*, (1986) Ediciones Paidós, 1987, traducción de José Vázquez Pérez.

*Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, traducción de Sean Hand.

*Le Pli Leibniz et le baroque*, París, Les Editions de Minuit, 1988.

*El pliegue Leibniz y el barroco*, (1988) Buenos Aires, Paidós, 2004, traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.

*The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. Traducción de Ton Conley.

*Périclès et Verdi (La philosophie de François de Châtlet)*, París, Les Editions de Minuit, 1988.

*Pericles y Verdi: la filosofía de François de Châtlet*, Valencia Pre-textos, 1989, traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.

*Pourparlers*, París, Les Editions de Minuit, 1990.

*Conversaciones*, (1990) Valencia, Pre-Textos, 1995, traducción de José Luis Pardo Torío.

*Negotiations 1972-1990*, Nueva York, Columbia University Press, 1995, traducción de Martin Joughin.

*L'épuisé*, en BECKETT, Samuel, *Quad*, París, Les Editions de Minuit, 1992.

*L'île désert*, París, Les Editions de Minuit, 2002

*La isla desierta y otros textos: Textos y entrevistas 1953-1974*, (2002) Valencia, Pre-Textos, 2004, traducción de José Luis Pardo Torío.

*Desert Islands and other texts 1953-1974*, Nueva York, Semiotext(e), 2004, traducción de Michael Taormina.

*Deux régimes de fous Textes et entretiens 1975-1995*, París, Les Editions de Minuit, 2003.

*Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pre-Textos, 2007, traducción de José Luis Pardo Torío.

### **Obras de Gilles Deleuze escritas junto con Félix Guattari**

*L'Anti-œ�dipe: Capitalisme et schizophrénie I*, (1972) París, Les Editions de Minuit, 1973.

*El Antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia I*, (1972) Barcelona, Paidós, 1995, traducción de Francisco Monge.

*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Nueva York, Viking Press, 1977 and Londres, Athlone, 1984, traducción de Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane.

*Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, 1975.

*Kafka. Por una literatura menor*, (1975) Ediciones Era, 1978, traducción de Jorge Aguilar Mora.

*Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, traducción de Dana Polan.

*Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie II*, París, Les Editions de Minuit, 1980.

*Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia II*, (1980) Valencia, Pre-Textos, 1997, traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.

*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, traducción de Brian Massumi.

*Qu'est-ce que la philosophie?*, (1991) París, Les Editions de Minuit, 2005.

*¿Qué es la filosofía?*, (1991) Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, traducción de Thomas Kauf.  
*What is Philosophy?*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, traducción de Hugh Tomlinson y Graham Burchell.

### ***Obras de Gilles Deleuze escritas junto con Claire Parnet***

*Dialogues*, (1977) Paris, Flammarion, 1996.  
*Diálogos*, (1977) Valencia, Pre-Textos, 1980, traducción de José Vázquez Pérez.  
*Dialogues*, Nueva York, Columbia University Press, 1987, traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

### ***Bibliografía general***

ADKINS, Brent, *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2007.  
AGUIRRE SANTOS, Javier, *La aporía en Aristóteles libros B y K 1-2 de la Metafísica*, Madrid, Dykinson, 2008, estudio preliminar de Teresa Oñate y Zubía.  
ALLIEZ Eric, BELLOUR, Raymond, MARTIN, Jean-Clet, *Estética, Pensamiento y Vida*, Cali, El Vampiro Pasivo, 1997.  
ALLIEZ, Eric, *De la imposibilidad de la fenomenología. Sobre la filosofía francesa contemporánea*, Santiago de Cali, Universidad del Valle, 1998.  
\_\_\_\_\_, *Gilles Deleuze, Una vida filosófica*, Cali, "Sé cauto", 1999, traducción Ernesto Hernández B.  
\_\_\_\_\_, *The signature of the world*, Nueva York, Continuum, 2004, traducción de Elliot Ross Albert y Alberto Toscano.  
\_\_\_\_\_, *Deleuze: philosophie virtuelle*, París, Ed. Synthélabo, P.U.F., 1996.  
ANDRÉS, Ramón, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Madrid, Acantilado, 2008.  
ANSELL PEARSON, Keith, 'Demanding Deleuze', *Radical Philosophy* No.126, 2004, pp. 33-38.  
\_\_\_\_\_, *Deleuze and Philosophy: the difference engineer*, Londres, Routledge, 1997.  
\_\_\_\_\_, *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, Londres, Routledge, 1999.  
\_\_\_\_\_, *Nietzsche contra Rousseau* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.  
\_\_\_\_\_, *An Introduction to Nietzsche's Political Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

- ANTONIOLI, Manola, *Geophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Deleuze et l'histoire de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 1999.
- ARISTÓTELES, *Complete Works of Aristotle: the Revised Oxford Translation*, Editado por Jonathan Barnes, Oxford, Princeton University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Aristotle's Metaphysics*, Nueva York, Oxford University Press, 1975, introducción y comentario por W.D. Ross.
- \_\_\_\_\_, *Metafísica*, Madrid, Editorial Gredos, 2003. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez.
- ARNIM, Hans F.A. von, *Stoicorum Veterum Fragmenta 4 Vols.*, Leipzig, Teubner, 1968, índices por M.Adler.
- ASTIER, Frédéric, *Les cours enregistrés de Gilles Deleuze (1979-1987)*, Paris, Vrin, 2006.
- \_\_\_\_\_, 'Deleuze enseignant : présentation du corps sonore des cours de Gilles Deleuze, 1979-1987', *Cahiers critiques de philosophie*, No.2, 2006, pp. 78-83.
- ATTALI, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI Editores, 1995, traducción de Ana María Palos.
- AUBENQUE, Pierre, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1987, traducción de Vidal Peña.
- AUGÉ, Marc, *Los no-lugares: espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2005, traducción de Margarita N. Mizraji.
- AUSTIN, J.L., *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Barcelona, Paidós, 1986, traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.
- AXELOS, Kostas, *Le jeu monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Argumentos para una investigación*, Madrid, Fundamentos, 1973, traducción de Carlos Manzano.
- \_\_\_\_\_, *El pensamiento planetario: El devenir-pensamiento del mundo y el devenir-mundo del pensamiento*, Caracas : Monte Avila Editores, 1969, traducción de Susana Thénon, Sonia Lida.
- BACCA, Juan David, *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Parménides (s. V a.C.) - Mallarmé (s. XIX d.C.) : necesidad y azar*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- BADIOU, Alain, *Deleuze: La clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997.
- BAKER, Geoffrey, 'Indigenous Musicians in the Urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco, Peru', *Il Saggiatore Musicale, Revista semestrale di musicologia* No. 1-2, 2002, pp.39-79.
- BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings vol I the musician and his art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

- \_\_\_\_\_, *Greek Musical Writings vol II harmonic and acoustic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BAZANELLA, Emiliano, *Il ritornello: la questione del senso in Deleuze-Guattari*, Milán, Mimesis, 2005.
- BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze Héritage Philosophique*, Paris, PUF, 2005.
- BELL, Jeffrey A., *The Problem of Difference Phenomenology and Poststructuralism*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Philosophy at the Edge of Chaos: Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2006.
- BERGEN, Véronique, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1965, versión electrónica de Gemma Paquet, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/matiere\\_et\\_memoire/matiere\\_et\\_memoire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html)
- \_\_\_\_\_, *Durée et simultanéité : À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF, 1968, 7e édition, versión electrónica de Mme. Marcelle Bergeron, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree.html)
- \_\_\_\_\_, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1959, versión electrónica de Gemma Paquet, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/evolution\\_creatrice/evolution\\_creatrice.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.html)
- \_\_\_\_\_, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1969, versión electrónica de Mme Marcelle Bergeron, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/pensee\\_mouvant/pensee\\_mouvant.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/pensee_mouvant/pensee_mouvant.html)
- BERNOLD, André, PINHAS Richard, *Deleuze épars*, Paris, Hermann Editeurs, 2005.
- BIANCO, Giuseppe, 'Ottimismo, pessimismo, creazione: Pedagogia del concetto e resistenza', traducción de Sandra Corazza e Tomaz Tadeu, en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (Eds.), *Actas del II Coloquio Franco Brasileiro de Filosofia de la Educación: O devir-mestre entre Deleuze e a educação*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.
- BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006, traducción de Francisco Cruces.
- \_\_\_\_\_, *Music, Culture and Experience: Selected papers of John Blacking*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

- BOBZIEN, Susanne, *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- BOERI, Marcelo D., 'The Stoics on bodies and incorporeals', *The Review of Metaphysics*, Vol. 54, No.4, 2001, pp. 723-752.
- BOGUE, Ronald, 'Search, Swim and See: Deleuze's apprenticeship in signs and pedagogy of images', *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, No. 3, 2004, pp. 327-342.
- \_\_\_\_\_, *Deleuze and Guattari*, Routledge, Londres, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Deleuze on Music Paintings and the Arts*, Nueva York, Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Deleuze on cinema*, Nueva York, Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Deleuze on literature*, Nueva York, Routledge, 2003.
- BORRADORI, Giovanna, 'On the Presence of Bergson in Deleuze's Nietzsche', *Philosophy Today*, Supplement 1999, pp. 140-145.
- BORRADORI, Giovanna, 'The temporalization of difference: Reflections on Deleuze's interpretation of Bergson', *Continental Philosophy Review* No.34, 2001, pp. 1-20.
- BOUANICHE A., *Gilles Deleuze, une introduction*, París, Pocket, 2005.
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian, BOSSEUR, Jean-Yves, *Histoire de la notation: de l'époque baroque à nos jours*, París, Minerve, 2005.
- BOULEZ, Pierre, *Puntos de Referencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez, traducción de Eduardo J. Prieto.
- BOUNDAS, Constantin V., *Deleuze and Philosophy*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2006.
- BOSSEUR, Jean-Yves, BOSSEUR, Dominique, *Revolutions musicales la musique contemporaine depuis 1945*, París, Le Sycomore, 1979.
- BOTTO, Michele, Idea Ideae. *La fluidez del pensamiento en Différence et répétition de G. Deleuze*, Madrid, UAM, 2006, Trabajo de Investigación en Filosofía dirigido por José María Zamora Calvo.
- BRÉHIER, Émile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, París, Vrin, 1987.
- BRICKLE, Patricio, *La Filosofía como Pasión*, Madrid, Trotta, 2003.
- BRUSSEAU, James, *Isolated Experiences : Gilles Deleuze and the Solitudes of Reversed Platonism*, Nueva York, State University of New York Press, 1998.
- BUCHANAN, Ian, 'Deleuze's 'Immanent Historicism'', *Parallax*, 2001, Vol. 7, No. 4, pp. 29-39.
- BUCHANAN, Ian, *A deleuzian century*, Durham, Duke University Press, 1999.
- BUCHANAN, Ian, LAMBERT, Gregg, *Deleuze and Space*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2005.

- BUCHANAN, Ian, MARKS, John (eds), *Deleuze and Literature*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2005.
- BUCHANAN, Ian, SWIBODA, Marcel, *Deleuze & Music*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2004.
- BUTLER, J. Eric, 'Stoic metaphysics and the logic of sense', *Philosophy Today*, No.49, 2005, pp.128-137.
- BUYDENS, Mireille, *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, París, Vrin, 2005.
- CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973.
- CAPPELLETTI, Ángel (Ed.), *Los estoicos antiguos*, Madrid, Gredos, 1996, traducción de Ángel Cappelletti.
- CARBÓ, Guillermo, *Musique et danse traditionnelles en la Colombie: La Tambora*, París, L'Harmattan, 2003.
- CARDONA, Luis Fernando, *Heidegger el testimonio del pensar*, Bogotá, PUJ, 2007.
- CARDOSO JÚNIOR, Helio Rebello, 'Pedagogia do conceito. Amizade e teoria das relações para um devir-mestre em Deleuze e Guattari', en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (eds.), *Actas del II, op. cit.*
- CASSIN, Bárbara, *Nuestros Griegos y sus Modernos*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1994.
- CICERÓN, *Sobre la adivinación*, Madrid, Gredos, 1999, traducción de Ángel Escobar
- COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle, VENDRIX Philippe, *Histoire de la notation: du moyen âge à la Renaissance*, París, Minerve, 2003.
- CONAN DOYLE, Arthur, *Novelas de aventura*, Madrid, Aguilar, 1964.
- CONNELL, John, GIBSON, *Chris, Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Nueva York, Routledge, 2002.
- CONWAY, Daniel W, *Nietzsche and the Political*, Londres, Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche Critical Assessments 4 Vol.*, Londres, Routledge, 1998.
- COULOUBARITSIS, Lambros, 'La "Métaphysique" d'Aristote: perspectives contemporaines', en NARCY, Michel, TORDESILLAS, Alonso, Première rencontre aristotelicienne, París, Vrin, 2000.
- COSSUTTA, Frédéric, *Eléments pour la lecture des textes philosophiques*, París, Bordas, 1989.
- COWART, Georgia (Ed.), *French Musical Thought*, Londres, Research Press, 1989.
- CRESSOLE, M., *Deleuze*, París, Editions Universitaires, 1973.
- CRISIPO DE SOLOS, *Testimonios y fragmentos I y II*, Madrid, Gredos, 2006, traducción de Javier Campos Aroca y Mariano Nava Contreras.



- CRITÓN, Pascale, *A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984 el ritornelo y el galope*, en Gilles Deleuze, *Una vida filosófica*, Cali, "Sé cauto", 1999, traducción Ernesto Hernández B
- CRUCES, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001.
- CUSSINS, Adrian, *Experience, Thought and Activity*, revisado el 30 de agosto de 2008 <http://www.haecceia.com/FILES/york.htm>
- DAHLHAUS, Carl, *Idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, traducción de Ramón Barce Benito.
- DARBELLAY, Etienne, 'Émotion, arbitre de l'ordre -musique, exorciste du chaos', *Il Saggiatore Musicale, Revista semestrale di musicologia* No. 1-2, Año IX, 2002, pp. 151-181.
- DAVID-MÉNARD, Monique, *Deleuze et la psychanalyse*, París, PUF, 2005.
- DAVIES, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Nueva York, Cornell University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Themes in Philosophy of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- DELANDA, Manuel, *Intensive Science and virtual Philosophy*, Nueva York, Continuum, 2002.
- DELIEGE, Irene, SLOBODA, John, *Musical Beginnings, Origins and Development of Musical Competence*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Madrid, Alfaguara, 1977, traducción de Vidal Peña
- \_\_\_\_\_, *Discurso del método*, Madrid, Alfaguara, 1981, traducción de Guillermo Quintás Alonso.
- \_\_\_\_\_, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Madrid, Gredos, 1987, traducción de E. López y M. Graña.
- DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro – cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1974)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, traducción de E. Benarroch.
- DORRELL, Philip, *What is Music? Solving a Scientific Mystery*, <http://whatismusic.info/>, Philip Dorrell, 2005.
- DOWING A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories From the French Enlightenment New Perspectives in Music History and Criticism*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- DUCROT, Oswald, *Polifonía y Argumentación*, Cali, Universidad del Valle, 1988.
- DUFFY, Simon, *The Logic of Expression: Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*, Burlington, Ashgate, 2006.
- DUQUE, Félix, *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998.
- \_\_\_\_\_, *los destinos de la tradición*, Madrid, Anthropos, 1992.

- DURING, Elie, 'Trois lettres "inédites" de Henri Bergson à Gilles Deleuze', *Critique* No.732, 2008, pp. 398-409.
- EICHENBAUM, Howard, *The Cognitive Neuroscience of Memory: an Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.
- EVANS, Gareth, *The varieties of reference*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.
- FAULKNER, Keith W., *Deleuze and the Three Syntheses of Time*, Nueva York, Peter Lang, 2006.
- FERRERO CARRACEDO, Luis, *Claves Filosóficas para una teoría de la historia en Gilles Deleuze*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.
- FLAXMAN, Gregory, *The Brain is the Screen: Deleuze and the philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- FOSTER, Russell G, KREITZMAN, Leon, *The Rhythms of life: The Biological Clocks that Controls the Daily life of Every Living Being*, Londres, Profile Books, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits III (1976-1979)*, Le Foucault Électronique (versión 2001)
- FREDE, Michael, *Essays in Ancient Philosophy*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- FRITH, Simon, 'Hacia una estética de la música popular', en CRUCES, Francisco (Ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001.
- FUBINI, Enrico, *Siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2004, traducción de M. Josep Cuenca Ordiñana.
- \_\_\_\_\_, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005, traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda.
- \_\_\_\_\_, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2002, traducción de M. Josep Cuenca Ordiñana.
- \_\_\_\_\_, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994, traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda.
- FUGLSANG, Martin, MEYER SORENSEN, Bent, *Deleuze and the Social*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método Vol. I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996, traducción de Ana Agud, Rafael Agapito.
- GAGIN, François, 'Considérations stoïciennes sur les passions et la politique', *Cahiers critiques de philosophie*, No.2, 2006, pp. 141-159.
- GARAVITO, Edgar, *Escritos Escogidos*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara, *El concepto de consonancia en la teoría musical de la escuela pitagórica a la revolución científica*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 2006.

- GENOSKO, Gary (Ed.), *Deleuze and Guattari Critical Assessments of Leading Philosophers* (4 Volúmenes), Londres, Routledge, 2001.
- GIBSON James J., *The ecological approach to visual perception*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986.
- GIORDAN, André, DE VECCHI., Gérard, *Los orígenes del saber: de las concepciones personales a los conceptos científicos*, Sevilla Diada Editora, 1995.
- GILLILAND, Rex, 'Transformation in Deleuze and Heidegger: Serial and Thematic Repetition', *Philosophy Today* No.49, 2005, pp. 138-144.
- GOLDSCHMIDT, Victor, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, París, Vrin, 1969.
- GOLEA, Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, París, Editions Slatkine, 1984.
- GOODCHILD, Philip, *Deleuze and Guattari: An introduction to the politics of desire (theory, culture and society)*, Londres, University of Lancaster Press, 1996.
- GOUGH, Noel, 'RhizomANTically Becoming-Cyborg: Performing posthuman pedagogies', *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, No. 3, 2004, pp. 253-265.
- GUALANDI, Alberto, *Deleuze*, París, Les Belles Lettres, 1998.
- GUNTHER, Y. (Ed.), *Essays on Nonconceptual Content*, MIT press, 2002.
- GUTIÉRREZ, Carlos B., 'Hermenéutica: ¿verdad contra método?', *Cuadernos de Filosofía y letras. Métodos en Filosofía. I Coloquio Alemán-Latinoamericano de Filosofía*, Vol 7, No.1, pp. 99-109.
- HALLWARD, Peter, *Out of this World : Deleuze and the Philosophy of Creation*, Londres, Verso, 2006.
- \_\_\_\_\_, 'The Limits of Individuation, or How to Distinguish Deleuze from Foucault', *Angelaki Journal of the theoretical humanities* Vol. 5, No. 2, 2000, pp. 93-111.
- HARDT, Michael, *Deleuze un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.
- HARGREAVES, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona, Grao, 2002, traducción de Ana Lucia Frega, Dina Graetzer, Orlando Musumeci.
- HEGEL, G.W.F., *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, 1970. Edición electrónica de Talpa-Verlag Berlin, Version 2.0.
- \_\_\_\_\_, *Fenomenología del Espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, traducción de Wenceslao Roces.
- \_\_\_\_\_, *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 1989, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, (1927) Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1998, traducción de Jorge Eduardo Ribera.

- \_\_\_\_\_, *¿Qué significa pensar?*, (1954) Madrid, Editorial Trotta, 2005, traducción de Raúl Gabas.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan or The Matter, Form, & Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Londres, Molesworth, 1843.
- HOLLAND Eugene W., *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus : Introduction to Schizoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1999.
- HUME, David, *A Treatise on Human Nature*, Londres, Everyman's library, 1911.
- HYPOLITE, Jean, *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*, Barcelona, Península, 1998, traducción de Francisco Fernández Buey.
- \_\_\_\_\_, *Lógica y existencia*, Barcelona, Herder, 1996, traducción de Luisa Medrano.
- IHDE, Don, *Listening and Voice Phenomenologies of Sound*, (2a) Albany, State University of New York Press, 2007.
- INWOOD, Brad (Ed.), *The Cambridge Companion to Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ISNARDI-PARENTE, Margherita, 'La notion d'incorporel chez les stoïciens', en ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (Dir.), GOURINAT, Jean-Baptiste (Ed.), *Les stoïciens*, París, Vrin, 2005, pp. 176-185.
- JALFEN, Luis. 'La escuela y el contrabando', *Revista Archipiélago*, No. 17 Otoño, 1994, pp. 4-5.
- JUSLIN, Patrik N., 'Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms', en *Behavioral and Brain Sciences* (en prensa), Cambridge University Press, 2008.
- KANT, Immanuel, *Kant im Kontext – Werke auf CD-ROM*, Kaster Worm – InfoSoftWare, Berlin, 1996. *Preußischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften*, Bd. I-IX, 1902-1923. <http://www.infosoftware.de/kant.htm>
- \_\_\_\_\_, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998, traducción de Pedro Ribas.
- \_\_\_\_\_, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza, 2005, traducción de Roberto R. Aramayo.
- \_\_\_\_\_, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Machado Libros, 2003, traducción de Roberto R. Aramayo.
- KERSLAKE, Christian, *Deleuze and the Unconscious*, Nueva York, Continuum, 2007.
- KIVY, Peter, *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- LABARRIERE, Pierre-Jean, *La Fenomenología del espíritu de Hegel: introducción a una lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, traducción de Guillermo Hirata, revisión de José María Ripalda.

- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, GWENDOLINE, Jarczyk, *Hegelianism*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- LAMBERT, Gregg, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, Nueva York, Continuum Books, 2002.
- LAMPERT, Jay, *Deleuze and Guattari's Philosophy of History*, Nueva York, Continuum, 2005.
- LAPORT, Yann, *L'épreuve du temps*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LAWLOR, Leonard, 'The end of phenomenology: Expressionism in Deleuze and Merleau-Ponty', *Continental Philosophy Review* No.31, 1998, pp. 15-34
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Deleuze and Language*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002.
- LECLERCQ, Stéfán (Ed.), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Gilles Deleuze. Immanence, univocité et transcendantal*, Mons, Sils Maria, 2001.
- LENAIN, Thierry (Ed.), *L'image Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997.
- LERNER, Eric, *The Big Bang Never Happened*, Toronto, Times Books, 1991.
- LESCE, Francesco, *Un'Ontologia Materialista Gilles Deleuze e il XXI secolo*, Milán, Mimeis, 2004.
- LIDELL, H.G., SCOTT, Robert, *An intermediate Greek-English Lexicon founded on the 7th Edition of Lidell and Scott's Greek-English Lexicon*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- LOCHHEAD, Judy, Auner, Joseph (Eds.), *Postmodern music/Postmodern thought*, Londres, Routledge, 2002.
- LONG, A.A., *From Epicurus to Epictetus: Studies in Hellenistic and Roman Philosophy*, Nueva York, Oxford University Press.
- LONG, A. A., SEDLEY, D. N. (Eds.), *The Hellenistic Philosophers, 2 vols.* Cambridge, Cambridge University Press, 1987, traducción de A.A. Long y D.N. Sedley
- LONGHURST, Brian, *Popular Music and Society*, Cambridge, Blackwell, 1995.
- LÓPEZ, Julio, *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Anhtropos, 1984.
- \_\_\_\_\_, *La música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, México, UNAM, 2000.
- LYALL, Sarah, *What's the Buzz? Rowdy Teenagers Don't Want to Hear It*, Noviembre 29, 2005, revisado el 30 de agosto de 2008 [http://www.nytimes.com/2005/11/29/international/europe/29repellent.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2005/11/29/international/europe/29repellent.html?_r=1&oref=slogin)

- MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco, 'Hermenéutica y pedagogía', *Revista Investigación Educativa* No.5-6. Diciembre de 2000.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, traducción de Francisco Cortés Gabaudán.
- MARCUSE, Herbert, *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*, Madrid, Ediciones Martínez Roca, 1986, traducción de Manuel Sacristán.
- MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze : cine y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006, traducción de Emilio Bernini.
- MARTIN, Jean-Clet, *Variations La philosophie de Gilles Deleuze*, París, Éditions Payot & Rivages, 1993.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José, 'De nuevo la filosofía: en torno a *Mille Plateaux*', *Revista Mathesis* No.5, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Ontología y diferencia: la filosofía de G. Deleuze*, Madrid, Edición Orígenes, 1987.
- MASSUMI, Brian (Ed.), *A Shock to Thought: expression after Deleuze and Guattari*, Nueva York, Routledge, 2002.
- McLUHAN, Marshall, *Understanding Media the extensions of Man*, Nueva York, Routledge, 2001.
- MENGUE, Phillipe, *Deleuze et la question de la démocratie*, París, L'Harmattan, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Gilles Deleuze ou système du multiple*, París, Éditions Kimé, 1999.
- MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (eds.), *Actas del II Coloquio Franco Brasileiro de Filosofía de la Educación: O devir-mestre entre Deleuze e a educaçao*, Río de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.
- MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur : nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, París, Belfond, 1986.
- MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza, 2005, traducción de José Luis Turina.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 2002.
- MITCHEN, Steve, *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje*, Barcelona, Crítica, 2007.
- MORSS, John R., 'The Passional Pedagogy of Gilles Deleuze', *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 32, No.2, 2000, pp.185-200.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, traducción de Francisco Giménez Gracia.

- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Oculto filosofía: de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke : kritische Studienausgabe*, Berlin, Walter de Gruyter, 1988, Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, IntelLex Versión electrónica de Malcolm Brown, Nueva York, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2000, traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- \_\_\_\_\_, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1997, traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- \_\_\_\_\_, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1997, traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- \_\_\_\_\_, *Humano demasiado humano II*, Barcelona, Teorema, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1994, traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- \_\_\_\_\_, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1997, traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- \_\_\_\_\_, *Segunda intempestiva, sobre la utilidad y perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, traducción de Germán Cano.
- \_\_\_\_\_, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, edición de David Breazeale, traducido por R.J. Hollingdale.
- NOBLE, Denis, *The music of life – beyond the genome*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- NÚÑEZ GARCÍA, Amanda, 'Política e inmanencia. La multiplicidad del Uno en Gilles Deleuze', en VATTIMO, Gianni, OÑATE y ZUBÍA, Teresa, NÚÑEZ, Amanda, ARENAS, Francisco, *El Mito del Uno Horizontes de la Latinidad. Hermenéutica entre civilizaciones I*, Madrid, Dykinson, 2008, pp. 101-116.
- O'SULLIVAN Simon, *Art Encounters Deleuze and Guattari*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- OLKOWSKI, Dorothea, 'Flesh to Desire: Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze', *Strategies*, Vol. 15, No. 1, 2002, pp. 11-24.
- OLKOWSKI, Dorothea, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- OÑATE Y ZUBÍA, Teresa, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el S.XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid, Dykinson, 2001.

- OSORIO, Francisco, 'El Sentido y El Otro: Un ensayo desde Clifford Geertz, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard', *Cinta de Moebio* No.4, 1998, <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/04/frames03.htm>
- PARDO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Editorial Cincel, 1990.
- PARMÉNIDES, *Poema. Fragmentos y tradición textual*, Madrid, Istmo, 2007, Edición y traducción de Alberto Bernabé, introducción y comentarios de Jorge Pérez de Tudela, epílogo de Néstor-Luis Cordero
- PARR, Adrian, *A Deleuze dictionary*, Edindurgh, Edinburgh University Press, 2005.
- PATTON, Paul, *Deleuze: A Critical Reader*, Cambridge, Blackwell publishers, 1996.
- PATTON, Paul, PROTEVI, John (Eds.), *Between Deleuze and Derrida*, Londres, Continuum books, 2003.
- PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Identidad, forma y diferencia en la obra de Juan Duns Scoto Una aproximación al problema del fundamento*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la filosofía moderna de Cusa a Rousseau*, Madrid, Akal, 1998.
- PERRONE, Claudia, 'Deleuze: filosofía pedagogía e política', en MERÇON, Juliana, KOHAN, Walter (eds.), *Actas del II, op. cit.*
- PERRY, Petra, 'Deleuze's Nietzsche', *Boundary 2*, Vol.20 No.1, 1993, pp. 174-191.
- PETERS, Michael A., 'Geophilosophy, Education and the Pedagogy of the Concept', *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, No. 3, 2004, pp. 217-226.
- PHILONENKO, Alexis, *Nietzsche, Le rire et le tragique*, París, Le livre de poche, 1995.
- PINHAS, Richard, *Les larmes de Nietzsche – Deleuze et la musique*, París, Flammarion, 2001.
- PLATÓN, *Platon im Kontext PLUS– mit dem kompletten Textbestand der von Friedrich Schleiermacher übersetzten Dialoge (ergänzt um die Übersetzungen von Franz Susemihl und Hieronymus Müller) auch den griechischen Originaltext nach der als klassisch geltenden Ausgabe von John Burnet, Oxford 1901ff.* <http://www.infosoftware.de/kant.htm>
- \_\_\_\_\_, *Timeo*, Madrid, Abada, en prensa, traducción de José María Zamora Calvo.
- \_\_\_\_\_, *Diálogos V (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, Editorial Gredos, 1988, traducción de Ma. Isabel Santa Cruz (*Parménides y Político*), A. Vallejo Campos (*Teeteto*), N.L. Cordero (*Sofista*).



- \_\_\_\_\_, *Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias)*, Editorial Gredos, 1997, traducción de Ma. Ángeles Durán (*Filebo*), Francisco Lisi (*Timeo y Critias*)
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1994, traducción de Javier García Sanz.
- \_\_\_\_\_, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1990.
- PROTEVI, John, *Political physics: Deleuze, Derrida and the Body Politics*, Londres, The Athlone Press, 2001.
- QUINTILIANO, Aristides, *Sobre la Música*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, traducción de Luis Colomer y Begoña Gil.
- RACHJMAN, John, *Deleuze un mapa*, Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 2004, traducción de Helena Marengo.
- RIDLEY, AARON, *The philosophy of music: theme and variations*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2004.
- ROCHBERG, George, *Rochberg: Caprice Variations*, Elliot Fisk, Guitarra, Music Masters Jazz, 1994.
- RODOWICK, D.N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press, 1997.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (Dir.), GOURINAT, Jean-Baptiste (Ed.), *Les stoïciens*, París, Vrin, 2005.
- ROSEN, Charles, *El piano: notas y vivencias*, Madrid, Alianza, 2004, traducción de Luis Carlos Cago Bádenas.
- ROSSI, Katia, *L'estetica di Gilles Deleuze: Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005.
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.
- SÁNCHEZ ZAMORANO, Pura, *Los sentimientos morales*, Madrid, Cuaderno Gris, 2003.
- SÁENZ OBREGÓN, Javier, SALDARRIAGA, Oscar, OSPINA, Armando, *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*, Bogotá, Ediciones Foro nacional por Colombia, 1997.
- SALLES, Ricardo, *Los estoicos y el problema de la libertad*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006.
- SARBANES, Janet. 'Musicking and Communitas: The Aesthetic Mode of Sociality in Rebetika Subculture', *Popular Music and Society* No.29, 2006, pp. 17-35.
- SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, París, CNRS-CRHI, 2003.
- SAUQUILLO, Julián, *Para leer a Foucault*, Madrid, Alianza, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1945, traducción de Amado Alonso.

- SAUVAGNARGUES, Anne, *Del animal al arte*, Madrid, Amorrortu, 2004, traducción de Irene Agoff.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
- SCHÉRER, René, *Regards sur Deleuze*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- \_\_\_\_\_, 'Deleuze educador', *Revista Archipiélago*, No. 17 Otoño, 1994. pp. 35-38.
- SCHAFER, R. Murray, *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi, 1998, traducción de Juan Shcultis.
- \_\_\_\_\_, *The tuning of the world: a pioneering exploration into the past history and present state of the most neglected aspect of our environment: the soundscape*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.
- SCHNEIDER, Stephen H., MILLER, James R. CRIST, Eileen, BOSTON, Penelope J., *Scientists Debate Gaia: The Next Century*, Londres, MIT Press, 2004.
- SCHNIEDEWIND, William M. *How the Bible Became a Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SCHUMANN, Robert. *Schumann on music*, Nueva York, Dover Publications, 1988.
- SCOTT, Derek B., *Music, Culture and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- SEARLE, John, *Mind Language and society—philosophy in the real world*, Nueva York, Basic Books, 1999.
- SEDGWICK, Peter, *Nietzsche: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1995.
- SELLARS, John, 'The Point of View of the Cosmos: Deleuze, Romanticism, Stoicism', *Pli* No.8, 1999, pp. 1-24.
- SILVA ROJAS, Alonso, MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco y AGUIRRE, Javier Orlando, 'Individualidad, pluralidad y libertad de expresión en J. S. Mill', *Praxis filosófica*, 2007, No.24, pp.115-136.
- SLOBODA, John, *Exploring the Musical Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- SIMONT, Juliette, *Essai sur la quantité, qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze, les "fleurs noires" de la logique philosophique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- SMITH, Daniel W., 'Deleuze, Hegel and the post-Kantian Tradition', *Philosophy Today*, No.44, 2000, pp.119-131.
- SMITH, Jessica S., *Sonic Territories: Deleuze and the Politics of Sound in Kafka and Duras*, Tesis Maestría en Artes, Buffalo, State University of New York, 2005.
- SNYDER, Bob, *Music and Memory: An introduction*, MIT press, 2000.

- SOLOMON, LARRY J., *Analysis of Beethoven's Variations in C Minor*, revisado el 30 de agosto de 2008, [http://solomonsmusic.net/Beethoven\\_CmVars.htm](http://solomonsmusic.net/Beethoven_CmVars.htm)
- SPARKS, Heather, *The Art of the Meal*, revisado el 30 de agosto de 2008 <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/01/49606>
- SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Trotta, 2000, traducción de Atilano Domínguez.
- \_\_\_\_\_, *Tratado de la reforma del entendimiento; Principios de filosofía de Descartes; Pensamientos metafísicos*, Madrid, Alianza, 1988, traducción de Atilano Domínguez.
- STENGERS, Isabelle, *Gilles Deleuze's last message*, 2006, revisado el 7 de septiembre de 2008, <http://www.recalcitrance.com/deleuzelast.htm>
- HEALY, Sue (ed.), *Spatial representation in animals*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- TAYLOR, Charles, *Argumentos Filosóficos*, Barcelona, Paidós, 1998, traducción de Fina Birulés.
- THOMAS, Jean-Christophe, *Ouïr, écouter, comprendre, après Schaeffer*, París, Ina-GRM, 1999.
- TOSCANO, Alberto, *The Theatre of Production: Between Kant and Deleuze*, Londres, Palgrave Mcmillan, 2006.
- VATTIMO, Gianni, OÑATE y ZUBÍA, Teresa, NÚÑEZ, Amanda, ARENAS, Francisco, *El Mito del Uno Horizontes de la Latinidad. Hermenéutica entre civilizaciones I*, Madrid, Dykinson, 2008.
- VAYSSE, Jean-Marie (Ed.) *Technique monde, individuation Heidegger Simondon Deleuze*, Zurich, George Olms Verlag, 2006.
- VERSTRAETEN, Pierre, 'L'image de l'image de la pensée', en LENAIN, Thierry (Ed.), *L'image Deleuze, op. cit.*
- VILLA URIBE, Claudia, *La Meditación de lo inmanente: variaciones sobre el cuerpo sin órganos en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari*, Cali, Corporación Universidad Autónoma de Occidente, 2001.
- VILLANI Arnaud, *La Guêpe et l'orchidée*, París, Editions Belin, 1999.
- WALLIN, Nils L, MERKER, Björn, BROWN, Steven (Eds.) *The Origins of Music*, Massachusetts, MIT press, 1999.
- WEITZ, Morris, *Theories of Concepts*, Nueva York, Routledge, 1988.
- WILLIAMS, Thomas (Ed.), *The Cambridge Companion to Duns Scotus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- WINKLER, Joseph, *Space, Spund and Time: A choice of articles in Soundscape Studies and Aesthetics of Environment 1990 - 2003*, Basilea, University of Basel, 2004.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1992, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.
- WOOD, Martin, FERLIE, Ewan, 'Journeying from Hippocrates with Bergson and Deleuze', en *Organization Studies*, Vol. 24, No. 1, pp. 47-68.
- YANG, Chang-Yol, 'Une logique stoïcienne du cinéma', *Cahiers critiques de philosophie*, No.2, 2006, pp. 89-102.
- ZAMORA CALVO, José María, *La génesis de lo múltiple*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2000.
- \_\_\_\_\_, 'El material espacial de demiurgo: la *chóra* en el *Timeo* de Platón', en *Estudios Filosóficos*, Madrid, Vol. LII, No.150, 2003, pp. 280-288.
- \_\_\_\_\_, 'Las pasiones del pórtico: concepciones del *páthos* en el estoicismo antiguo y medio', en SÁNCHEZ ZAMORANO, Pura, *Los sentimientos, op. cit.*
- ZAPATA RESTREPO, Gloria, GOUBERTH BURGOS, Beatriz, MALDONADO SERRANO, Jorge Francisco, *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*. Bogotá, UPN-Colciencias, 2004.
- ZEPKE, Stephen, *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, Nueva York, Routledge, 2005.
- ZIZEK, Slavoj, *Órganos sin Cuerpos*, Valencia, Pre-textos, 2006 (2004), traducción de Antonio Jimeno Cuspinera.
- \_\_\_\_\_, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2006.
- \_\_\_\_\_, *The pervert's guide to cinema*, 2006, dirigida por Sophie Fiennes.
- ZOURABICHVILI, François, *Deleuze una filosofía del acontecimiento*, Madrid, Amorrortu, 2004, traducción de Irène Agoff.
- \_\_\_\_\_, *Le vocabulaire de Deleuze*, París, Ellipses, 2003.
- ZON, Bennett, *Music and Metaphor in Nineteenth-Century British Musicology*, Burlington, Ashgate, 2000.
- ZULUAGA DE ECHEVERRY, Olga Lucía, *Historia de la práctica pedagógica en Colombia*, en Colombia, ciencia y tecnología, Vol.2 No.4, Agosto/septiembre, 1984, pp 10-29.
- \_\_\_\_\_, Olga Lucía, *El maestro y el saber pedagógico en Colombia (1821-1848)*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1984.
- ZULUAGA GARCÉS, Olga Lucía, *Pedagogía y epistemología*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2003.
- \_\_\_\_\_, Olga Lucía, *Pedagogía e historia la historicidad de la pedagogía, la enseñanza, un objeto de saber*, Bogotá, Siglo del hombre, 1999.