

El ritornelo: un cristal sonoro

por OLGA DEL PILAR LÓPEZ*

Abstract

In this text, we seek to find some signs of the presence of the *ritornello* in the work of Deleuze and Guattari, in particular in this latter, in his book *L'inconscient machinique*, (1979) (Machinist unconscious). This philosophical concept in the Deleuzo-Guattarian work is constructed, however, with a set of heterogeneous expressive matter that goes from the studies of ethology, through reflections of space and geopolitics, to artistic elements: literature, painting and of course music, as Deleuze and Guattari said in *A Thousand Plateaus* that the *ritornello* is first of all sonorous. Therefore, these authors do not hesitate to relate the works of Uexküll, with Klee, Mesiaen, Boulez or Varèse, to which we must add the works of Deligny in Cevenas and Guattari in the Clinic La Borde, since these experiments with autistic and schizophrenic persons opened the whole concept of *ritornello*.

After understanding the matter with which the *ritornello* is constructed, we are interested in thinking of this concept as a manifestation of time and a crystal image. Finally, it's worth asking the importance of the Deleuzo-Guattarian *ritornello* in the field of artistic creation: what mobilizations generates in the relation art-philosophy?

Resumen

En este texto buscamos encontrar algunos signos de la presencia del ritornelo en la obra de Deleuze y Guattari, en particular en este último, en su libro *L'inconscient machinique*, (1979) (*El inconsciente maquínico*).¹ Este concepto filosófico en la obra deleuzo-guattariana, está construido, sin embargo, con un conjunto de materia expresiva heterogénea que va desde los estudios de etología, pasa por reflexiones del espacio y la geopolítica, hasta llegar a elementos artísticos: la literatura, la pintura y por supuesto la música, pues Deleuze y Guattari dirán en *Mil Mesetas* que el ritornelo es ante todo sonoro. Por ello, estos autores no dudan en relacionar los trabajos de Uexküll, con Klee, Mesiaen, Boulez o Varèse, a lo cual debemos agregar los trabajos de Deligny en

* Universidad de las Artes, Guayaquil

¹ Con la intención de diferenciar una filosofía de los conceptos de otras maneras de hacer filosofía, G. Deleuze indica en *Deux régimes de fous*, cómo F. Guattari y él habrían inventado el concepto de ritornelo. Aunque no precisa los detalles de un tal concepto, él lo señala como una singularidad de su filosofía, a lo cual nosotros podríamos agregar que el ritornelo es un concepto-síntesis, así como la imagen-cristal de la filosofía deleuzo- guattariana. Cf. "Nous avons inventé la ritournelle" en Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, pp.353-356.

Cevenas y de Guattari en la clínica La Borde, pues estas experimentaciones con autistas y esquizofrénicos abren todo un terreno al concepto de ritornelo.

Después de entender la materia con la cual se construye el ritornelo, nos interesa pensar este concepto como una manifestación del tiempo y una imagen cristal. Finalmente vale la pena preguntarse por la importancia del ritornelo deleuzo-guattariano en el campo de la creación artística: ¿qué movilizaciones genera en la relación arte-filosofía?

Del manierismo estoicista al manierismo “barroco” de Leibniz y del arte, la estética *como una pregunta*, unidad desgarrada de una teoría de lo sensible y de una teoría del arte, atraviesa toda la obra de Deleuze.

Christine Buci-Glucksmann

El material expresivo del ritornelo

Al hacer recorridos transversales por la obra de Deleuze-Guattari, uno descubre paso a paso una perspectiva estética que marca su reflexión filosófica. Para decirlo en otros términos, es imposible separar la elaboración de conceptos propia de su filosofía de la emergencia de perceptos y afectos con los cuales ella se liga. Es en ese sentido que Deleuze indicaba que la filosofía se piensa con las artes: es a través de estas que se pueden construir percepciones del tiempo, sensaciones corporales, efectos espaciales. De modo que si textos como *Lógica de la sensación* (1969), *Imagen-movimiento* (1983) o *Imagen-tiempo* (1985) posee un claro anclaje artístico: la literatura, la pintura, el cine, para desde allí elaborar conceptos filosóficos, libros como *El inconsciente maquínico* (1979) o *Mil Mesetas* (1980), que aparecen a primera vista textos de filosofía, en realidad enuncian una serie de elementos que corresponden a una estética propia a estos pensadores franceses. Solamente el concepto de meseta o aquel de superficie sobre la cual se desliza Alicia, son claras experiencias estéticas que nos permiten una aproximación filosófica. Para decirlo, en otros términos, es imposible separar, el campo filosófico del estético a pesar de las diferencias que Deleuze y Guattari señalan en *¿Qué es la filosofía?* Libro de balance de años pensamiento y de escritura. Así, no sólo estos autores elaboran una estética nómada, sino que su propia composición posee estas características: aparece en algunos párrafos, desaparece en otros, para luego conectarse en otro momento con campos del saber inesperados. Deleuze y Guattari no poseen un libro dedicado a la teoría estética, sin embargo, esta no deja de moverse en su obra, de modificarse, de reinventarse. Ella es rizomática, pues prolifera no desde un discurso hegemónico, sino desde un devenir horizontal e imperceptible, que a veces nos da la impresión de que Deleuze y Guattari

estaban más interesados por los fenómenos artísticos que filosóficos.² Para aclarar un poco los términos en los cuales se inscribe esta estética, quisiéramos privilegiar tres aspectos completamente ligados entre sí y que configuran, algunos de los ejes de esta estética Deleuzo-guattariana: 1) el arte en bruto, 2) el nomadismo, 3) el caos.

En primer lugar, el arte en bruto parte de un enunciado: los animales se expresan. Para reforzar esta declaración, Deleuze y Guattari se apoyan en etólogos como Paul Géroudet y Jacob von Uexküll.³ Es decir, los filósofos franceses se apoyan en la etología para destituir al humano como creador exclusivo del arte y, más bien, extender este fenómeno a todas las especies e incluso a la materia en su conjunto. No sólo esta visión pone en cuestión la historia del arte, sino las lecturas humanistas que buscan llevar a cabo una separación entre la humanidad y los demás seres. Deleuze y Guattari los aproximan y demuestran que el arte no es más que el trabajo con la materia. Ahora bien, si lo que hace el arte es trabajar con materia sonora, pictórica, corporal, ello ya está presente en los seres vivos en su conjunto. Esto ligado a la composición fisiológica de cada especie, que responde a un conjunto de signos, para, a partir de allí, generar diversos espacio-tiempos que generan, según Uexküll, una red amplia y variada de la vida. En sentido, un bosque un árbol, una rama, porta una multiplicidad de espacios tiempos en los que los seres crean sus mundos circundantes. Es justamente este término de mundo circundante lo que permite la consolidación de un territorio en el cual los seres vivos se expresan y entran según Deleuze y Guattari en infra-intra e interagenciamientos. Ahora bien ¿qué es un agenciamiento? Es la composición que se genera cuando interactúan un conjunto de materiales heterogéneos. Puede ser el color, el sonido, el movimiento que permiten a los seres vivos expresarse y declararle a otros individuos de su misma especie que ese territorio es propio.

Esta expresividad de los seres vivos que declara un espacio y delimita sus fronteras es lo que Deleuze y Guattari llaman arte en bruto: las formas de los nidos, las telas de araña, los olores que marcan los bosques son la expresividad de la vida, con la cual se enuncia una estética primordial o estética expandida que nos demuestra como estos materiales se desterritorializan para reterritorializarse en la creación de un elemento T : espacio vital donde se proclama la distancia con los demás seres. Esta perspectiva contiene varios aspectos, entre ellos, uno completamente saludable y jubiloso que saca a los animales de

² Si bien Deleuze posee más textos dedicados las expresiones artísticas, uno podría indicar que los trabajos psiquiátricos de Guattari contienen amplios elementos estéticos : dejar a la locura expresarse. Unido al trabajo de Guattari, vale la pena recordar las deambulaciones de los autistas con los que trabajaba Deligny, las cuales derivan en un conjunto de pictogramas, que extraen a los autistas del terreno psiquiátrico y los aproximan a las derivas de las demás especies vivas: telas de araña, burbujas, mojones territoriales, así como a los nomadismos y derivas que proclamaban los dadaístas y los surrealistas a principios del siglo XX, en tanto que experiencia artística. Cr. Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.

³ Géroudet, P. *Les passeraeux*. Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Cactus. Igualmente, Félix Guattari en *L'inconscient machinique*, se apoya en los estudios de Rémy C. (1969). *Entretients sur la sexualité*. Paris: Plon.

su pasividad, de su composición instintiva o mecanicista para presentarlos como inventores de espacios-tiempo y, por tanto, de formas cristalinas que como veremos son capitales en la estética de Deleuze y Guattari. Cada ser vivo genera su propio cristal de espacio-tiempo a partir de signos perceptuales y efectuales entre los que Uexküll convoca la famosa garrapata o la melodía de la mosca que la araña tiene en su cabeza y le permite construir su tela de araña.⁴ Podríamos sacar este debate del campo de la etología y extenderlo al conjunto de la materia como lo hace Manuel Delanda quien nos recuerda que la materia no necesitó del humano para expresarse, pues los vientos, la lluvia, la relación de calor y frío, los torbellinos, las tormentas, los huracanes, los truenos, son ya formas de manifestarse del universo en su conjunto, a lo cual se agregará de manera reciente la expresividad de los humanos.⁵ En ese mismo sentido, José Luis Pardo nos expone una geopoética en la cual los elementos de la naturaleza (la materia) entran en relación, como cuando la montaña es surcada por el río: “para el agua es un hábitat: por fin ha encontrado un lugar en el que existir, en el que devenir-sentida; para la montaña es un hábito: por fin ha encontrado una forma de devenir sensible”.⁶ La materia que se expresa. Si, los animales construyen territorios a partir de agenciamientos que nos permiten avizoras otros tiempos (estos provienen de las capacidades perceptuales y efectuales de cada grupo). La materia en su devenir genera pliegues que escapan a la temporalidad humana.

Cuando Deleuze y Guattari señalan la construcción de territorios con los cuales se expresan los seres vivos, no solo enuncian un arte en bruto, sino que además incluyen otros tiempos en la reflexión estética: los que se inventan los animales cuando llevan a cabo marcajes territoriales, a lo cual, se debe agregar ese otro tiempo de la materia que se expresa en un tiempo que, aunque pertenecen al campo de la estética, no es otra cosa que el paisaje en la ausencia del humano.⁷ En esa medida, la estética deleuzo-guattariana piensa en fenómenos colectivos: moléculas, átomos, células o bien agrupamientos de pájaros, peces, humanos de los cuales desaparece el maquinista o el centro ejecutor y se enuncian multiplicidades. Es imposible saber cuál es la causa de una situación, cuál es el punto de partida, cual la finalidad, puesto que estamos al nivel de las potencialidades que se desatan por la concurrencia de un conjunto de elementos. Esta experiencia estética se decide a nivel molecular, como por ejemplo en los cristales, donde el germen y los pliegues que crecen en torno a él, son el resultado de densidades e intensidades.

En segundo lugar, buscamos privilegiar el nomadismo como uno de los elementos de esta estética deleuzo-guattariana. De modo que si las sensaciones se conjugan en un

⁴ Uexküll, von J. *Op.cit*, p.37-38. Para amplificar este vínculo entre Uexküll la melodía de la naturaleza con el ritornelo de Deleuze-Guattari, Cf. Borghi, S. (2008). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.

⁵ Delanda M. “Viviendo al borde del caos”. Conferencia dictada en el IX SITAC, Teoría y práctica de la catástrofe, enero 27-29 de 2011.

⁶ Pardo, J L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir pensar*. Barcelona : Serbal, p.21.

⁷ Para una aproximación literaria de este mismo tema, Cf. Handke, P. (1985). *Lento Regreso*. Madrid: Alianza. Igualmente, Handke, P. (2006). *Carta Breve para un largo adiós*. Madrid: Alianza.

campo de intensidades: cambios de temperatura, movimientos, pliegues y despliegues de la materia, esto nos lleva señalar una estética inorgánica que parte de sonidos, colores, cuerpos y que abandona la oposición materia-forma. Lo cual nos conduce a una estética nómada, a una nomadología que Deleuze y Guattari reconocen en varios artistas modernos, de los cuales destacamos Pollock o Bacon. Vale la pena recordar que el primero de estos artistas es uno de los ejemplos para indicar la experiencia del espacio liso. Si el espacio estriado es la expresión misma del sedentario que pliega el espacio, que lo marca, lo registra y lo dobla a dinámicas totalizantes, el espacio liso es por el contrario la deriva, la composición con los elementos: calor, frío, viento, posición de las estrellas y la luna. Lo liso implica afrontar signos en espacios desterritorializados. Acción que realizan los personajes de *Le Clézio*: los beduinos, los gitanos, los nómadas de los desiertos.⁸ No buscan atrapar el territorio, ni tornarlo su propiedad, sino deslizarse por él, para experimentar encuentros efímeros, para conjugar con los elementos mismos que lo componen. Si el espacio estriado privilegia los dos puntos (de partida y llegada) sobre la línea, el espacio liso privilegia la línea sobre los dos puntos (el trayecto). Ello nos hace pensar en una estética de la línea abordada por Deleuze y Guattari en varios momentos: líneas musicales y pictóricas que marcan la distancia entre el arte nómada y el sedentario. Igualmente, si el espacio estriado tiene que ver con la perspectiva, una línea racionalista que une al observador con un objeto observado, el arte nómada es completamente local, actúa en proximidad, es la experiencia del arte háptico: un ojo que puede tocar los trazos, las líneas que conforman la pintura. Esto nos aproxima al libro *Francis Bacon. Lógica del sentido* donde Deleuze señala varias experiencias de nomadismo en este artista: el movimiento de sus pinturas lo que las convierte en expresiones inestables, pero, sobre todo, el devenir animal que nos recuerda el nomadismo baconiano.⁹ Devenir-planta, devenir-animal, devenir-cosa, devenir-molecular son, entre otras, algunas de las experiencias de esta estética nómada donde se desterritorializa lo humano, donde lo liso predomina sobre lo estriado, donde se abandona cualquier centro o jerarquía para reconocer un espacio liso, no homogéneo, sino multiplicidad tal y como se la encuentra en los cuadros de Pollock.

En tercer lugar, el caos. Deleuze y Guattari anteponen al ser, entidad tradicional en la filosofía, el caos, el cual es la materia con la cual se confronta y elabora el arte. Por ello en la clasificación de la historia del arte, quizás sumaria, que Deleuze y Guattari realizan en el capítulo “Ritornelo” de su libro *Mil Mesetas* nos encontramos el clasicismo, el romanticismo y la modernidad (a falta de una mejor palabra como ellos mismos dicen), que se equiparan con los tres momentos del Ritornelo: el caos, el territorio, el cosmos. Así, el clasicismo crea una obra para escapar a las fuerzas del caos, el romanticismo funda un territorio y se hunde en las profundidades de la tierra, finalmente, el cosmos es la apertura a las fuerzas del cosmos que son atrapadas por los artistas para hacernos sensibles a ellas.

⁸ Le Clézio. *Mondo et autres histoires*. Paris, Gallimard, 1978.

⁹ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002.

En ese sentido, el músico no representa sonidos ni el artista representa formas, sino que el músico hace audibles, sonidos antes inexistentes y el pintor nos entrega experiencias pictóricas completamente nuevas. Esta confrontación con el caos constituye el trabajo del artesano cósmico quien se desterritorializa y se enfrenta con estas fuerzas y nos las torna visibles. En ese sentido Cézanne o Monet poseen dos maneras de ligarse al cosmos. El primero cuando buscaba atrapar las potencias que conformaban un momento preciso del paisaje de Saint-Victoire o las fuerzas que determinaban la manzanidad de la manzana. El segundo, Monet, quién hundido en sus pinturas de casas y jardines, siempre dejaba una ventana por la cual pudiéramos escaparnos al cosmos o recibir las fuerzas cósmicas que terminarían por disolver los paisajes de la tierra. En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari vuelven sobre el caos para insistir en el abandono de la forma, de las esencias, de los contenidos y proponer una estética que trabaja con el caos, con la cual elabora afectos y bloques de sensaciones. Un arte que se desterritorializa para experimentar lo asignificante, asimbólico, lo ajeno al sentido y al lenguaje: las fuerzas cósmicas. Es por ello que la ciencia, la filosofía y el arte son pensamiento: es el abandono de la *doxa*, los lugares comunes, el conocimiento establecido para perderse en el caos del cual se nutren e inventan otras realidades: la palabra no audible, los sonidos inesperados, las pinturas más insólitas. Proceso de desterritorialización y reterritorialización que convierte a la estética y, con ello a los artistas, en artesanos del caos, en amasadores de estas fuerzas, de estas intensidades que devienen expresivas. Estos tres enunciados: el arte en bruto, el nomadismo y el caos sirven para conformar la máquina abstracta que Deleuze y Guattari enuncian como el ritornelo.

El ritornelo: una máquina abstracta

En primer lugar, vale la pena señalar que el término ritornelo corresponde en la filosofía deleuzo-guattariana a una composición de espacio-tiempo. Él es un agenciamiento de materiales diversos, heterogéneos que se convierten en materia de expresión. Por ejemplo, en un aula de clase se construye un ritornelo con un conjunto de materiales heterogéneos: un espacio delimitado que se inscribe en la máquina educativa que lleva varios siglos y agencia un conjunto de enunciados. De modo que no es un espacio cualquiera, sino una disposición que no es de orden subjetivo sino diacrónico y que dispone las sillas, los escritorios, la distancia de las personas. Un grupo de alumnos que escuchan y un profesor que habla. Este *phylum* maquinico entra en relación con otros elementos expresivos: los cuerpos de los que asisten, los colores de sus ropas, la manera como se disponen las sillas, su forma de mirar y tomar notas. Todo ello construye un ritornelo que, a pesar de parecer similar, la repetición de lo mismo constituye una repetición de la diferencia, pues cada vez que este espacio-tiempo se propicia, se genera en él algo distinto: otros discursos y cuerpos, otras relaciones y miradas. En esa medida,

construimos y destruimos composiciones espacio-temporales que se reactualizan constantemente e introducen materiales expresivos nuevos. En este ejemplo vemos dos de los elementos de los tres que componen el ritornelo: territorialización y desterritorialización. Pues, si recordamos los tres aspectos que configuran el concepto de ritornelo: caos-territorio-línea de fuga, debemos indicar que nos confrontamos sin cesar al caos, el cual podemos definir como lo indeterminado: un conjunto de fuerzas que nos pueden destruir en cualquier momento. De ahí procede el efecto territorializante que busca conjurar este caos, que pone en riesgo la vida y cualquier forma de organización (es por ello que los animales no cesan de proteger su territorio). Este muro de contención que se elabora para hacer retroceder el caos -que siempre está al acecho-, es de orden expresivo, es decir, estético. Sonidos, cantos, colores, muros, hábitos, rutinas de todo tipo. Un conjunto de signos que unifica la vida en el plano territorial: animal y humano. Pero si este proceso territorializante no introduce algo nuevo se convierte en un hoyo negro repetitivo que anula la creación o incluso lleva a la desaparición. Por ello, el tercer elemento, es la línea de fuga con la cual se desterritorializan los elementos expresivos y se logra la transformación. Aquí el caos aparece, pero ya no de manera destructiva, sino creativa. Es por ello que la posibilidad de la vida, así como de toda producción artística es saber confrontarse con grados de caos. Quizás no una desterritorialización absoluta, pero si a cierto nivel, para lograr la creación. Es aquello que en la filosofía deleuzo-guattariana se denomina el ritornelo pequeño y el ritornelo grande. El primero es de orden territorial y el segundo es de orden desterritorializante. En esta acción podríamos ubicar la producción artística: es allí donde se instalaría el artesano cósmico que atrapa moléculas de caos y las introduce en lo real. Para llevar esto a cabo, él ha vivido un gran proceso de desterritorialización. Por ejemplo, en la pintura y en la música es necesario desaprender muchos de los aspectos conocidos: demoler y moleculizar la materia con la que se trabaja lo pictórica y lo sonora, para lograr otras expresiones. Para decirlo de otro modo, el artesano cósmico descompone lo molar y genera lo molecular, para hacerlo proliferar: esos componentes minúsculos entrarán en nuevas relaciones. Ahora bien, si una territorialización es un agenciamiento: conjunto de elementos heterogéneos que al entrar en relación se expresan, es con una máquina abstracta que se logra la desterritorialización. En ese sentido Deleuze y Guattari nos dirán que las máquinas abstractas son llaves para abrir y cerrar agenciamientos. Para precisar los términos de este problema, escuchemos la definición que nos ofrece A. Sauvagnargues:

Las máquinas abstractas se distinguen completamente de las máquinas deseantes. En primer lugar, ellas son creadas inmediatamente, así como puestas en juego por un agenciamiento concreto que las sostiene, les da una consistencia provisoria. Como siempre en Guattari, la consistencia procede por desterritorialización, no por un encierro identitario: las máquinas abstractas operan en los agenciamientos concretos por puntos de descodificación y de desterritorialización. (Sauvagnargues 2012: 44)

Vale la pena señalar que antes de *Mil Mesetas*, F. Guattari, ya había tratado el problema del ritornelo y las máquinas en su texto *L'inconscient machinique* (1979). Lo cual implica que muchos de los elementos que aparecen en *Mil Mesetas* (1980) ya estuviesen ampliamente desarrollados en esta obra y que posteriormente Deleuze en su libro *Imagen-tiempo*, (1985), nos remita al libro de Guattari, cuando trabaja los cristales de tiempo.¹⁰ Entonces, ¿qué vale la pena destacar de esta reflexión de Guattari? Bajo nuestra perspectiva, la composición del ritornelo ligada a la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Así, Guattari sigue la sonata de Vinteuil para mostrar la aparición del ritornelo en sus dos niveles: pequeño y grande. Esto le permite construir una semiótica de la novela de Proust, que tenía ya sus antecedentes en la obra de G. Deleuze, *Proust et les signes* (1964). Sin embargo, la aproximación de Guattari tiene un objetivo distinto: mostrar cómo funciona un ritornelo en tanto que máquina abstracta. Para lograr tal objetivo, él elabora nueve agenciamientos, de los cuales, por nuestra parte, resaltamos los siguientes aspectos: 1) Swann y su relación con Odette; 2) Los rostros: Odette-Zephora (Botticelli); 3) los celos de Swann y el narrador, 4) el hoyo negro y la creación. Cada uno de estos puntos atraviesa la novela de Proust, así como la máquina abstracta que va a desterritorializar cada uno de estos elementos. Para entender mejor la composición del ritornelo vamos a comentar cada uno de estos aspectos. 1) Swann y su relación con Odette. Ante todo, vale la pena indicar que Swann es el personaje más importante de la novela de Proust, de modo que el narrador lo pone en contacto desde el primer libro con el ritornelo de Vinteuil. Sin embargo, este encuentro es sólo un embrión que aún no se desarrolla, que permanece en estado latente durante un buen tiempo. En este primer agenciamiento, que es ante todo un índice maquínico, es percibido por Swann un año antes de conocer a Odette. Destacamos tres afectos que se ligan entre ellos completamente: el extrañamiento, la intuición de una experiencia de orden estético inédito, la apertura hacia un nuevo mundo del cual se desconocen las características. Guattari precisa la condición de la frase de Vinteuil en los siguientes términos:

Ella es desterritorializante. La “pequeña frase” es portadora de maquinismos abstractos los cuales harán sentir sus efectos ante todo en el registro de la percepción. Swann, que no es músico, accede a impresiones “inesperadas, completamente originales, irreductibles a cualquier otro orden de impresiones”. Proust insiste sobre el hecho que “una impresión de ese género, durante un instante es por así decir *sine materia*” (I,209). (Guattari 1979: 272)

Es el primer efecto intensivo del ritornelo que, aunque no lo sabemos en este momento, se desplegará a lo largo de los siete libros de Proust con períodos más o menos fuertes. Por ello la cita de Guattari es la intuición de la presencia de estos signos sueltos, que sólo permiten avizorar una intuición de algo “desconocido”. Un instante *sine materia* que, sin

¹⁰ Deleuze, G. (2013). *Imagen tiempo*. Paidós: Madrid, p.128.

embargo, deja atónito a Swann que sin saber de música contemporánea y desconociendo el nombre del compositor de la “pequeña frase”, siente (aunque luego olvida) que ella se abrió un espacio en su sensibilidad, que quizás un mundo nuevo está por vislumbrarse. En ese sentido, la sonata de Vinteuil es desterritorializante, pues descompone la organización de un campo expresivo y con sus elementos elabora otro nuevo. En esa misma medida, Guattari habla de la frase de Vinteuil como portadora de maquinismos abstractos: es algo que se pone en movimiento, una acción que se introduce en los universos preexistentes. Afectos inéditos aparecen para Swann, el narrador y Proust. Para demostrar la novedad de la sonata y el efecto que produce en tanto que ritornelo, Guattari comenta:

...una carga desterritorializante y una máquina abstracta han sido puestas en circulación; ellas indican una línea de fuga posible, una vía por la cual toda la vida de Swann podría ser transformada. Por fragmentos, por aproximaciones, por múltiples cambios de clave, ese maquinismo abstracto no cesará de atravesar y de impulsar el proceso de *A la búsqueda*. La pequeña frase terminará por revelarse en lo que ella es: un motor esencial de la máquina proustiana. (Guattari 1979: 273-274)

En ese sentido, la frase de Vinteuil está ligada al personaje principal de *A la búsqueda*, pero lo que tenemos enfrente es la máquina abstracta, la llave con la cual podemos acceder a la novela. Otra relación con el tiempo, la subjetividad, los signos, las sensaciones, en definitiva, otra estética es lo que se anuncia con esta máquina desterritorializante que elabora Proust. De allí proviene el valor que le conceden Guattari y Deleuze, para quienes *A la búsqueda* no es una descripción de los recuerdos, sino de la presencia misma del ritornelo. Sin embargo, en este primer encuentro entre Swann y la sonata de Vinteuil, la máquina aún no está en funcionamiento, sólo se enuncia, sólo vemos su forma o más bien su sonido. Esa línea de fuga que porta la sonata es sólo una intuición para el personaje de la novela pero, como veremos más adelante es la verdadera potencia de la que se nutre el narrador y por supuesto Proust.

Pero volvamos sobre la importancia de la sonata de Vinteuil en la relación de Swann y Odette. Ella funciona como una “proto-frase embrionaria” con un carácter rizomático que, a este nivel de agenciamiento, aun no es manifiesto. Vale la pena indicar varios aspectos en este primer agenciamiento. En primer lugar, Swann accede al salón Verdurin, lo cual implica un cambio de territorio: de los salones aristocráticos, él cambia a un salón burgués y esnobista que podría catalogarse de vulgar. El se introduce en este espacio para estar cerca de Odette, pero para su asombro este salón no corresponde a la fama que se le inculca, bien al contrario, allí se cristalizan los aspectos más avanzados de la estética moderna. Escritores, pintores y por supuesto la música de Vinteuil de la que es cuestión aquí, forman parte del salón Verdurin. Guattari que enumera en detalle estos agenciamientos reconoce que a este nivel aún no podemos ver aspectos que son claves en el ritornelo, por ejemplo, su carácter desterritorializante, pues por el contrario este

deviene hiperterritorializante, es decir, para Odette la frase de Vinteuil servirá para encerrar a Swann en un campo semiótico donde ella porta signos completamente reaccionarios. Odette anula las características desterritorializantes de esta música (se sugiere la posible locura de su compositor), la cual porta, igualmente, un devenir femenino que se expresa en un carácter homosexual: desde la hija del compositor, hasta el devenir femenino de Swann o del narrador, sobre el cual volveremos más adelante. Por ahora, vale la pena resaltar, el escenario en el cual Swann reencuentra por la primera vez la proto-frase, que se convertirá, posteriormente, en el himno de su amor por Odette. El ritornelo comienza a actuar.

2) Los rostros: Odette-Zéphora. En esta amplificación de la materia expresiva del ritornelo, encontramos que Guattari lo liga a la rostrocidad. De modo que, a la máquina sonora, en la cual se desarrolla el proceso amoroso de Swann-Odette, debemos agregarle este nuevo elemento expresivo. Si el rostro de Odette no es de esos que le gustan “naturalmente” a Swann, él lo pone en relación con el arte, lo cual le permite no sólo desterritorializar sus signos, sino ligarlos a un mundo imaginario y onírico, donde el arte se manifiesta como su verdadera pasión. Así, Zéphora la hija de Jethro en los frescos de la capilla Sixtina que Botticelli pintó para ilustrar los episodios de juventud de Moisés, viene a sobreponerse a Odette y permitirá la composición del amor y de la futura pasión de Swann. Ello lo lleva a un hoyo negro, a una repetición en el vacío: una idolatría por Odette que en realidad está ligada a dos elementos desterritorializantes: la frase de Vinteuil y la imagen de Zéphora. De modo que todos aquellos que participan en el salón de Verdurin ven el despliegue de un amor cortés que poco tiene que ver con las “cualidades” de la mujer deseada. Sin embargo, a ellos se les escapa ese mundo cristalino que desata esta música y que sólo Swann, Mme. Verdurin y el narrador reconocerán tardíamente. Es interesante ver cómo Guattari introduce el signo-rostro en la conformación cristalina que se lleva a cabo en *A la búsqueda*, cuando habríamos pensado que todo el campo expresivo se lleva a cabo en lo sonoro. Estamos aquí en presencia de un ritornelo pequeño que a la manera como estudiaría la etología los cantos de los pájaros o los colores de los animales, nos deja frente a un campo de encierro, una trampa, en la cual Swann es la presa o la conquista. Sin embargo, como decíamos previamente, él trae material externo y contribuye al éxito de este agenciamiento. La victoria del salón Verdurin y de Odette para atraer Swann y seducirlo, en realidad proviene de un efecto maquínico previo: del momento en que él escucha la sonata y de su amor por el arte que pone de manera inconsciente al servicio de Odette. Retomemos de nuevo a Guattari:

Eso que habituales del salón no pueden percibir, es este amor loco de Swann por una presencia desterritorializada. La “pequeña frase” esconde la clave de otro mundo; ella podría darle el medio de cambiar radicalmente su modo de vida, de concebir sus relaciones de otra manera; ella podría permitirle reencontrar el gusto y la fuerza para consagrarse a su verdadera vocación: la crítica de arte... (desde que ella lo invade, él

se siente transformado en “una criatura extranjera a la humanidad, ciega, desprovista de facultades lógicas, casi un unicornio fantástico, una criatura quimérica percibiendo el mundo únicamente por el oído”. (I, 237.) (Guattari 1979: 286)

Vale la pena resaltar varios aspectos en esta cita. En primer lugar, Swann no busca el encierro de una relación y la calidez del salón Verdurin, bien al contrario, él busca desterritorializarse, pero ¿de qué? De su vida mundana en la cual pierde su tiempo. Así como el narrador más adelante, él busca salir de una repetición donde todas las noches se encuentra las mismas personas, en los salones habituales de la aristocracia parisina. ¿Hacia dónde busca la desterritorialización? Hacia la creación que lo pondría en contacto con el arte, o en todo caso, con la crítica literaria. De modo que aquello que Swann intuye en la “pequeña frase” de Vinteuil, no es un hogar, ni una casa, sino lo contrario la desterritorialización casi absoluta de su propio tiempo, de aquel tiempo que se va todos los días en reuniones repetitivas. Cuando él escucha esta sonata, escapa al tiempo cronológico, al de su propia muerte y se pone en contacto con otro tiempo, con *Aiôn*, en donde Swann se instalaría en un entre-tiempos: del acontecimiento, del antes y el después, en un devenir de alguna manera cósmico. Es todo esto lo que intuye Swann en la música de Vinteuil, por eso su oído está atento a esta música que lo transporta a otros mundos no humanos, donde el acto de creación es completamente liberador de la “miseria” mundana. Por desgracia para él, Odette es “demasiado humana” y como justamente lo considera un ser ideal, de una zona ajena a ella, utiliza la música para atraparlo, para territorializarlo. Lo cual determina el futuro de Swann, quien culmina encerrado en un ritornelo pequeño y circulando alrededor de un vacío, que lo lleva a una pasión desatada por Odette. ¿Por qué Swann no logra escapar por la línea de fuga que él intuye en esta forma cristalina? Porque al introducir el elemento sexual, Odette se encarga de deconstruir la máquina desterritorializante de la música de Vinteuil, porque la temporalidad que se instala a partir de allí deja a Swann atrapado en una repetición de la que difícilmente puede escapar. Entonces, la frase de Vinteuil termina siendo durante años, el recuerdo de una pasión que ya desapareció. Así, en Swann se produce un devenir femenino que lo lleva a quedar atrapado por Odette, él cae en un hoyo negro del que sólo logrará escapar años después, sin que logre pasar a un ritornelo grande, que sería completamente desterritorializado y creativo, por ello el narrador de *A la búsqueda* la denominará un “soltero del arte”, lo cual significa: aquel que siempre quiso crear, pero que nunca lo logró. Swann amó el arte, cultivó todo tipo de conocimientos, pero no se proyectó fuera del plano humano. Él quedó supeditados a la creación de otros, o a lo que generaba su época. Swann no logra pasar a un plano intemporal: aquel donde se produce el acto creativo, como diría Deleuze.

3) Los celos de Swann y el narrador. Es por un ataque pasional que Swann pasa del amor cortés, a un amor territorializante en el cual queda sometido a Odette. La imposibilidad de alejarse de ella lo lleva a un diagrama expresivo, en donde al cuerpo y

las caricias se une la repetición de la música de Vinteuil. De este diagrama desaparece el rostro de Zéphora y sólo queda aquel de Odette por el cual Swann no ha sentido nunca una verdadera atracción. Lo importante en este tema es el tiempo reducido en el cual queda encerrada la pasión triste de Swann, la cual gira en torno al caos (componente del ritornelo) sin encontrar la línea de fuga.¹¹ Este escapará de una tal repetición, gracias a la intervención de Forcheville, el nuevo amante de Odette. Por esta nueva figura, Swann es excluido del salón Verdurin y la “pequeña frase” no se escuchará nunca más. Pero también gracias a la intervención señorita Cambremer que le es presentada en una reunión mundana donde la marquesa de Saint-Euverte. En el momento que Swann va a partir de este salón, comienza a sonar la sonata de Vinteuil tocada por un violín y un piano. Guattari nos recuerda el doble carácter del ritornelo: si por un lado había servido de hoyo negro en el cual se hundió la pasión compulsiva de Swann por Odette, por otro lado, ella va servir también para que él se libere de esa pasión y entable una relación con la señorita Cambremer que lo liga a Combray donde la conoció cuando era niña. El ritornelo territorializante se abre y Swann logra entrar en un nuevo agenciamiento, sin embargo, este no va a llevarlo a la creación, sino a asumir una vida alejada de su pasión obsesiva. Lo cual le permite casarse con Odette y asumir una línea conservadora.

En cuanto a los celos del narrador, ellos se resolverán de otro modo. Es bien conocida su obsesión por Albertina, lo cual lo lleva a construir un ritornelo pequeño y bien territorializante: ella permanece encerrada en su casa, mientras él se debate entre su amor y su desprecio por ella. Vale la pena recordar que el enamoramiento de Albertina procede de su singularización. Es decir, en el libro *A la sombra de las muchachas en flor*, el narrador es invadido por el encuentro con las jovencitas a las que se liga en su conjunto. Por eso, para llegar a su vínculo con Albertina, él la extrae de la multiplicidad, la aísla. Al igual que Swann, el narrador hace repetir a Albertina la sonata de Vinteuil en el piano una y otra vez, sin embargo, ella no se vincula como Odette a una imagen de la historia de la pintura (Zéphora), sino a *Tristán*, la obra de Wagner.

4) El hoyo negro y la creación. A diferencia de Swann, el narrador no liga la sonata al amor, sino todo lo contrario, este debe desaparecer, por tanto, Albertina debe salir de su mundo para que la acción del ritornelo tenga nuevos efectos, para que él se active como máquina abstracta. La conversión de esta pieza en septeto permite a Guattari señalar el devenir femenino de esta obra. Será por el trabajo de la hija de Vinteuil y de su amiga (amante) que esta obra despliegue su materia expresiva y se convierta en el soporte creativo de *A la búsqueda*. El narrador no sólo retoma este devenir femenino que transforma la obra, sino que, a su vez, él se inscribe en este devenir. De modo que habría

¹¹ Esta imagen de un círculo que gira en torno al caos, nos recuerda la película de Martin Scorsese, (1988). *La última tentación de Cristo*, en donde Jesús va al desierto y para protegerse de las fuerzas demoniacas -que de alguna manera podemos asimilar al caos-, dibuja un círculo con el cual delimita su territorio y pone freno a las fuerzas del “mal”.

una conexión con la máquina abstracta que ella vehicula, que es completamente desterritorializante y la creación. Volvamos sobre esta lectura de Guattari quien retoma algunos aspectos de Proust, para clarificar esta relación del ritornelo con la creación:

He ahí que hemos vuelto, de nuevo, a la cuestión del principio, ¿el agenciamiento de enunciación ha adquirido un grado suficiente de consistencia maquínica? “Y, repensando este goce extra-temporal causado, sea por el ruido de la cuchara, sea por el gusto de la *madeleine*, yo me decía: ¿sería esto, esa felicidad propuesta por la pequeña frase de la Sonata de Swann, quien se había equivocado al asimilarla al placer del amor y no había sabido encontrarla en la creación artística, esa felicidad que me había hecho sentir como más extra-terrestre aún, que no había hecho la pequeña frase de la Sonata, la llamada roja y misteriosa de ese Septeto que Swann no había podido conocer, estando muerto como tantos otros antes que la verdad hecha para ellos estuviera revelada? De todos modos, ella no habría podido servirle, *ya que esta frase podía bien simbolizar una llamada, pero no crear fuerzas* y hacer de Swann el escritor que nunca fue” (III, 878) (Guattari 1979: 328)

Hay un cambio definitivo en la concepción del ritornelo, al menos en los elementos que se privilegian en él. Si por un lado Swann constituye un campo expresivo completamente territorializante y su devenir femenino se restringe a su matrimonio con Odette, por el otro lado, el narrador tiene una relación con el ritornelo que es definitivamente desterritorializante: la muerte de la abuela, de la madre y de Albertina es la desaparición de las mujeres, para, por su parte, alcanzar un devenir femenino que se expresa en la creación literaria. Por ello, la Sonata que se desliga de la música de su compositor Vinteuil y deviene un septeto está a la base de toda la obra de *A la búsqueda*, ella es la que permite que las frases de Proust sean completamente musicales. Este septeto desata un conjunto de fuerzas que estaban latentes y que llevan a que el escritor posea un solo afán: crea una obra. El campo expresivo de *A la búsqueda* se lleva a cabo con material muy diverso: los rostros, las fiestas, la pintura (Elstir), el teatro (La Berman), la escritura (Bergotte), así como ese conjunto rizomático que prolifera y que nos indica Guattari en la cita precedente: el sonido de la cuchara, el sabor de la *madeleine*, las campanas de la iglesia, los pasos sobre las baldosas irregulares de las aceras. El narrador que descubre su vocación de escritor de la mano del septeto, desterritorializa todo este material y lo reterritorializa en una novela que a su vez se inventa otro tiempo. Este tiempo no es el mismo en el que se inscribe la pasión Swann, sino otro, que sobrepasa al humano, el tiempo de la creación que se produce en *Aiôn*. Esas son las fuerzas que logra atrapar Proust al introducirse en otro tiempo, donde relaciona las fuerzas implícitas del escritor con las fuerzas del cosmos. Si sabemos que el ritornelo posee elementos que no se pueden separar: caos, orden, línea de fuga, sin embargo, debemos insistir en el hecho de que Swann no asumió la línea de fuga de la creación, bien por el contrario, se encerró en un orden que lo lleva a un mundo conservador, donde se casa con Odette: ello lleva a que el

ritornelo se agote por repetición y lleve a su propia disolución. Mientras que el narrador asume completamente el ritornelo, pero en la diferencia, él se escapa por la línea de fuga que le permite trabajar con el caos, que lo lleva del espacio estriado, de su época, su grupo social, su familia, a un espacio liso desterritorializado donde se inventa materia expresiva y en el cual la máquina abstracta se activa.

En ese sentido, los animales construyen espacio-tiempos territorializantes y se abren un espacio en el mundo, pero lo que permite que su especie se preserve es la reactualización de esta materia expresiva que constituye un arte en bruto donde el individuo declara su propiedad y su pertenencia a un lugar. Por el contrario, el arte que generan los humanos es un devenir imperceptible del individuo y en esa medida es desterritorializante, es línea de fuga, es el hundirse en uno mismo para conectarse con los demás. Ello se logra por una suerte de disolución que a su vez permite que se cristalice una estética proustiana o kafkiana, sólo para señalar dos ejemplos, de los muchos que proponen Deleuze y Guattari. En esa medida, Guattari dirá que Proust, así como Joyce, Kafka o Beckett son “verdaderos especialistas de objetos mentales hiperdesterritorializados” (Guattari 1979: 257).

Si hemos tomado los agenciamientos territorializantes de Swann es únicamente para llegar a este punto: al momento en el cual el ritornelo es desterritorializante como en el caso del narrador: momento donde la máquina abstracta hace su aparición. Ello implica otra temporalización que se aleja del espacio-tiempo territorializante y la presencia de otras capas temporales, lo cual nos lleva a constatar que el ritornelo es igual a una imagen cristal: el nos permite ver el tiempo en su estado puro. A este punto nos conduce Philippe Mengue cuando propone que el ritornelo no es el tiempo, sino una forma de aparecer. Pues, en la medida que no accedemos a este de manera sensible, él encuentra medios para mostrarse y uno de ellos sería el ritornelo.¹² Por tanto, el concepto de una ontología deleuzo-guattariana, bien podría ser el ritornelo o la imagen cristal. Para pensar esta perspectiva, volvamos sobre Guattari:

Esos maquinismos abstractos, diagramáticos del arte no comprometen únicamente las dimensiones espacio-temporales energéticas, biológicas y socio-económicas, sino igualmente modos de temporalización transitorios o efímeros, intuiciones fugitivas, impresiones “débiles”, todo eso que remonta de la “parte extrema de las sensaciones”. Ellos nos permiten acercarnos a la virtualidad de lo real, una hiper-realidad que compromete el dinamismo más profundo de las cosas, no solamente el tiempo cumplido y el tiempo que aflora en el presente, sino igualmente, todos los modos de temporalización a venir. (Guattari 1979: 334)

Una arquitectura temporal que se nos presenta con el ritornelo. En esa medida, Proust no escribe sobre el pasado, sino sobre el futuro del pasado, el futuro del presente, el

¹² Mengue, P. (2007). “Questions autour de la ritournelle” en *Deleuzian Event*, Manchester Metropolitan University, 8/9 septiembre. <https://www.youtube.com/watch?v=3VltibiF1F0>.

presente del pasado. Su novela no se mueve en una cronología sino en los círculos de tiempo que forman la imagen cristal, en la cual se ponen en contacto puntos del tiempo que en una visión cronológica sería imposible. Así, desde que la novela comienza podemos reconocer el final, a la vez que vemos desplegar todos esos tiempos que ya están implícitos en el primer libro.

Si como dicen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, el ritornelo es ante todo sonoro, entonces, lo que nos permite escuchar Proust con la sonata de Vinteuil es la música de su propia escritura: el ritmo de las frases y de los párrafos, una caja sonora proustiana completamente desterritorializada. Es la razón por la cual, titulamos este artículo como “el ritornelo: un cristal sonoro”, pues si en *Imagen-tiempo* Deleuze nos señala las características diversas de imágenes cristales que aparecen en algunos cineastas, en realidad, antes de esto, nos había llevado a escuchar el sonido del ritornelo y, por tanto, de la imagen cristal.¹³ Para decirlo de otro modo, aquello que escuchamos en el ritornelo es el sonido del tiempo. Este puede ser completamente territorializante, como el canto del pájaro, o bien completamente desterritorializante como el trote del caballo. Ambos ligados en el ritornelo sonoro. El componente melódico y el componente rítmico aparecen en la historia de la música y nos hablan de dos tiempos: el pasado que se conserva y el presente que pasa. (tiempos que se actualizan en la escritura de Proust).

En el curso de marzo de 1984,¹⁴ Deleuze hace una corta alusión a este problema y nos remite a la música del compositor renacentista Clément Janequin¹⁵ y, posteriormente, en *La imagen-tiempo* le dedicará algunas líneas al mismo problema.¹⁶ Si en un primer momento, pareciera que el pájaro es la repetición que impide que la vida continúe y el galope el presente que cambia, Deleuze transforma este argumento en esta clase de marzo de 1984 y propone lo inverso. El galope sería los presentes que pasan que finalmente nos conducen a la muerte y el canto, los pasados que se conservan que nos ligan a la conservación de la vida. Así volvemos de nuevo a la imagen cristal que nos permite observar o bien escuchar el tiempo en su estado puro, allí donde se genera la vida y que, de la mano de P. Mengue, denominamos *Aiôn*.¹⁷ Si aplicamos esas dos figuras *A la búsqueda*

¹³ En la película *Kill Bill: volumen 1*, (2003), Quentin Tarantino sugiere un tipo de ritornelo que valdría la pena explorar más ampliamente: la “enfermera” que emite un canto completamente melódico (pájaro) a la vez que inflige la muerte. Ella sería el efecto territorializante que a la vez porta la destrucción.

¹⁴ La voix de Deleuze en ligne. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.

¹⁵ Deleuze indica que los galopes son casi siempre instrumentales y los cantos de los pájaros son vocales. De C. Janequin vale la pena destacar: *Le chant des oiseaux* y *La bataille*. Igualmente, en nota de pie de página él da el crédito a Guattari quién había hablado del ritornelo sonoro en el *Inconscient machinique*, además de indicar que la procedencia del comentario del pájaro y el galope proviene de Clément Rosset. Esta indicación nos permite señalar el interés de Rosset por *Bolero de Ravel*, así como por *La Jota mayorquina*. En ambas músicas podemos encontrar la oposición y el entrecruzamiento de estos dos elementos: lo melódico (pájaro) y lo rítmico (galope). A propósito de este tema, podemos hacer alusión al documental de Jean-Charles Fitoussi. (2013). *De la música o la Jota de Rosset*.

¹⁶ Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires, Paidós, p. 128.

¹⁷ Para reconocer algunos elementos de este concepto de *Aiôn* en *Lógica del sentido* y el vínculo con la imagen cristal de *Imagen-tiempo*, Cf. Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, pp. 10-13.

de Proust que con sus frases nos permite escuchar el tiempo, lo que encontramos no es la composición galopante, que insiste sobre la muerte, sino el otro tiempo, aquel que incluso con el presente, muestra lo que se conserva, ese tiempo de la creación y de la vida que existe al margen de todo presente. Así para sintetizar la postura de Guattari en *El inconsciente maquínico*: la escritura de Proust es completamente desterritorializante. En este proceso ella nos permite escapar a lo humano y ponernos en contacto con otro tiempo: el de la creación, el de las fuerzas del cosmos. Por eso, de un personaje molar como Swann, hemos pasado a un personaje molecular como el narrador, que tiene su oído agudo para escuchar “otras” temporalidades.

Pensar los procesos de creación a través del ritornelo

Una aproximación al concepto de ritornelo implica atravesar varios niveles. En un primer estrato: reconocer las diferentes materias expresivas con las cuales está construida su arquitectura; tener en cuenta que es uno de los conceptos fundamentales de la filosofía deleuzo-guattariana; entender que el ritornelo funciona como un “ente vivo”, es decir, que lo podemos llenar de materias expresivas nuevas y lograr que él funcione como soporte de la creación artística. En un segundo estrato, estar dispuesto a salir de un pensamiento arborescente, para entregarse a las fragilidad y versatilidades de un pensamiento rizomático que siempre está creciendo y encuentra sin cesar relaciones paradójicas e inéditas. Ligado a lo anterior, asumir la transversalidad, pues en vez de territorializarse en un saber, busca la desterritorialización, las escapadas, las líneas de fuga donde los saberes en sus encuentros realizan nuevas travesías de pensamiento. En un tercer estrato: reconocer la creación artística como un acto completamente desterritorializante, por ello, al señalar los tres elementos del ritornelo: caos, orden, línea de fuga, el artista será aquel que enfatice en este último aspecto, con el fin enfrentar el cosmos, que, de cierta manera, es asumir de nuevo el caos, no tanto con angustia, sino como materia de la creación.

Experimentar con el concepto de ritornelo con estudiantes de artes: teatro, cine, literatura, música implica ponerlos a la intemperie, recalcarles que la creación no es la defensa de la identidad, ni de la subjetividad, sino una disolución a la manera como el ritornelo lo expresa en su tercer elemento. De tal forma que, asumir el ritornelo es a la vez pensar la diferencia que aflora con cada pequeña experimentación artística. En danza: los cuerpos que, en sus ensayos repetitivos, de pronto encuentran una expresión corporal inédita o una conexión entre cuerpo y sonidos que, a pesar de parecer similar a algo ya existente, abre una pequeña fisura por donde se introduce de la diferencia. En literatura, sin bien no participamos de grandes acontecimientos del lenguaje -donde los estudiantes se inventen una lengua extranjera en su propia lengua-, sin embargo, el ritornelo los hace sensibles a las desterritorializaciones de su lengua materna y de sus historias. De esta

manera, ellos entienden que escribir es pronunciar lo impronunciable, es torcer los grafemas para que dejen sentir, no sólo los devenires animales que a través de ellos se expresen, sino pequeñas intensidades que pausadamente se incrustan y se dejan oír en historias que parecieran habituales u ordinarias. En fin, en pintura y en música la presencia de ese artesano cósmico del cual nos habla Deleuze y Guattari, implica que los estudiantes se hagan sensibles a las fuerzas sonoras o pictóricas que atraviesan la materia y el mundo. Esto con el fin de escucharlas o bien de verlas, para tornarlas en materia sonora o pictórica de sus propios actos de creación.

Si bien hay mucho para explorar sobre el concepto del ritornelo, es necesario reconocer, por ahora, que él puede ser un dispositivo de gran ayuda en la pedagogía de las artes y en sus derivas experimentales. En vez de pensar el ritornelo como un concepto frío, inscrito en el pensamiento deleuzo-guattariano, debemos reconocerlo como una entidad viva, dinámica y diferente que permite a los estudiantes asumir la creación como una disolución, como un devenir imperceptible, donde ellos son un elemento más de la materia intensiva y expresiva del mundo.

Bibliografía

- Borghi, S. (2014). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.
- Criton, P. « L'esthétique déterritorialisée » en *Chimères*, 2012 (N° 77), p. 23-34. <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2.htm>.
- Delanda M. (2011). "Viviendo al borde del caos". Conferencia dictada en *El IX SITAC, Teoría y práctica de la catástrofe*, enero 27-29.
- Deleuze, G. Guattari, (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- (2013). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.
- Ferraz, S. (2012). "La formule de la ritournelle" en *Filigrane*, pp. 1-12. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>.
- Guattari, F. (1979). *L'inconscient maqunique. Essais de schizo-analyse*. Paris : Recherches.
- Guattari, F. « Ritournelles et affects existentiels », *Chimères* 1989 (N° 7), p. 34-47. www.revues-chimeres.fr.
- Guesdon, M. « D'une répétition l'autre. La ritournelle dans « Monographie sur R.A. », *Chimères*, 2013/1 (n°79), p.143-155. <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-1.htm>.
- Le Clézio. (1978). *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir pensar*. Barcelona: Serbal.

- Sauvagnargues, A. « Machines, comment ça marche » en *Chimères* 2012 (N° 77), p. 35-46.
<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2.htm>.
- Sauvagnargues, A. « Ritournelles de temps » en *Chimère* 2013 (N° 79), p. 44-59.
<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-1.htm>.
- Uexkull, von J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*.
Cactus: Buenos Aires.
- Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.