

Componer la duración de una experiencia musical: La noción de multiplicidad de Bergson bajo la lectura de Deleuze

por SANTIAGO ASTABURUAGA PEÑA*

Abstract

Although the notion of *composing*, in a musical plane, has been associated again and again with the conformation, disposition and delimitation of one or more distinguishable objects –an analysable score as a measurable device, a sound perceived in isolation from those around it–, this notion can also be thought of as the conformation of an experience displayed by a consciousness that perceives as a flow of variations that which emerges when a music happens: an experience, if we incorporate the philosophy of Henri Bergson, whose *duration* could be understood as a *qualitative multiplicity*. The realization of a score is commonly considered as the display of the parts that the signs written in it dispose in principle, however, it is precisely the abundance of what in fact happens in the territory in which it is realized what that perspective cancels. Both the occurrence of certain phenomena and the presence of multiple bodies, which in fact make up the becoming of the execution of a piece, can be turned invisible and inaudible as long as they are not legitimized by a score that has marked in principle as a constituent part of the work. This paper is an attempt to reflect on this problem from a specific experience of the realization of the work *topializ*, written by the Mexican Rolando Hernández, and its possible relationships with Bergson's thinking and with the reading that Deleuze makes of this.

Keywords: Compose, Duration, Multiplicity, Experience, Score.

Introducción

La pregunta acerca de qué es lo que se vuelve audible y visible en la emergencia de un encuentro musical en el que músicos, instrumentos, partitura, sonidos, lugar y público se dan cita, aparece como un impulso que ha permitido mover tanto la creación de obras como las prácticas y discursos musicales. Esta problemática se ha transformado en el motor de una producción incesante de partituras que en su proceso de actualización permiten pensar ya no únicamente en el plano sonoro que de ellas se desprende, sino además en la multiplicidad de cualidades y de matices de la situación en la que se realizan. ¿Qué es lo que compone a una partitura y qué es lo que se compone a partir de

* Doctor en Música (Composición) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Email: santiagoastabu@gmail.com.

ella? ¿De qué manera dotamos de sentido a los signos, a los márgenes, a lo que dice y a lo que oculta su escritura en el momento de su lectura? ¿Cómo incide en la conformación de una experiencia la determinación de aquel campo de sentidos cuando este coincide con la singularidad del plano temporal de su ejecución? El despliegue de una experiencia musical puede transformarse en un terreno donde utilizamos un arsenal de estrategias de medición, de captura y de separación de lo que seleccionamos como las partes que constituyen a una pieza, delineadas por algún tipo de dispositivo. Pero también puede presentarse como la posibilidad de suspender ciertas relaciones útiles que en nuestra vida cotidiana establecemos con el paso del tiempo para, así, *dejarse vivir* por su pasaje. El presente texto tiene por objeto poner en tensión el proceso de conformación de una experiencia musical a partir de una serie de reflexiones en torno a las nociones de *multiplicidad* y *duración* de Henri Bergson –iluminadas por la singular lectura que Deleuze hace al respecto– y a una experiencia particular de realización de la obra *topializ*, compuesta por el artista mexicano Rolando Hernández entre 2016 y 2017, que, bajo mi perspectiva, puede impulsar una proliferación de sentidos acerca de la acción de componer.

I. Multiplicidad cualitativa y duración: lo que difiere de sí mismo

Bergson, en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, se vale del número para plantear una doble noción del concepto *multiplicidad*. A partir de un análisis en torno a su funcionamiento, afirma que todo número es la unidad de una multiplicidad, es decir, una suma que abarca una multiplicidad de partes o unidades que al ser consideradas aisladamente se vuelven idénticas entre sí (Bergson, 1999). ¿Qué quiere decir esto? Que la representación que nos hacemos de un número no solamente considera que este es una colección de unidades, sino que además homogeniza cada una de esas unidades cuando se las cuenta. Esta concepción, nos dice a partir de esto, reside menos en la percepción inmediata que tenemos de un número que en un proceso de simbolización llevado a cabo por nuestra conciencia para volver utilitario su uso. En otras palabras, la operación efectuada por nuestra conciencia que iguala un número a la suma de sus unidades, tomando como indivisibles e idénticas las partes que lo componen, no considera la multiplicidad de la que también está preñada cada una de ellas. Bergson lo ejemplifica del siguiente modo:

Se contará, sin duda, los corderos de un rebaño y se dirá que hay cincuenta de ellos, aunque se distinga a unos de otros y aunque el pastor los reconozca sin dificultad; pero es que entonces se conviene en desatender sus diferencias individuales, para no tener en cuenta más que su función común. Y, por el contrario, en cuanto fijamos nuestra atención en los rasgos particulares de los objetos y de los individuos, podemos bien hacer la enumeración de ellos, pero ya no la suma. Es en estos dos

puntos de vista muy diferentes en los que nos colocamos cuando contamos los soldados de un batallón y cuando les pasamos lista. Diremos, pues, que la idea de número implica la intuición simple de una multiplicidad de partes o unidades, absolutamente semejantes unas a otras. (Bergson 1999: 62)

A partir de estos ejemplos, Bergson sugiere que aun cuando nuestra conciencia percibe la multiplicidad intrínseca de un número u objeto, nuestra experiencia comúnmente privilegia su carácter terminal en la medida en que lo que nos interesa es su utilidad y las acciones que planeamos sobre él. Se podría decir, por lo tanto, que es aquella utilidad que depositamos sobre un objeto la que dicta nuestra desatención de las diferencias individuales de las partes que lo componen, operación que estaría sostenida en un hábito cuyo deseo es delinear cada cosa que se nos presenta con el fin de volverla estática y cuantificable. De esta manera, Bergson distingue el número en proceso de formación y el número una vez formado: mientras que a este último se le objetiva toda vez que se lo piensa, presentándose así como indefinidamente divisible a nuestra conciencia, el primero se vuelve irreductible debido a su carácter moviente.

Deleuze esboza una imagen a propósito del número ya formado en Bergson cuando nos dice que no es otra cosa que una unidad «endurecida», ya que se trata de una reducción que lo considera una colección de unidades extrínseca o nominal que «(...) no tiene otro alcance que encontrar el nombre del número ya pensado» (Deleuze 1969). Es así como Bergson, a partir de un análisis del número en tanto símbolo, afirma todo proceso productivo que puede emerger en el momento en que nuestra experiencia considera las diferencias internas que constituyen aquello que se nos presenta como unidad.

La noción de multiplicidad presentada en *Ensayo* es un movimiento que se expresa de dos maneras. La primera de ellas se desprende precisamente de la afirmación del número como unidad endurecida, cuya representación es producida por una conciencia que lo considera la unidad de múltiples partes o unidades. A esta multiplicidad la denomina *multiplicidad cuantitativa*: compuesta por elementos idénticos entre sí que se añaden unos a otros para formar un número u objeto (Bergson 1999). Una multiplicidad cuantitativa, nos dice Bergson a partir de esto, está sustentada por el privilegio de la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo. Como señala Deleuze (1987):

Lo que caracteriza al objeto es la adecuación recíproca de lo dividido y de las divisiones, del número y la unidad. En este sentido diremos que el objeto es una «multiplicidad numérica», pues el número, y en primer lugar la unidad aritmética, es el modelo de lo que se divide sin cambiar de naturaleza. (40)

Bergson define el espacio como «la materia con la que la mente construye el número, el medio en que la mente lo pone» (Bergson 1999: 67), es decir, una dimensión en la que

ubicamos simultáneamente cada objeto material que percibimos. El espacio operaría como el principio de toda determinación de una multiplicidad cuantitativa, en la medida en que se constituye como el horizonte sobre el que se suman y se subdividen unidades homogéneas y exteriores entre sí en forma indefinida e ilimitada (Ezcurdia 2008). La noción de espacio, por lo tanto, implica una determinación de la conciencia bajo un carácter extensivo, debido a que sus elementos no se penetran en forma recíproca, no son heterogéneos y no presentan un progreso continuo que promueva formas peculiares.

Por otro lado, se presenta una multiplicidad fluctuante, llamada por Bergson *multiplicidad cualitativa*, impulsada por una conciencia que considera las diferencias internas de cada una de las partes que componen un número, expresado en un objeto, fenómeno o hecho de conciencia. El carácter cualitativo de esta multiplicidad supone un flujo constante de variaciones que no deja de entrar en sucesivos encadenamientos. Una multiplicidad cualitativa, a diferencia de una multiplicidad cuantitativa, es indivisible. Sus partes implican mutua penetración y heterogeneidad, es decir, se trata ya no de un *aumento* compuesto por partes yuxtapuestas sino de un *proceso* en formación en el que cada elemento se encuentra penetrado por el que le precede. Esta multiplicidad se comporta como una asociación de cualidades, una organización de variaciones, progreso heterogéneo que da lugar a una forma simple, singular, que no podría ser proyectada en el espacio para ser dividida y representada o simbolizada cuantitativamente.

En este sentido, Bergson afirma que toda multiplicidad cualitativa se despliega ya no en el espacio sino en el tiempo. El tiempo, bajo esta perspectiva, es la propia forma de los datos inmediatos que se presentan a nuestra conciencia. De esta manera, el carácter interpenetrable y heterogéneo de esta multiplicidad la vuelve una unidad dinámica que hace que cada momento, como señala Ezcurdia (2010), «contenga a los que le preceden y presente sin embargo un matiz propio y peculiar que hace posible el desarrollo mismo de la propia multiplicidad, justamente en términos de un despliegue cualitativo». Aparece aquí aquello que en el pensamiento de Bergson ocurre una y otra vez en el desarrollo de sus dicotomías: la producción de un *circuito*. ¿En qué sentido? En tanto este juego entre contención y despliegue afirma un *devenir*: el movimiento de nuestra percepción, la cualidad de los objetos, el *grano* de una cosa o el matiz de una sensación, siempre cambiando debido a que toda emergencia presente está penetrada por su precedente, formando con este un circuito que se resiste a aparecer inmóvil. Esto ocurre, para Bergson, con los estados afectivos internos, lo que afirma de algún modo que toda esta filosofía tiene mucho menos que ver con el problema de la percepción de un fenómeno dado que con la emergencia de una conciencia que participa afectiva y efectivamente en la conformación de una experiencia en su dimensión temporal.

Bergson se remite a un célebre ejemplo en el que participa la escucha para tratar este asunto. Cito sus palabras:

Cierto es que los sonidos de la campana me llegan sucesivamente; pero una de dos: o yo retengo cada una de esas sensaciones sucesivas para organizarlas con otras y formar un grupo que me recuerde una melodía o un ritmo conocido, y entonces yo no *cueto* los sonidos, sino que me limito a recoger la impresión cualitativa, por así decirlo, que su número produce en mí; o bien yo me propongo explícitamente contarlos, y entonces será preciso que los disocie y que esta disociación se opere en un medio homogéneo, en el que los sonidos, despojados de sus cualidades, vaciados de algún modo, dejan huellas idénticas de su paso. (Bergson 1999: 68)

Aquí puede observarse que la articulación doble de un conjunto de campanadas, en correlato con las dos nociones de multiplicidad, visibiliza también dos formas de hacer experiencia: en la primera participa una conciencia que, en tanto organiza sensaciones, va formando una especie de cuerpo sonoro que se desarrolla cualitativamente y en forma incesante; en la segunda, en cambio, participa una conciencia que sobrepone estados homogéneos, los que a través de una representación espacial van dejando marcas idénticas tras de sí. Por tanto, la escucha tendría la capacidad de impulsar una experiencia enfocada en realizar lo que nuestra conciencia cancela frente a la percepción de objetos visibles y asibles. Ahora bien, ¿son estas dos formas de hacer experiencia hechos separables cuando se trata de su despliegue efectivo en el tiempo? ¿Se trata de operaciones que se excluyen entre sí, es decir, de dos caminos independientes que uno eventualmente podría elegir para solidificar un objeto o acontecimiento, por un lado, o para fluir con él, por el otro?

Gilles Deleuze, al respecto, afirma que ambas multiplicidades conforman un mixto en el despliegue de toda experiencia. Este mixto representaría el *hecho* de su acontecer, mientras que la operación que lo divide en dos tendencias puras solo existiría *de derecho*. ¿Qué quiere decir esto? Que mientras la mezcla entre heterogeneidad y homogeneidad es lo que sucede en el proceso de una experiencia, el tiempo cualitativo puro y el espacio extensivo puro solo pueden constituir tendencias en tanto condiciones, previas al hecho mismo de su ocurrencia. Pues bien, a partir de esta idea quisiera compartir una propuesta con ustedes, enfocada específicamente en el momento en el que la ejecución de una obra musical escrita se produce: ese momento en el que coincide una partitura, unos intérpretes, unos sonidos, unos instrumentos, unos dispositivos, unos auditores y una multiplicidad de hechos que duran en el tiempo. La propuesta es la siguiente: creo que una experiencia musical, en cuyo proceso necesariamente participa una partitura interpretada, puede ser pensada como un *encuentro* con el despliegue de las partes que aquella partitura predispone *de derecho* y, además, con lo que *de hecho* ocurre, en forma contingente, en el territorio en el que se realiza. ¿A qué me refiero con esto con esto último? A la ocurrencia de fenómenos y a la aparición de cuerpos –con sus capacidades de afectar y de ser afectados– que comúnmente no son considerados de derecho, siguiendo a Deleuze, en tanto no están legitimados por una partitura que los ha marcado como condiciones de la obra. ¿Cómo podría anticipar y representar una

partitura la complejidad de hechos que pueden ocurrir en su ejecución?

Emerge desde aquí la noción de *duración*, definida por Bergson como «(...) la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se *deja vivir*, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores» (Bergson 1999: 90). La duración es el despliegue de nuestra conciencia en un tiempo heterogéneo que no es sino un flujo en el que las cosas se componen en forma plural, penetrándose unas a otras. Este despliegue, por tanto, se produce cuando la conciencia se abstiene de realizar las separaciones que habitualmente hace para determinar un objeto o una sensación, hábito de separar y medir aquello que percibimos “afuera” que nos empuja a realizar la misma operación con nuestros estados afectivos “internos”, es decir, a cuantificar aquello que es pura cualidad. Bergson propone, a partir de esto, que por medio de la abstención de toda representación abstracta de lo que percibimos nos podemos acercar a la duración pura. Y esa duración coincide con el plano de lo *real*, que no es sino pura cualidad, variación y movimiento: «La duración es entonces la apertura de la experiencia hacia un campo abierto de alteraciones que coincide con la realidad inmediata, plural con que se componen las cosas» (Ruiz 2010: 55). Por tanto, podríamos entender que el *dejarse vivir* se refiere a esta coincidencia entre nuestra conciencia y lo real, es decir, a una afirmación de un yo que dura, que percibe durando *junto* a un tiempo que se presenta inmediatamente como un flujo en constante variación.

Pues bien, esta abstención en tanto operación “suspensiva” es la que, a mi parecer, puede permitir *componer la duración de una experiencia*, suspensión aparecería como una posibilidad de al menos “rozar” esa duración señalada por Bergson que el propio Deleuze nos recuerda que siempre estará desplegada en forma mixta. Dicha duración, en un plano estético, encontraría una situación de privilegio, ya que este abriría sus puertas a fracturar todo intento de relación de utilidad con aquello que se nos presenta. De esta manera, componer, considerando ahora a un plano musical, ya no sería aquella práctica exclusiva del compositor, vertida siempre, en cuanto a su quehacer, hacia la creación de la obra, sino más bien sería el proceso de formación que puede desplegar cada conciencia que participa e incide en una experiencia en la que una música ocurre. Creo que el pensamiento lineal del proceso de componer –colmado de nombres, acciones, objetos, conceptos y roles determinados–, está sostenido en un hábito que no pretendo negar, sino más bien proliferar incorporando su carácter cualitativo. Quizá este asunto radica en no dejar de preguntarse por el sentido de su práctica y por lo que desde ella puede surgir: ¿qué podemos componer si pensamos que una partitura no solo dispone una situación musical sino además un encuentro en el que coinciden personas, sonidos, dispositivos y lugares que duran y se mueven en el tiempo?

II. Componer una partitura: las capas de un tapiz

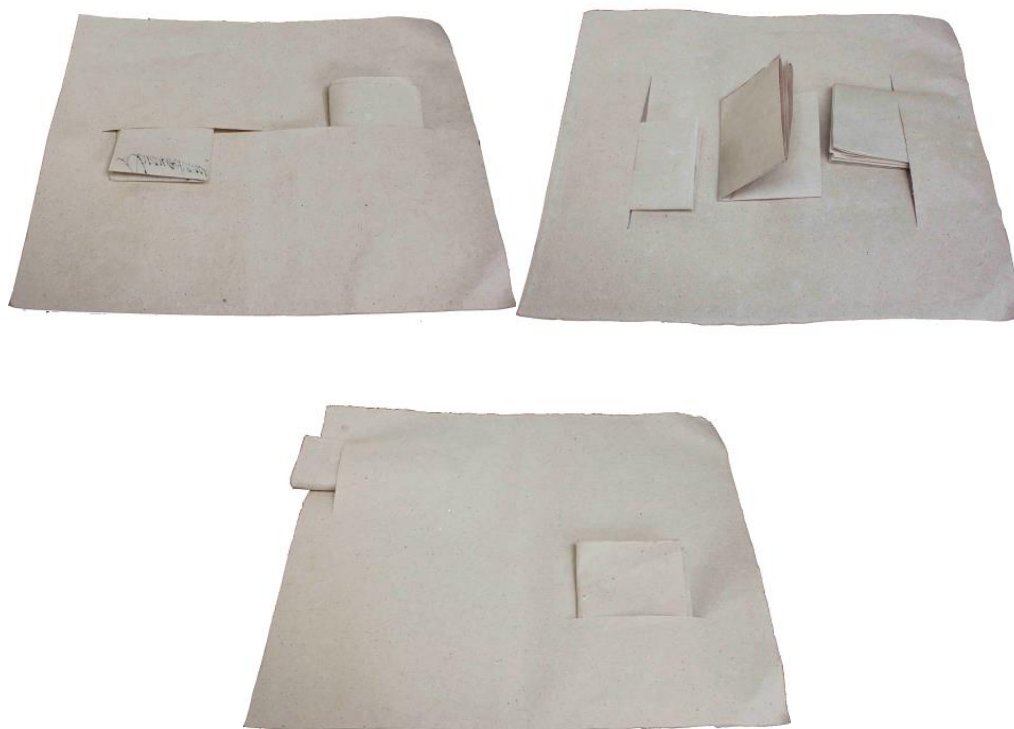
En el año 2017, el guitarrista Cristián Alvear y yo, quienes conformamos un dúo dedicado exclusivamente a la realización de partituras experimentales, recibimos una pieza compuesta por el artista mexicano Rolando Hernández, creada con el propósito de ser incluida en un disco que ambos publicamos ese mismo año. La obra, llamada *topializ*, presenta una singular partitura que quisiera ahora analizar brevemente junto a ustedes para dar cuerpo a los asuntos que aquí he intentado esbozar. La partitura de *topializ* está compuesta ya no por una lámina de papel con marcas que instruyen producciones sonoras, sino por una serie de objetos que se encuentran entrelazados a un complejo aparato instructivo, indicado de manera verbal por su autor, que permite poner en marcha su realización. Esta serie de objetos puede clasificarse en tres partes si consideramos su tipología:

- La primera está compuesta por una caja trenzada a mano, hecha de fibras de palma de petate, que contiene en su interior múltiples cintas de rafia y 26 tarjetas de papel orgánico a base de algodón en las que pueden observarse inscritos, trazados a mano, conceptos en lengua náhuatl.



- La segunda parte está compuesta por tres láminas elaboradas con el mismo tipo de papel de las tarjetas, que presentan aberturas de diferentes tamaños en distintas posiciones. Cada una de esas aberturas es una suerte de umbral hacia sobres ocultos en

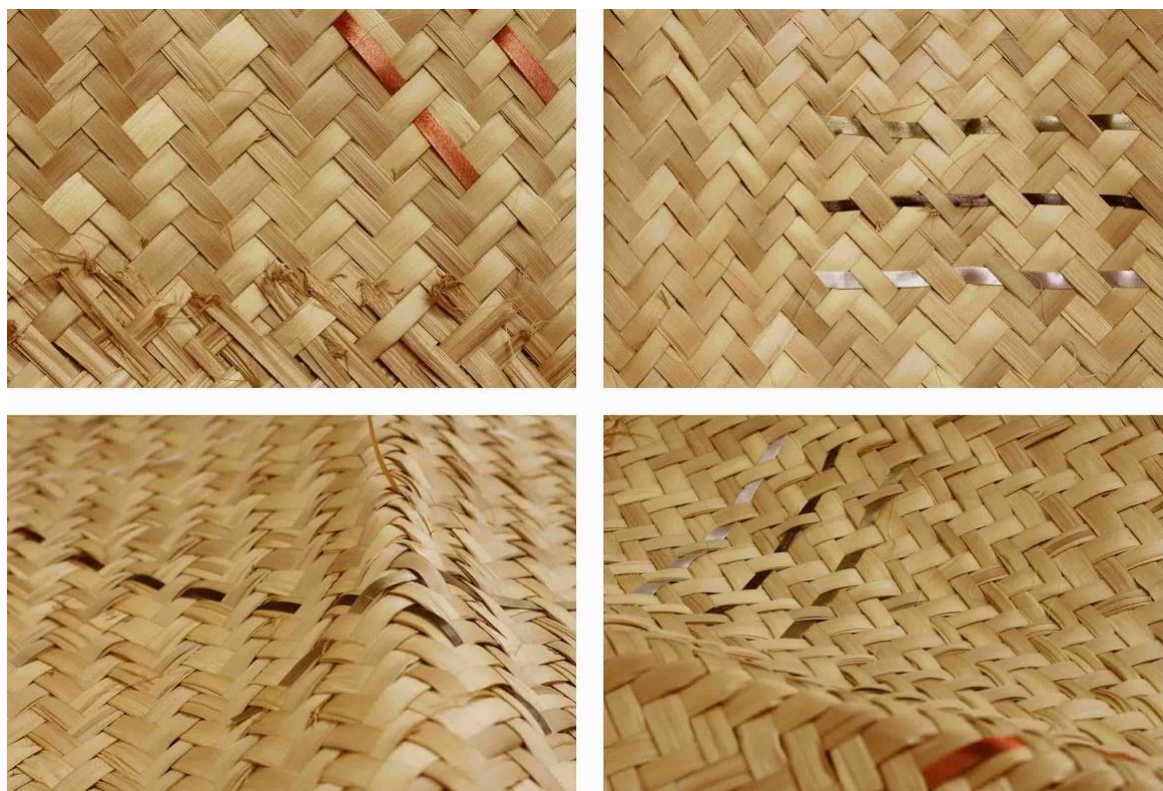
el interior de las láminas, cuya función es contener ciertas tarjetas que deben seleccionarse. Estos objetos participan en una suerte de juego en el que ambos intérpretes eligen para sí mismos y para el otro una colección de conceptos (en lengua náhuatl), siempre con la proyección de realizarlos, de una u otra manera, en la ejecución de la pieza.



- La tercera parte de la partitura, por último, está compuesta por un petate, alfombra o estera artesanal común en la sierra oaxaqueña de México, que se utiliza para estar o dormir sobre ella. En esta pieza, el petate elaborado –cuyo tamaño es visiblemente reducido para aquellos propósitos– es, en palabras de Rolando Hernández, una representación gráfica de un sitio. Se trata de un objeto que mide 89 x 62 cm. en el que una serie de cintas de colores de rafia de diferentes tamaños se encuentran hilvanadas en distintas direcciones. Estas cintas, que venían tejidas al petate (por el autor de la obra) en el momento en que recibimos estos objetos, debían ser retiradas para dar paso a una nueva trama de ellas, hilvanada por el propio dúo.



El petate, objeto en el que me enfocaré ahora, tiene por función en esta pieza trazar un mapa que no es sino la representación de un territorio en el que aparecen ciertos hitos, marcados por las líneas de colores tejidas en él. El territorio trazado por el rectángulo representa el plano del lugar en donde la pieza se ejecuta. Las líneas, por su parte, marcan recorridos que los intérpretes deben realizar durante la ejecución, ubicados y medidos siempre teniendo como marco de referencia el mapa-petate. Para efectuar el movimiento mapeado por las líneas, cada intérprete debe llevar consigo un dispositivo sonoro, de cualquier tipo, que reproduzca grabaciones relacionadas a la pieza, registradas por el propio dúo previamente. ¿Qué quiere decir esto? Que los dispositivos deben reproducir registros de sonidos y eventos que se hayan producido en ensayos de la pieza, en conversaciones sobre ella, en el trabajo sobre las tarjetas seleccionadas, en el proceso de hilvanar las cintas de rafia en el petate o en ejecuciones previas de la pieza: una suerte de registro sonoro de la historia del proceso de *topializ*. Los colores de las líneas, por su parte, representan modos de recorrer esos trazos, maneras de moverse al interior de ellos junto a los dispositivos: el negro es “lo más lento posible”, el blanco es “lo más rápido posible”, el plateado es “ligero, levitando”, el rojo es “disonante con respecto a toda la pieza” y el verde es “abierto”.



Cristián y yo, para poner en marcha la realización de la obra, decidimos realizar un video con el proceso de tejido de las líneas de colores. Este video operó como una suerte de partitura temporal que nos marcó la duración de cada uno de los trazos que debíamos recorrer. Luego de esto, en cada ejecución que realizamos de la pieza proyectamos dicho video para leer en ese momento el inicio y el término de los hitos y la dirección de sus desplazamientos.





III. Componer una experiencia: vectores proyectados, circuitos efectuados

El marco territorial marcado por el petate efectivamente es un corte, una extracción y una delimitación –representada por un rectángulo– de un lugar de ejecución posible que, más allá de coincidir en mayor o menor medida con la figura que traza, siempre tendrá sus bordes difusos al actualizarse en una experiencia desplegada por una pieza semejante. ¿Qué es lo que va sucediendo en tanto los intérpretes se mueven en y a través de los múltiples espacios que ya no coinciden con las líneas representadas previamente? Bergson señala un asunto que bien puede relacionarse con esto:

Imaginemos una línea recta, indefinida, y sobre esa línea un punto material A que se desplaza. Si ese punto tuviese conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibiría una sucesión; pero esta sucesión, ¿adoptaría para él la forma de una línea? Sí, indudablemente, a condición de que pudiera elevarse en alguna forma por encima de la línea que recorre y percibir simultáneamente varios puntos yuxtapuestos: pero por eso mismo se formaría la idea de espacio, y en el espacio vería desarrollarse los cambios que sufre, y no en la duración pura. (Bergson 1995: 15-16)

La realización de una cinta de rafia cualquiera entrelazada al petate supone un desplazamiento en el que su imagen previa, proyectada en el espacio homogéneo de aquella superficie, se confunde con lo que *se siente cambiar* en el transcurso de su efectuación. La experiencia de hilvanar el tapiz con las manos penetra a la experiencia posterior de realizar el movimiento que ha sido impulsado por su diseño bajo la luz o la sombra del mayor o menor cumplimiento de una expectativa. La primera experiencia es

un proceso de elaboración manual que vectoriza recorridos y comportamientos en tanto imagina unos agentes que transportan algo de un lugar a otro bajo ciertas condiciones. La segunda experiencia es el despliegue cualitativo de aquellos recorridos y comportamientos que a su vez produce nuevos vectores al poner en marcha un conjunto de acciones proyectivas que tienen cualidades e intensidades variables.

A partir de la experiencia de realización de *topializ*, pude percibir la potencia de trazar un territorio en el que la pieza ocurre ya no como un objeto dado, sino más bien como una posibilidad –impulsada por las condiciones de la partitura– de crearlo, de ponerlo en marcha, precisamente a través del marcaje de líneas y curvas, de las detenciones y de las velocidades que los intérpretes van produciendo en el devenir de su realización. No se trata, por tanto, de dibujar los bordes y trazos que el petate presenta aparentemente, sino de la posibilidad de desdibujarlos en tanto la multiplicación de los eventos que ocurre con el movimiento de los intérpretes puede permitir el ingreso de un horizonte de acontecimientos que de otra manera quedarían fuera del margen, cancelados por una eventual partitura que deja de considerarlos como parte constitutiva de sí.

Las expectativas acumuladas en el trazado previo del tapiz colisionan con el desarrollo impredecible que transcurre en el movimiento que delinea: todo recorrido está compuesto por el transporte de registros de audio de ejecuciones anteriores que activan una memoria referida a otros lugares y a otras temporalidades, todo recorrido está compuesto por la capacidad de los sujetos que lo transitan de sortear los accidentes de un lugar cuyas fronteras ya no ritman con las que presenta el petate, todo recorrido está compuesto por la potencia de afectar y de ser afectado por los acontecimientos que ocurren durante su pasaje al interior del territorio representado. La colisión fractura la noción de línea recta como la distancia más corta entre un punto y otro: suspende la idea de un punto cero y de un punto de llegada e interrumpe lo unidireccional de su recorrido. El trayecto esbozado por la línea hilvanada en un plano homogéneo se realiza como un movimiento heterogéneo en el que ya no hay un punto material que se desplaza sino una conciencia que se siente cambiar mientras se mueve.

La acción de efectuar las líneas trazadas en el petate de la obra *topializ* –asociadas a comportamientos específicos–, hilvanadas, ya vistas y proyectadas por quien las interpreta hacia una ejecución, tiene de suyo el problema de la imposibilidad de realizar esos recorridos marcados como movimientos medibles en tanto implican siempre un *estar siendo*, un *recorrer variando*. Esta problemática está empujada por este plano de la pieza, en el sentido en que aquellos movimientos portan además un material sonoro –emitido por los dispositivos a través de registros de audio– que permite la aparición de eventos previos de la propia pieza, del propio hacer del dúo, de distintos momentos anteriores a la realización, ahora ocurriendo en un presente que avanza y proyectados hacia el futuro. La «porción de realidad de un evento» que supone una grabación de audio de su ocurrencia podría experimentar una suerte de torsión aquí que suspendería

su estatuto de representación para volverlo duración, plano real en su devenir. De esta manera, aparecerían los recuerdos de los intérpretes fundidos con capturas sonoras de experiencias previas, penetrando ahora la ocurrencia misma de la ejecución de una pieza que los despliega y los actualiza en una nueva experiencia. ¿Cómo podrían los intérpretes, considerando esto, llevar a cabo los recorridos marcados por las líneas bajo la lógica, reducida si se quiere, de ejecutar un parámetro ya determinado, medido en relación a un marco referencial, que funcionaría como una especie de escala proporcional?

La proyección de líneas inscritas sobre un territorio aún carente de los acontecimientos que de suyo tendrá más tarde puede provocar un efecto de vaciado en nuestra conformación del contexto en el que se inscriben si el deseo está depositado en su realización aislada, pensada como un camino sin fisuras dirigido hacia un punto de llegada. Dicha proyección deviene efectuación de *circuitos* en el momento en que cada uno de los movimientos se encuentra con una multiplicidad de hechos que van produciendo accidentes, cambios de ritmo y torsiones en su duración, ya no solo en cuanto a su formación externa –visible en el plano del lugar–, sino además en relación a los estados afectivos internos de quien los lleva cabo. Las sensaciones, en este proceso de actualización, pueden ser organizadas en forma dinámica entre ellas, desestimando la posibilidad de recorrer una línea en forma de línea en la que sería necesario situarse fuera de ella para percibirla. Creo que en este caso es pertinente pensar que la potencia de aquellos materiales desplegados en movimiento, entrelazando lo ya hecho con lo que se va haciendo, puede impulsar la composición de un orden de experiencia en su carácter cualitativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergson, H. (1995). *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Atlaya.
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Juan Miguel Palacios, trad.). Salamanca: Sígueme.
- Deleuze, G. (1969). Teoría de las multiplicidades en Bergson. *Les cours de Gilles Deleuze*. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/textes/110>
- Deleuze, G. (1987) *El bergsonismo*. (Luis Ferrero Carracedo, trad.). Madrid: Cátedra.
- Ezcurdia, J. (2008). *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Ed. La Rana.
- Ezcurdia, J. (2010). Filosofía de las multiplicidades. Ciudad de México: *Estrategias contemporáneas de lectura de la Antigüedad grecorromana*. Disponible en <http://elea.unam.mx/blog/single?id=104>
- Ruiz, M. (2010). *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.