

Intensidad, diferencia y repetición sonora en Aldo López-Gavilán como una lógica de la sensación

“La intensidad no remite a significados, que serían como representaciones de cosas, ni a significantes, que serían como representaciones de palabras. Esto es lo más misterioso de Nietzsche. La intensidad tiene que ver con los nombres propios, y éstos no son ni representaciones de cosas o de personas ni representaciones de palabras.”
Gilles Deleuze

Trataremos de acercarnos a la música del destacado pianista y compositor cubano Aldo López-Gavilán, nacido en La Habana el 20 de diciembre de 1979 desde una perspectiva que permita un cruce entre música-filosofía y creación-cuerpo junto a la mirada del filósofo Gilles Deleuze, a partir de la obra “Espacio Tribal” en su versión del 2006, para voces femeninas, piano, sintetizador, percusiones, Djembe, cuerdas, batería y bajo eléctrico de López-Gavilán. El sistema que hemos pensado para acercarnos de manera reflexiva a “Espacio Tribal”, no es una forma de acercamiento tradicional armónico o formal y menos, melódico o del texto-ritual de la obra, sino como un concepto para designar el ser de lo sensible: la intensidad. La intensidad no es una cualidad y el sonido no es la intensidad, pero el sonido pasa con intensidad variable donde acontece sólo variación continua como variación de variaciones. Esto quiere decir que la intensidad acota y define el sentir sonoro.

I

La intensidad es fuerza que acentúa una sensación, que pone sus vibraciones en contacto, hasta llegar a repercutir unas con otras. Pero, si bien el sonido es sentido, la intensidad es de alguna manera inaudible. Es insensible pues en el mismo instante ella es también su límite, aunque nunca llegue a estar vacío de sensación, es siempre más y menos sensación y, ello define la sensación sonante como una “Sensación Sonora”. De ahí que podamos pensarla, en la música de López-Gavilán, como el límite de la sensibilidad:

“Por ello, tiene el carácter paradójico de ese límite: es lo insensible, lo que no puede ser sentido porque siempre está recubierto por una cualidad que lo aliena o que lo ‘contraría’, distribuido en una extensión que lo invierte y lo anula. Pero también es lo que no puede ser sino sentido, lo que define el ejercicio trascendente de la sensibilidad, ya que da a sentir, y por eso despierta la memoria y fuerza el pensamiento.”¹

¹ Véase, Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu editores, Buenos Aires, p. 354

La temporalización del sonido es entonces lo que marca su intensidad: lo que abre en cada instante el tiempo a su porvenir, lo que impide entonces reducir el tiempo a una línea, sea ella ascendente o descendente, vertical u horizontal. En este contexto, su pieza la deberíamos entender como:

“El agenciamiento que ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra o en las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra o en las fuerzas del pueblo, sino que se abre a las fuerzas del Cosmos.”²

Se trata de una música plena de una “repetición” de saberes que no pretenden buscar su identidad sino reafirmar su “diferencia”, que ya podemos observar en los primeros 5 compases de la partitura tanto en el piano como en su duplicación en el sintetizador. Es la creación de un pensamiento diferencial como alternativa al pensamiento de la representación, que reduce la “diferencia” a la “identidad”. Vale decir, entender su música sería como capturar las fuerzas que por principio no son sonoras y, que así escapan de su propia sensibilidad y, lo que una música nunca puede tocar totalmente hasta hacerla suya, sería esa profundidad que define la concentración intensiva. Aquello que siempre impide que se pliegue en un orden, en una secuencia, en un sujeto. Esto guarda relación con el hecho de que el sonido, esencialmente, afecta pasivamente a aquello que se ofrece como cuerpo que lo capta, nos referimos a tocar lo que sólo puede ser recogido como insensible, imperceptible y lo mantiene a distancia de sí, siendo que no puede separarse absolutamente, pues ese “absolutamente” es también el mínimo contacto, asunto que se puede apreciar entre las letras A y B de su partitura:

“La intensidad es la forma de la diferencia como razón de lo sensible. Toda intensidad es diferencial, diferencia en sí misma. (...) cada intensidad es un acoplamiento (en el que cada elemento del par remite, a su vez, a pares de elementos de otro orden.)”³

Este cuerpo sonoro es la superficie en distintas capas de sonidos, que provocan su distensión y su retraimiento en resonancias. Y ello se debe a que se tocan unas a otras entre pliegues. Si pensamos que la característica de un sonido que es, por una parte, una envoltura y por otra, algo envuelto tal como, creemos, lo piensa Aldo López-Gavilán, se nos confirma más aun que es una propiedad dada por la intensidad. Esto se liga estrechamente con la definición de lo viviente:

² Véase Deleuze, Guattari Op. cit., p.422

³ Véase Ibid., p.334

“La vida biopsíquica implica un campo de individuación en el cual las diferencias de intensidad se distribuyen aquí y allá bajo la forma de excitaciones.”⁴

En ese caso, se definirá el sonido como una esfera, que pensamos es así, pero en la cual podemos escuchar efectivamente dos planos. Por una parte, la frecuencia dada por una repetición de una secuencia construida sobre una escala de Reb con ejes en la finalis (Reb) y repercusa (Lab) y por otra, su duración. A ellas hay que sumar un tercer plano que es la profundidad, aportada por las cuerdas y su papel de un pedal armónico muy regular. Esto nos recuerda que mientras en la pintura se inventó la perspectiva para crear la impresión de profundidad, en música no se ha conseguido superar las dos dimensiones para crear la impresión de un verdadero sonido en forma de esfera:

“si hace Ud. viajar un sonido es porque tiene una cierta dinámica que se va a poner frente a otro o bien al contrario va a ser sobrepasada con relación a otro sonido.”⁵

La profundidad que da la intensidad no puede ser expuesta en términos de una serie continua de momentos yuxtapuestos entre sí; ella es a cada instante la coexistencia de distintos choques en tiempos, una especie de compenetración de bloques que se inician en el paso que ha comenzado de otros bloques. Podemos decir, que la sensación no se verifica en el material sin que este se vierta enteramente a la sensación, al percepto o al afecto y su diferencia.

La noción de diferencia, la entendemos como “no-identidad”, como una desigualdad mucho más grande que el concepto lógico de “diversidad” o que el otro dialéctico de “distinción”. Es necesario comprender que la estética para Deleuze, no es un saber sobre las obras, sino un modo de pensar por imagen, en el que se elabora la cuestión de lo sensible y el poder de pensar. Luego tendríamos que dar otro estatuto a la presencia sonora, presencia que de este modo pareciera coincidir, en cada corta duración como el hecho de comienzo y su transcurso. Un sonido siempre está abierto separándose de su punto de partida y término. Es siempre el contacto de algo invisible en un cuerpo o de algo inaudible. Este campo de individuación, fundado en una serie de acoplamientos entre excitaciones en devenir, se desarrolla a través de una síntesis pasiva: Todo hábito sensorio-motriz está fundado sobre esta habitualidad más profunda que somos.

⁴ Véase Ibid., p.154

⁵ Véase Boulez Pierre, *Pensar la Música hoy día*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2009, p.218

Cada órgano, cada músculo, cada célula, cada átomo contempla un sustrato de habitualidades que se constituye como tal, al sentir la repetición y al ser capaz de extraer de ella una diferencia y comunicarla al conjunto del sistema. En ello, el paso del tiempo se ha hecho sonoro. La intensidad flota sobre el tiempo concebido como un vector o una línea y, en ese sentido, puede perfectamente ser pensado y percibido como un tiempo puro, como una adjunción de tiempo en el tiempo y, que da el tono de una presencia que, por su propia temporalización, nunca puede ser siempre la misma. Descubrimos que el paso sonoro con el cual pensamos la música, y a partir de ahí cierta reverberación en la estructura misma de la auto-afección, nos enseña algo respecto a la pérdida en su propio paso, pérdida que no podemos contar o con la cual no se puede contar:

“En una actividad cualquiera, en una producción cualquiera podemos considerar como correlativos dos planos o dos dimensiones del plano. Podemos llamar expresión a una de esas dimensiones y llamar contenido a la otra. (...) ‘expresión’, sólo como palabra, tiene la ventaja de no confundirse con ‘forma’ y ‘contenido’ tiene la ventaja de no confundirse con ‘sujeto, tema u objeto’.”⁶

Así se dispone de un sujeto para sostener, como un muro de contención, la llegada del ataque sonoro. Dichas distancias y proximidades son siempre cada vez más ínfimas, siempre posibles de descomponer de una manera en que ellas ya están compenetradas por otros bloques. Importante aquí es la vinculación con el pensamiento del compositor Tōru Takemitsu, en torno al ausente silencio en la obra de Aldo López-Gavilán:

“El temor al silencio no es nuevo. El silencio rodea al oscuro mundo de la muerte. Algunas veces el silencio del vasto universo se cierne sobre nosotros envolviéndonos. Hay el intenso silencio del nacimiento y el quieto silencio del retorno a la tierra. ¿No ha sido el arte la rebelión de la criatura humana contra el silencio? Poesía y música nacieron cuando el hombre profirió un sonido, resistiendo al silencio... Confrontar el silencio produciendo un sonido no es una forma más de verificar que existimos”.⁷

La intensidad con que necesariamente se hace pasar un sonido o un bloque sonoro da cuenta de la estructura de la sensación producida por ella. El tiempo horizontal es siempre horizontal y medido por otra cosa que no es nada, un absoluto nada, y que aquí llamaremos intensidad. Para poder

⁶ Véase Deleuze Op. cit., p.320

⁷ Véase Takemitsu Tōru, *El Diario de un Compositor*. Citado en Flora Elizondo. “El músico compositor y el proceso creativo.” En Revista Escena, Vol. 46, No. 23 Universidad de Costa Rica, San José, 2000, p.103.

pensar la intensidad y la profundización de cómo ella opera sobre lo sonoro, tenemos que sumar la relación entre distancias y proximidades que caracterizan un continuo de grados de intensidad. Ya hemos dicho que el paso sonoro no puede ser entendido como la relación entre momentos de un espacio extenso, y que un sonido en su ser-sentido es la concentración de sus diferencias intensivas. La profundidad por la que pasa la música tendría que ser primero, la de un continuum, característica primordial en “Espacio Tribal”. En ella, la profundidad le pertenece, esencialmente, al despliegue sonoro:

“Todo va arriba abajo, y, por ese movimiento afirma lo más bajo, síntesis asimétrica. Arriba y abajo, por otra parte, no son sino modos de decir. Se trata de la profundidad y del bajo fondo que le pertenece esencialmente. No hay profundidad que no ‘remueva’ un bajo fondo”⁸

Este desplazamiento no es una estructura o un sujeto que reabra y reabsorba el sentido sonoro. La profundidad no puede ser contrapuesta en negativo de una superficie. En el paso del sonido todo es exposición y abertura a un acceso inesperado con una profundidad inesperable, pues no será desarrollada y que será el sentir que ya se está retrayendo y penetrando. Richard Pinhas, músico y filósofo francés de la clase de Deleuze, toma como ejemplo principal el caso de Philip Glass en cuya música se produciría una “dimensión de superpotencia” o de “sobreefectuación”.

II

La relación entre los conceptos de repetición, temporalidad, material y procesos es muy importante para comprender la música de Aldo López Gavilán, que nos permite una conexión con los conceptos de Deleuze, que son los mismos en literatura, filosofía y música, tanto en la esfera práctica como en la de ideas, pero considerando diferentes niveles de realidad.

“Existe un plan que es un plano de inmanencia, un plan de consistencia, el lugar de realización de todos los eventos que pasan, suceden, ocurren y son equivalentes: una fisiología. También hay valores vinculados a estos eventos, a una cierta variación del plan: una tipología. ¿Es posible derivar de él una especie de jerarquía que se llama Ética?”⁹

Los problemas de “Espacio Tribal” acerca del tiempo y la reflexión que se nos permite sobre las posibilidades de repetición, tanto en el aparato psicoacústico como en la música, son similares a

⁸ Véase Deleuze Op. cit., p.351

⁹ Véase Pinhas Richard, *Les armes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, Flammarion, 2001, p.211

los que plantea Deleuze en su obra *Différence et Répétition* (1968). Los procesos de repetición te dan cierta percepción del elemento particular. No hay que olvidar que la positiva repetición hace una diferencia y abre otro mundo, y la negativa repetición te aprisiona en el hábito. Por lo que todo proceso de repetición es un proceso de dos caras, una que es revolucionaria y abre la mente y, la otra, la negativa que imposibilita el cambio y que influye cuando entramos a la letra C de la obra estudiada:

“Repetir es una forma de comportarse, aunque en relación a algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente. Y tal vez esta repetición como conducta externa sea por su cuenta eco de una vibración mas secreta, de una repetición interior y más profunda en el singular que la anima.”¹⁰

López-Gavilán, es un sensor, un radar, una máquina para traducir y transmitir las vibraciones y oscilaciones de nuestros mundos subterráneos. Nos muestra lo invisible: es un gran pasajero, un sintetizador de lo informe, el analizador de lo informal. Su música acontece en la proto-forma como una ante-forma: un asimiento del caos.

“(…) la producción de sonido parece estar construida en torno a los conceptos de repetición y duración, tiempo y afecto, y es su realidad material última, su plan de composición musical.”¹¹

En este sentido, “Espacio Tribal” trabaja mucho con la idea de proceso. Esto es, que todo lo que escuchas es siempre teclados, armonías, coros difuminados, una suerte de canto ritual tribal afrocubano y algo del jazz, aún cuando nada suene como tal. Lo que comienza como idea, es que de todo proceso deviene lo metatrónico, como en su obra “Luciérnagas” para piano y orquesta.

En referencia al azar, entendemos que López-Gavilán establece una importante distancia de otros compositores y sostiene que en su música el azar significa como en su vida mucho. En la música aún cuando algo sobrevenga por accidente, después se tiene que trabajar sobre ese mismo accidente cargando además a la tradición académica. Se debe decidir qué dirección tomar. Por lo tanto, no se puede decir que la música esté libre de su creador. Incluso, en la improvisación, se tiene que conocer el contexto y saber cuando detenerse. Cuanto mejor se improvisa y cuanto mejor se olvide como hacerlo, se puede llegar a algo más cercano a ese mundo del jazz afrocubano o al latino. Se diría, que su música es temporal más que espacial. Cercano a la música de Chucho Valdés y a una

¹⁰ Véase, Foucault M., Deleuze G., *Theatrum Philosophicum-Repetición y diferencia*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 50

¹¹ Véase Pinhas Op. cit., p.97

propuesta de una música del mundo por sus acentuadas influencias de la música africana, india, árabe, cubana y europea, entendida como la herencia de la tradición. Y, con el ánimo de no actuar en un sentido geográfico se trata del contexto de la tradición que es heredada a partir de la lecto-escritura musical occidental. Es decir, del leer y del escribir de las obras pasadas. En este sentido también, las distintas músicas desde Bach a Boulez, Berio o Zappa, Bowie o Reich, Hendrix o Xenakis como también Penderecki, Valdés, Borkowski o Chávez, Sting o Guido López-Gavilán, Vila, Syd Barret o Nobre, Brouwer, Krauze y Fripp, serán parte esencial en este sentido de integración y tradición que renueva el pensamiento plástico y nos hace parte de ella en un todo poético e integrado para construir imaginariamente una memoria inventiva que transite por el camino del pasado, como del propio presente, haciendo suya la obra trabajada al mismo tiempo que la por trabajar. Es el encuentro del poeta ausente.

Muy cercano al Loop en “Espacio Tribal”, nos interesa considerar que pensar la música de esta manera nos expone a dar otro estatuto a lo que supone sería repensar la noción de variación continua implicada, en este caso, en la intensidad sonora. Esta variación continua o repetición no es considerada en sí misma como un rasgo de la pieza, sino en tanto que proceso que se da a escuchar. Este rasgo consiste en la reaparición de un fragmento de la pieza, igual o sujeto a cambios.

“Hablar de repetición cuando nos encontramos ante elementos idénticos que poseen absolutamente el mismo concepto. Sin embargo, en estos elementos discretos, en estos objetos repetidos, debemos distinguir un sujeto secreto que se repite a través de ellos, verdadero sujeto de la repetición.”¹²

Por otra parte, ese rasgo de sus piezas musicales, lo consideramos no en sí mismo sino según la forma como se presenta al oído. Es decir, pretendemos entender la repetición como un aspecto de la pieza musical, pero también como un aspecto de la pieza en tanto que se da a escuchar. Se trata de un aspecto de “aformalismo” de los interminables y extremadamente cargados de flujos de notas de las primeras que choca frontalmente con la aparente simplicidad de las repeticiones mecánicas a modo de *loops*. Mediante la repetición se articula un discurso musical construido esencialmente por medio de procedimientos derivados de técnicas de *loop*, de la repetición mecánica de fragmentos (*samples*), con posibilidades discursivas inmediatas como: incrementar o disminuir el tamaño global de los fragmentos, variar independientemente los puntos de inicio y final de cada fragmento, modificar de forma continua la posición de cada fragmento dentro del todo, modificar

¹² Véase Foucault, Deleuze Op. cit., p. 97

de forma errática la posición de cada fragmento dentro del todo, decidir qué elementos de cada fragmento estarán sujetos al *loop* y variar el número total de repeticiones. Sin embargo, bajo este aparente antagonismo se muestra una voluntad común de buscar un discurso que trascienda la narratividad, linealidad y teleología del discurso musical tradicional que se remite a la referencia, globalidad en pro del momento y, llevada a cabo a través del trabajo sistemático con repeticiones cortas que focalizan de forma análoga el discurso sobre el fragmento repetido, desvinculándolo del todo al que pertenece. Se trata de trabajar en diferenciar cualitativamente los dos tipos de memoria a largo y a corto plazo, que respectivamente podemos asociar al discurso lineal y al no-lineal. Podemos decir que la memoria a corto plazo es de tipo rizomático o diagramático, mientras que la memoria a largo plazo sería de tipo arboriforme y centralizada (reproducción, grabado, copia o foto). Más aún, ambos tipos de memoria no se diferencian únicamente entre sí en la forma diferente de percibir la misma cosa: no es la misma cosa, no es el mismo recuerdo, ni tampoco es la misma idea, aquello que ambos aprehenden.

III

Si la música compromete los desplazamientos de bloques sonoros, habría que pensar como esto no nos permite hablar de cambios extensivos. Se trata, como hemos visto, de transformaciones de intensidades que se compenetran unas en otras y unas por otras, y que se definen por diferencias ínfimas de umbrales. El continuum intensivo de un bloque sonoro es un paso de umbrales. Una transformación que tiene que acoger el despliegue de formas y su destrucción sucesiva en la compenetración con otras formas, que, sin embargo, no se alcanzan a distinguir totalmente entre sí. Eso quiere decir que el continuo intensivo no es una continuidad, que pueda ser situada más allá de las variaciones que comprometen a la sensación. ¿Cómo pensar, al mismo tiempo, un continuum de infinitos umbrales sin ceder ante la tentación de subsumir uno en otro? ¿Cómo pensar entonces una variación, que sabemos que tendría que ser esencial al sonido, por su grado de intensidad, al paso de un bloque sonoro, sin que, por ello, a través del mismo gesto, remitamos estas variaciones continuas a la continuidad pensada como algo trascendente?

Pensamos que son varios los compositores que nos pueden aportar. Compositores que giran con estructuras repetitivas que, al mismo tiempo, introducen diferencias imperceptibles para pasar de un estado a otro. La Monte Young, desde principios de los años 1960, se enfrentó al problema de hacer sensible una variación constante como si se tratase de un estado estable:

“Estaba pensando seriamente si iba a seguir en la dirección de trabajar con palabras, y poco a poco decidí que el sonido abstracto era un lenguaje mucho más profundo, y que, aunque las palabras eran el lenguaje de las exigencias cotidianas y prácticas, los conceptos mucho más imaginativos podían expresarse a través del sonido.”¹³

Nos hablaban Deleuze y Guattari, de una eternidad que coexiste con la más corta duración, un instante sin instancia. La música de López-Gavilán, parece entonces exponer el acto sonoro a cierta autonomía que empieza a permitir que el sonido se distienda sobre la monotonía de un tono, sobre el cual, gravitan frecuencias que no se despegan de él. De esta manera, los sonidos parecieran componer una continuidad sin interrupción. Sin embargo, formas más complejas de relación entre sonidos largos y suspendidos, con un pulso constante, y repeticiones de mínimas variaciones, permiten desorganizar más todavía el paso de un tiempo pulsado a un tiempo flotante. Ocurre como si el *continuum* creara por sí mismo un desarrollo que escapa a la continuidad, o que suspende la pieza completa en un “único” suspenso. Y eso ocurre sobre todo al aumentar o disminuir la duración de los patrones rítmicos que se superponen entre sí. Podría ser precisamente el acento puesto en cada variación, y que define así el “cada” o lo singular de la variación, aquello que nos hace empezar a escuchar otra cosa, ni una pura continuidad ni una pura discontinuidad, a base de alturas, intensidades y velocidades alteradas. Pinhas, lo describe en los siguientes términos, justamente a partir de una obra de Phillip Glass:

“Tomo como ejemplo *Music in changing parts*, de Philip Glass. Se trata de una música pulsada, hay secuencias extremadamente medidas, extremadamente subjetivadas, o más bien extremadamente segmentadas. Y sucede que, en esta música, fuera del trabajo sobre las resonancias armónicas completamente del lado de un incorpóreo— tenemos toda una serie de desplazamientos de acentos, acentos de los tiempos fuertes o de los tiempos secundarios devenidos fuertes, o aún de los tiempos de resonancias que así surgen, en absoluto de manera aleatoria — podría serlo, pero no es el caso—. Estas acentuaciones vienen prácticamente a involucionar un tiempo cronológico (...) y a desorganizar, en el sentido del tiempo orgánico, el cuerpo orgánico de algo como la melodía o las armonías.”¹⁴

Aun cuando la forma de componer, en sus varios aspectos, es la pérdida del sentido del desarrollo

¹³ Véase Schwarz K. Robert, *Minimalist*, Phaidon, Londres, 1996, p. 34

¹⁴ Véase, Deleuze Op. cit., p.353

que se transparenta en “Espacio Tribal” como una secuencia de puntos orientados siguiendo una dirección. La misma idea de prescindir de modulaciones que actúen como articulaciones centrales para ciertos momentos del desarrollo de la pieza, o evitar los desarrollos temáticos o motivicos, es lo que nos permite pensar que aquí hay una consideración muy singular de la variación en música. Con estas músicas se trata de mantener una nueva forma de tonalidad de estado aparentemente estático por la repetición, un pulso rítmico fijo y a la vez estriado y un incesante foco en un único desplegado. Partimos de la base de que la música es un proceso gradual, que se puede estar en condiciones de escuchar el proceso que sucede a través de la música que escuchamos. Todo ocurre en un mismo plano sonoro de composición, pero el despliegue de componentes de dicho plano pareciera generar otra dimensión adicional por acumulación de repeticiones en un mismo timbre o frecuencia. La música no se guarda nada, no se sustrae más allá de su propio plano de composición, que se despliega sonando. Pero dicho despliegue hace perder la ruta de su espera, mediante productos psico-acústicos o sensoriales impersonales. La intención no atrapa o no consigue atrapar lo que proyecta como espera, vale decir, sería posible escuchar en este proceso gradual, la producción de lo inesperable, cada vez, en cada caso. Nada hay fuera del sonido o mejor dicho, en este punto la composición del sonido se probaría en su sonoridad. Lo fundamental es que esto se produce sobre un plano que es puro cálculo y medida. Los efectos de fase, que son generados mecánicamente, modifican en términos extremadamente graduales, la dirección que se espera de las secuencias. Crean en un tiempo pulsado su coincidencia con el unísono, y en cada escucha, a través de efectos de reverberaciones de diversas distancias, efectos de eco. En este punto pareciera coincidir todo proceso de constitución de una auto-afección, con una hetero- e incluso una des-afección. Todo ello tiene que ocurrir para que un “yo” pase a un “eso”. Y siempre en el centro mismo de aquello que la auto-afección parecía ceñir. Algo en la música haría coincidir entonces, en una diferencia gradual, en umbrales diferenciales, el punto que anuda un yo con el paso sonoro hasta advertir en el centro de la atención, la salida de sí. Lo único que podemos pensar en este sentido es que se trata de una fluctuación, del mismo flujo que Husserl entendía como unitario pero que aquí es únicamente mutación liminal, paso a paso en umbrales.

**Boris Alvarado, compositor y director de orquesta chileno.
Dr. en Composición musical por la Academia Federico Chopin de Varsovia, Polonia
Dr. en Filosofía por la PUCV de Chile.**

- ¹ Véase, Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu editores, Buenos Aires, p. 354
- ²Véase Deleuze, Guattari *Capitalisme et schizophrénie L'Anti-Edipe 2*, Les Éditions de Minuit, París 1972 p.422
- ³Véase Ibid., p.334
- ⁴Véase Ibid., p.154
- ⁵ Véase Boulez Pierre, *Pensar la Música hoy día*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2009, p.218
- ⁶ Véase Deleuze Op. cit.,p.320
- ⁷ Véase Takemitsu Tōru, *El Diario de un Compositor*. Citado en Flora Elizondo. “El músico compositor y el proceso creativo.” En Revista Escena, Vol. 46, No. 23 Universidad de Costa Rica, San José, 2000, p.103.
- ⁸ Véase Deleuze Op. cit., p.351
- ⁹ Véase Pinhas Richard, *Les armes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, Flammarion,2001, p.211
- ¹⁰ Véase, Foucault M., Deleuze G., *Theatrum Philosophicum-Repetición y diferencia*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 50
- ¹¹ Véase Pinhas Op. cit., p.97
- ¹²Véase Foucault, Deleuze Op. cit., p. 97
- ¹³ Véase Schwarz K. Robert, *Minimalist*, Phaidon, Londres, 1996, p. 34
- ¹⁴ Véase, Deleuze Op. cit., p.353