



**«ÓPERA DEL CUERPO». UN CAMPO
DE CREACIÓN ACONTECIDO DESDE
EL CAOS.**

Dr. Boris Alvarado

Espacio Sonoro n° 53. Enero - Abril 2021

ÓPERA DEL CUERPO. UN CAMPO DE CREACIÓN ACONTECIDO DESDE EL CAOS

DR. BORIS ALVARADO

Abstract

Se trata de los fundamentos del caos en un sentido radical, y de su convergencia entre la indagación por la música y la pregunta por el carácter de la creación en el arte como un problema de la filosofía y no solamente de la estética. Y así, la cuestión del caos se hace transversal en la obra y concepto del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Es universo y virtualidad caótica, fuerzas de caos y obra de arte, otro orden y multiplicidad, fuerzas de caos como condición del pensar, función que revela la presencia de la ciencia, el arte, la política y la filosofía, considerando que toda la filosofía de Deleuze se construye atravesando un constante caos-cosmos, un caos compuesto y no preconcebido. Y me centraré en dos aspectos y reflexiones centrales, se trata de *La creación territorializando en la propia tierra del caos*, es decir, mirada como una creación de resistencia. Y un segundo aspecto que es *La invención de la visibilidad*, como una forma de liberar la vida. Una realidad asignificante, que se visibiliza desde el devenir y acontecer de la creación. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él, para luego agenciar artistas que devienen creadores.

Palabras clave:

Deleuze, caos, concepto, creación, lo visible.

1.- La creación territorializando en la propia tierra del caos.

Quisiera compartir algunas reflexiones surgidas en el proceso de concluir mi *Ópera del Cuerpo*, composición del 2014-2015, estrenada en 2015 y que continúa una línea de trabajo que traza un adentro y un afuera de mi creación, y que he venido intentando desarrollar desde algunos años, desde que tuve mi encuentro con la filosofía y Gilles Deleuze. Y me gustaría centrarme en dos aspectos centrales, se trata de *La creación territorializando en la propia tierra del caos*, es decir, mirada como una creación de resistencia. Y un segundo aspecto que es *La invención de la visibilidad*, como una forma de liberar la vida. Esta reflexión, se acerca a entender la creación como ese acontecimiento fundamental y siempre presente que nos permite territorializar en la propia tierra del caos.

Esto es, nuestra propia mortalidad que nos constituye, que luego se estabiliza y nos abre el mundo posible para el hacer, para agenciar el deseo y construir sensaciones, islas de sensaciones en donde podemos fugarnos al cosmos de múltiples maneras creativas. Siendo mi interés la composición, y la creación de música desde vibraciones sonoras que llamamos sonido, entiendo la obra por crear desde sí misma, en su propia materialidad y no a partir de una metafísica que desde una teoría estética clásica, pretende decir lo que es el arte ubicado siempre por fuera del arte mismo y que por lo general, elimina tanto la sensación como la materialidad de la obra. Si recordamos todos, la primera frase de la meseta 10, de *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari (2000), dice:

Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos.

Decimos entonces, que se trata fundamentalmente en ese crear, de un estar sobre el caos como un principio generador de orden, desde donde acontece la creación y en un abismo que germina un movimiento que en el propio caos agencia creación artística, que libera la vida y nos permite crear resistencia.

Ese texto que da lugar al *ritornello* nos mienta descriptivamente el acontecer mismo del acto de creación o mejor dicho, de la producción singular del hombre, plena de fuerzas sonoras y energías cuantificadas y calificadas como afecciones; en donde ese niño, que es cualquier niño, tiene que por miedo cantar para conjurar a la oscuridad y particularmente, aquello que no se puede ver o “no” ve. Allí, la mirada se encuentra la noche y la oscuridad como la propia morada logrando con ello domar ese caos como un germen que da luz, que lo estabiliza para que adquiriera un cierto centro, un cierto orden, un cierto camino ya iluminado, un cierto territorio desde donde luego se pueda habitar más seguro, escapando del caos con un movimiento en dos niveles de descripción, como dice Ilya Prigogine (2009) en *¿Tán sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden:*

(...) La transición entre orden y desorden tiene un fondo complejo, a tal punto que, muchas veces, es difícil, si no imposible, definir independientemente los elementos a partir de los cuales se genera el orden. Estos elementos dependen de características globales, y las características globales de los elementos. No vivimos en el mundo unitario de Parménides ni en el universo fragmentario de los atomistas. Es la coexistencia de los dos niveles de descripción lo que nos aboca a la conflictiva situación que percibimos en las ciencias e incluso, diría yo, en nuestras propias vidas.

En ese cierto centro podemos ver la creación como ese “acontecimiento fundamental” rodeado de fuerzas en el caos. Por ello, la cuestión del caos deviene transversal en la obra de Deleuze. Es universo y virtualidad caótica, fuerzas del caos en la obra de arte (sea Kafka, Proust, Bacon, Glass, Godard o Artaud), que configuran otro orden y multiplicidad territorializando el caos. Fuerzas de caos como condición de un pensar violentado por el afuera en una resistencia que nos abre el pensar a la presencia de la ciencia como una función, el arte como lo sensible de la sensación, la política como lo

maquínico y la filosofía, como creación de conceptos movibles y dinámicos, atravesando un constante caos-cosmos en un caos compuesto y no pre-concebido.

En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos para considerar así, que estamos en medio del caos o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación, y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él.

Esta es la idea central, por una parte, de mi actual trabajo y que se me plantea en palabras de Deleuze y Guattari (2009), de esta manera: «El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible del órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición inorgánica capaz de volver a dar lo infinito.»

El caos no hay que entenderlo como un desorden, sino como los múltiples pliegues de la sensación. El caos es una apertura, es abrir la boca para construir su categoría quedando un hilemorfismo en donde forma y materia quedan en el caos como una masa informe, que no tiene orden pero que ello no implica un aparente desorden que significaría la ausencia de forma. Luego desorden es aquello que no tiene orden, porque no tiene forma.

En la primera clase de composición, en el trabajo con alumnos de composición, entendemos que la música posee sus propias coordenadas, su propia síntesis del tiempo.

Por ello, el pensamiento filosófico aparece en el arte que cumple la tarea de facilitar el encuentro de lo relevante, de lo que “*da que pensar*” –en términos de Merleau-Ponty– o lo que “*fuera a pensar*” –en los términos deleuzianos.

Y, en palabras del biólogo estonio Jakob von Uexküll (2014): «Mientras que los signos temporales acompañan cada sensación y la incorporan en la serie temporal, las sensaciones de lugar siempre son solo una parte de las sensaciones de contenido.»

Para Deleuze, no hay esencia alguna que anime nada, ni de sentido a lo sensitivo o a las impresiones. Nos movemos en un ámbito de lo a-significante, a-metafísico, a-metafórico, a-representacional, a-edípico, incluso a-gramatológico y a-genealógico.

El ser humano, ante la infinitud y solo comparable a la experiencia kantiana de lo sublime, pone en juego lo diverso para entender lo que por sí resulta inentendible, y por ello –por esta imposibilidad– es que el pensamiento piensa; de otro modo, permanece en estado de no movimiento.

En Deleuze, comenzar con lo infinito no es otra cosa que lo natural al pensar problemático, y por otra parte, el plano de inmanencia será un corte en el caos-cosmos – como diría Deleuze–, un corte de composición sin imagen preconcebida y nombrable, que tiende a una imagen en su devenir que llega por el cerebro, alma, espíritu o fuerza que nos lleva a lo exterior de lo percibido. Es ese corte en el caos, lo que contrae a lo que la materia disipa, irradia, refleja, refracta o convierte.

Es en este sentido, que podemos asimilar el infinito a la idea de caos, esto es a partir de la velocidad a la que se desvanece cualquier forma o determinación que se esboce en su interior.

2.- La invención de lo visible.

Lo propio de los escritos sobre arte es intentar conceptualizar de manera singular lo que define como creación a cada una de las expresiones artísticas, intentando así evitar toda generalización. A pesar de ello, podríamos decir que la especificidad técnica de cada arte determina una relación con lo visible. Por ejemplo, en la pintura el color en el cuadro creado, que da a ver la sensación; en el cine, la imagen *debe* dar a ver el tiempo y/o el movimiento. Y que unos y otros, tienen la intención de mostrar que la creación de afectos y perceptos singularizan la existencia, es decir, «liberan» al cuerpo de su organización habitual a partir del caos. Por esta razón, el arte debe considerarse como una forma de resistencia a nuestra vida de sujetos. Para Gilles Deleuze, el arte «resiste», libera, sabe desarmar la mirada o desnudarla de sus atuendos, sumando al mismo espectador ante el acontecimiento. Y, en palabras de Richard Pinhas (2001) en *Les Armes de Nietzsche*:

(...) es una especie de muro real, en el que su destino es un accidente que obligó al accidente, a la destrucción o más bien, a la producción de un

horizonte sin límites (la infinitud ilimitada), una rectitud suprasensible y una mayor y absoluta dedicación a la apertura de lo próximo.

Paul Klee (2008) en el *El Credo del Creador* de su Teoría del Arte Moderno, dice:

El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. (...)Y allí, lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo imaginario, se encuentran dados de antemano. (...) Y el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción.

De qué se trata esto: todo se define como un agenciamiento del movimiento y de la vibración de afectos, que es lo que entendemos como imagen, en una abierta referencia a Bergson. Esta imagen vierte su sentido en la hecceidad de Simondon y de Duns Scott – como agenciamiento de una multiplicidad intensiva– y en la etología de los afectos de Spinoza, como la aparición de fuerzas sensibles claras de afectos donde la individuación es perfecta sin ser sustancial. Allí, la fuerza no es sólo presencia sino que ella es imagen y en ella deviene en el arte la noción como una operación real de la conciencia y no como una representación mental o representación subjetiva. Y por su parte Henri Bergson (2010) dice: «Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro.»

Deleuze y Guattari, y también Boulez, apuntan que Paul Klee juega un lugar central: es Klee en el arte moderno quien ha señalado con más ahínco y entusiasmo el problema de las fuerzas, problema esencial a todas las artes y presente en cada época. Donde el artista se ve más libre al momento de concentrarse en captarlas con sus propios medios para hacerlas sensibles: visibles y audibles; donde el artista busca producir, elaborar *sin mediación* un material a partir de un cuerpo a cuerpo con las fuerzas, lejos de toda subordinación a un motivo, a un origen o un fundamento. Al respecto Deleuze y

Guattari (2000) se preguntan: «¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables.?»

En primer lugar y como sostienen Deleuze y Guattari (2002): «(...) 'lo imaginario' no es lo irreal, sino la indiscernibilidad de lo real y lo irreal.»

En su libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Deleuze (1981) recuerda que el problema principal es moverse logrando hacer visibles fuerzas que no lo son, fuerzas que conocemos, que podríamos describir, pero que no vemos, ya que en la sensibilidad ordinaria sólo las padecemos, fuerzas que los órganos de los sentidos perciben, pero que no pueden hacernos ver, y en relación a la música, dice allí: «Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia.»

Es la obra de Bacon que logra hacer visibles fuerzas que no lo son, de no haber fuerza que amenace instalarse sobre el cuerpo, no las podríamos ver. Pues es por la fuerza ejercida sobre el cuerpo, que la Figura puede hacerse presente al ejercer fuerza sobre su carne, y no conducirla para una intelección. Esto nos lleva a pensar que la fuerza es el primer pliegue para una impresión directa, vale decir, entre el sistema nervioso y la obra donde acontece vida.

Las imágenes no son de cosas, son las cosas. Imagen es estar entre imágenes y el hombre es memoria de muchos pliegues del mundo. En Deleuze (2004) estamos en el mundo y no frente al mundo. La relación dual cuerpo-imagen, en términos deleuzeanos, pone de manifiesto lo que parecería realmente ilógico: una razón de los sentidos. Ella ha sido percibida en cabezas, trozos de cuerpos, fragmentos de rostros, cortes del plano, cuerpos de hambreada animalidad, difuminaciones en donde el distinguir no es lo buscado, sino esa sensación de lo percibido sin narración, sin ilustración, sin significación: «Se trata de que las fuerzas en relación son inseparables con variaciones en sus distancias o en sus relaciones. En resumen, las fuerzas están en constante evolución.»

En otras palabras del mismo Deleuze (2002):

Por ejemplo-dice Deleuze- un concepto como el de ritornelo debe decirnos en qué casos experimentamos la necesidad de canturrear. O el rostro:

pensamos que el rostro es un producto, y que no todas las sociedades lo producen, sino aquellas que lo necesitan (...).

La lógica que postula Deleuze, está más cerca de permitirnos entender que el espectador está en búsqueda de infinitud de planos en donde la obra, sin error, puede caminar entre conceptos o en la sensación. Se trata de un orden del hombre en atención a los signos de la naturaleza, en donde lo visible no es otra cosa que la resignificación de una realidad de formas de lo liberado por los planos en su infinitud. Se trata de una lógica que subsiste en el devenir del cuerpo en tanto captado por un pensamiento siempre inmanente como un principio que configura sensibilidad, permitiendo que acontezca la singularidad de la creación. La sensación de la representación es contemplativa al espacio y al tiempo, en tanto formas de su intuición que permiten la indeterminación del tiempo en el transcurrir de la vida.

Ahora, si ello es así, la composición musical, como pensamiento atesora en su irrealidad el sonido como materia pura asignificante.

Y, en su sentido del devenir entendido como una cara al pasado y otra al mañana, vamos hacia el construir obras de Sensación que se hacen así mismas de imágenes asignificantes. Esta música propuesta, entonces, sería parte de una posibilidad de visibilidad sobre una lógica de afectar y de ser afectado, al tratar el sonido como carne estremecida, convulsa, y desgarrada. Quedando así una sensación de la representación que es contemplativa al espacio y al tiempo, siendo así sus diferencias y repeticiones la forma en que se expresa la relación entre «lo visible y lo vuelto visible», en el decir de Merleau Ponty (2013):

Se trata de la semejanza imaginada que permite descubrir el mundo exterior desde la imagen, que no es un calco, una copia vulgar, una segunda cosa de esa primera, como si fuera un dibujo. [...] dentro del afuera y el afuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás, la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituye todo el problema imaginario.

De esta manera, el estatuto ontológico de la imagen, siempre es el de una acción expresiva que lucha por la libertad contra realidad, como decíamos, lo indiscernible de lo real y lo irreal. Contrariamente a la cosa que se piensa que representa, la imagen no existe respecto de ella, no habita un lugar que le sea propio, no tiene identidad de esencia, no tiene cuerpo resistente, no tiene lugar de residencia, no posee identidad reconocible, y es nada menos que un fantasma, un parásito y/o un simulacro.

Pierre Boulez (2003), destacado compositor francés, que trabajó con Deleuze dice, en relación a su obra *Éclat* de 1964: «Las maneras de “desmembrar” o de hacer “saltar por los aires” la unidad del grupo antes de devolverlo a su estado, son cosas que ya había imaginado anteriormente, desde el punto de vista de la composición.»

Para Antonin Artaud la transgresión en la proximidad de los límites no se instala allí en la inmovilidad, sino que es siempre un acto dinámico como práctica constante de sedición. Esto y en la cuestión de la preeminencia de la música y el sonido y, por consiguiente del oír, obligan a interrogarse a Deleuze y Guattari (2000): «¿por qué el ritornelo es eminentemente sonoro? ¿De dónde viene ese privilegio del oído?»

Mientras que el color continúa adherido a la territorialidad, el sonido es más desterritorializado; el sonido escapa a la representación, es una fuga constante que puede elevarnos o perdernos en un agujero negro:

el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir.

O bien, como señala Deleuze (2014) en su texto sobre *Proust y los signos* (1964):

La percepción no nos da una profunda verdad, ni la memoria voluntaria o el pensamiento voluntario: Nada de posibles verdades. Aquí, nada nos fuerza a interpretar algo, nada nos fuerza a descifrar la naturaleza de un signo, nada nos fuerza a bucear como “un buzo que va sondeando”.

Separado el sonido de cualquier tarea cognitiva para su percepción auditiva, dejamos ver su condición de ser como cualquier fragmento, en el cual existe la mayor definición posible de un gesto musical provisto de articulación y que permite, de esta manera, reconocer su identidad tipológica individual. Allí, el gesto como una imagen, deviene no como un organismo individual horizontalizado en tiempo y espacio, sino como una singularidad reconocible en lo propio de su ser singular y en un contexto que es propiamente general a toda música, a partir de su noción de fuerza y cuerpo. Entonces y solo allí, es posible reconocer las operaciones para salir del caos en el hacer bouleziano en torno a la serie (no necesariamente dodecafónica), las tablas de estructuras, el tiempo liso y estriado o apulsativo, la proliferación de acordes, el sonido resonante y los instrumentos como «máquinas productoras de sonidos».

Se trata de hacer visible el elemento sensible que se delimita así en principio, en dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa siendo no narrativo pero de lo que es visible y está desplegado en la superficie. Y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve pero se intuye en el proceso creativo de hacerlo visible como un acto de pura teatralidad y relaciones de sonido.

Nuevamente, veamos lo que dice Boulez (2008) haciendo referencia a Klee y al mismo tiempo desafiando la cuestión de la imaginación:

Para mí la más grande de las lecciones: no tengas miedo de reducir los fenómenos de la imaginación a problemas básicos geometrizados de alguna manera. La reflexión sobre el problema, la función, atrae lo poético para adquirir riqueza que no habría siquiera sospechado, si uno lo tenía sólo para dar rienda suelta a la imaginación. Esta es tal vez sólo una opinión personal, pero siento un desafío irresistible si me entero de que toda la imaginación se hará cargo. La imaginación, la maravillosa facultad, no hace nada más si se deja sin control en la memoria.

En este punto, mi idea de trabajo e ironía y teatralidad devienen en un sistema de tensiones generado por esta distancia entre las relaciones, en que se abre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno intuye como escondido o por detrás de lo que está viendo como lo otro. De manera directa y de esta forma como teatralidad, acontece la imagen como sensación pura. Es un teatro que no requiere texto, pero que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y supone que el objeto –lo mirado– es concebido como sensación que deviene realidad por el sujeto que mira como espectador. Es un fenómeno que se sostiene en el acto de la propia percepción y que requiere no sólo del sujeto espectador sino que este sujeto sienta el objeto mirado como sensación... como representación de esa o esas imágenes irreales, y que sea capaz de aceptar ese juego de ver lo que se le hace visible, no siendo lo visible en primera instancia lo dado a descubrir, sino sus propias relaciones de sonido, y de allí, verse afectado por ellas.

Si el teatro en Artaud, se piensa en un devenir de energía y por encuentro de fuerzas e intensidades, la corporalidad también habrá de ser pensada de la misma forma.

Se trata de esa lucha de potencias que permite la fragua de una corporalidad nueva, donde aquel espíritu muta por la acción de una ruptura con el pensamiento. Esta imagen del pensamiento como plano de inmanencia, es un conjunto de presupuestos prefilosóficos que no son dogmáticos, que constituyen la comprensión del pensamiento y el carácter de la producción conceptual que está constituido sobre esta base. Este pensamiento afín con lo verdadero, busca naturalmente, entonces, la verdad como un acto dinámico, más allá de la cuestión de la búsqueda de la verdad, como mero acontecer de la narración.

La pregunta ante una representación ya no es, por tanto, el qué significa sino el cómo funciona, el cómo se construye y el cómo se visibiliza la imagen. En otras palabras, es hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real, el sentido de la realidad representada, el límite de lo indiscernible.

En otras palabras, la imagen y la música deben sostenerse por ellos mismos para que sean capaces de interrogarnos, de violentarnos. Con ese fin, es que el artista crea una lógica, un medio de expresión indirecto interviniendo la presentación y la organización habitual de las imágenes y los sonidos significados y reconocidos en el mundo cotidiano

que sostiene nuestra imagen de mundo. Tal sistema, puede decirse, arrastra consigo el mundo y sus límites; devuelve tanto a las imágenes como a los sonidos la posibilidad de ser figuras. Es conformarse con un diagrama provisorio, un «delirio» que sirva de antídoto al hábito de dotar de significado a las imágenes y sonidos. Más precisamente, como remedio *contra* la voluntad de significado y representación. Es indudable que en este punto, la noción de arte atraviesa inevitablemente con lo que se refiere a la dimensión originaria del contacto con el mundo, vale decir, en cómo ha de relacionarse el arte con la realidad. Así, la creación de conceptos que lleva a cabo la filosofía yace íntimamente ligada con la creación, aun cuando en el arte no es precisamente creación de conceptos o funciones como en la ciencia. Pues si la creación de conceptos entraña una relación con las fuerzas del afuera, el arte a su tiempo capta o materializa las fuerzas del afuera en un bloque de sensaciones, convirtiendo la afección en afecto y las percepciones en perceptos más allá de todo componente subjetivo, más allá de toda vivencia personal. En ese sentido, el artista es un «vidente», y con ello un creador de sensaciones en medio de una lógica.

3.- A modo de conclusión

Se nos olvida que somos parte de una cosmogonía y habitamos el caos, desde donde acontece la creación-expresión que intenta deshacer la significación, oponiendo una filosofía del acontecimiento contra una concepción de la representación. Nada hay que interpretar, nada que comprender, sólo un puro afán de producción en donde acontece y deviene una nueva lógica de la sensación para el entramado musical polifónico. Por ello, algo nuevo y desconocido emerge y nos fuerza a pensar, a *entrar* en el pensamiento; algo que no sabemos aún qué es, nos fuerza a llevar a cabo una actividad de creación de conceptos, creación que se revela y se define, por tanto, como una no-elección, como una violencia que nos enfrenta a aquello desconocido, aquello para lo cual no tenemos palabras como pura diferencia que se sustrae a nuestra mirada, que no se deja pensar amorosamente.

La obra de arte moderna, según Deleuze nada representa, nada quiere decir más allá de lo que por ella misma es. Pero cuando se ha cortado los lazos con la representación,

cuando no hay algo que entender, tampoco existe un «lazarillo» que saque a la luz un significado.

De esta manera, la noción de significado y significante desaparecen, se anulan frente a su inutilidad operativa que sólo remite a su hecho no ilustrativo o narrativo. La Sensación no se entiende, sino que se siente, ese es su único a priori, su impresión directa y sin rodeos que escapa, como se ve, a las relaciones de significado y significante: en la Figura no hay nada que entender ni tampoco servirá para ningún fin inteligible, es pura sensación deviniendo aún a su estado animal. Una realidad asignificante, que se visibiliza desde el devenir y acontecer de la creación. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él.

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- _____: *Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____: *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____: *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- _____: *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- _____: *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- _____: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1995.
- BERGSON, Henri: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2010.
- BOULEZ, Pierre: *La escritura del Gesto, Conversaciones con Cécile Gilly*. Madrid: Gedisa Editorial, 2003.
- _____: *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris: Editions Gallimard, 2008.
- KLEE, Paul: *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Minima Trotta, 2013.
- PINHAS, Richard. *Les Armes de Nietzsche*. Paris: Editorial Flammarion, 2001.
- PRIGOGINE, Ilya. *¿Tán sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- VOUDAY, Patrick: *La invención de lo visible*. Paris: Editorial Letranómada, 2009.
- VON UEXKÜLL, Jacob: *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2014.



BORIS ALVARADO

Doctor (PhD) en Composición Musical en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, Polonia. Doctor (PhD) en Filosofía PUCV, Chile. Master en composición y Música Sacra, Academia Estatal de Cracovia, Polonia. Master en artes con mención en

composición, Universidad de Chile. Licenciado en Ciencias y Artes Musicales PUCV, Chile. Compositor y Director de Orquesta chileno. En su formación ha sido alumno de K. Penderecki (Polonia), M. Borkowski (Polonia), Andrés Alcalde (Chile) y Alejandro Guarello (Chile). Ha dictado conferencias en las Academias de Música más importantes en el mundo. Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericano de Música de Arte, Miembro de honor de la Asociación de Música Sacra de Varsovia, Polonia.

Miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto Chile. Cruz de Caballero de la Orden del Mérito del gobierno de la República de Polonia. Medalla del gobierno de Su Majestad Británica. Medalla de la Unesco Valparaíso, Patrimonio de la Humanidad. Medalla Fryderyk Chopin. En la actualidad, ha realizado importantes publicaciones sobre música chilena quedando todo ello en el archivo patrimonial de la Biblioteca Nacional de Chile y considerado dentro de los 40 compositores más relevantes e influyentes de la historia de la composición en Chile.

boriska02@hotmail.com