

A-5618
9A9516 709

82.09
D 346
1.994



MIL MESETAS

*Capitalismo
y esquizofrenia*

Gilles Deleuze
Félix Guattari

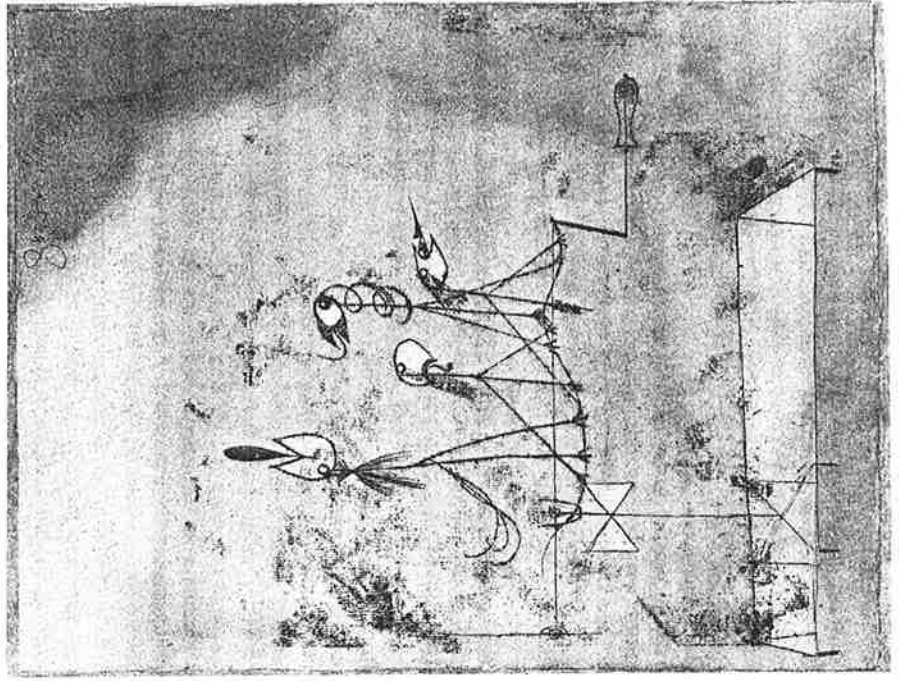
*Traducción de José Vázquez Pérez
con la colaboración de Umbelina Larraceleta*

PRE-TEXTOS

11

1837

DEL RITORNELO



1^a máquina de gorjear

I. Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobia 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 que 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, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien el canto de Orfeo.

II. Ahora, por el contrario, uno está en su casa. Pero esa casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas. Ya era así en el caso precedente. Pero ahora son componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado. Pues bien, las componentes vocales, sonoras, son muy importantes: una barrera del sonido, en cualquier caso una pared en la que algunos ladrillos son sonoros. Un niño canturrea para acumular dentro de sí las fuerzas del trabajo escolar que debe presentar. Una ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticuas de su tarea. Los aparatos de radio y de televisión son como una pared sonora para cada hogar, y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto). Para obras sublimes como la fundación de una ciudad, o la fabricación de un Golem, se traza un círculo, pero sobre todo se camina alrededor del círculo como en un corro infantil, y se combinan las consonantes y las vocales rimadas que corren y pondrán tanto a las fuerzas internas de la creación como a las partes diferenciadas de un organismo. Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos.

III. Ahora, por fin, uno entreaire el círculo, uno abre, una deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. En las líneas motrices, gestuales, sonoras que marcan el recorrido habitual de un niño, se insertan o brotan "líneas de errancia", con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes.

No son tres momentos sucesivos en una evolución. Son tres aspectos de una sola y misma cosa, el Ritornelo. Aparecen en los cuentos, de terror o de hadas, y también en los *lieder*. El ritornelo presenta los tres aspectos, los hace simultáneos, o los combina: ora, ora, ora. Ora el caos es un inmenso agujero negro, y uno se es-

fuerza en fijar en él un punto frágil como centro. Ora uno organiza alrededor del punto una "andadura" (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido una casa. Ora uno introduce en esa andadura una salida, fuera del agujero negro. Paul Klee es quien más profundamente ha mostrado esos tres aspectos, y su relación. Klee habla de "punto gris", y no de agujero negro, por razones pictóricas. Pero el punto gris es en primer lugar el caos no dimensional, no localizable, la fuerza del caos, manajo enmarañado de líneas aberrantes. Luego el punto "salta por encima de sí mismo" y hace irradiar un espacio dimensional, con sus capas horizontales, sus capas verticales, sus líneas habituales no escritas, toda una fuerza interna terrestre (esta fuerza también aparece, con una andadura menos enmarañada, en la atmósfera o en el agua). El punto gris (agujero negro) ha cambiado, pues, de estado, y ya no representa el caos, sino la morada o la casa. Por último, el punto se lanza y sale de sí mismo, bajo la acción de fuerzas centrifugas errantes que se despliegan hasta la esfera del cosmos: "Para despegar de la tierra hay que realizar un esfuerzo por impulsos, pero al siguiente nivel uno se eleva realmente por encima de ella (...) bajo el imperio de fuerzas centrifugas que triunfan sobre la gravedad"?

A menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio. Los modos griegos, los ritmos indúes, también son territoriales, provinciales, regionales. El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosas, profesionales o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Orgánico. Un "nome" musical es una cancioncilla, una fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía (*cantus firmus*). El *nomos* como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la Morada? Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo.

Del caos nacen los *Medios* y los *Ritmos*. De eso tratan las más antiguas cosmogonías. El caos es inseparable de componentes direccionales, que son sus propios éxtasis. Ya hemos visto, en otra ocasión, cómo todo tipo de medios se deslizaban los unos con relación a los otros, los unos sobre los otros, cada uno definido por una componente. Cada medio es vibratorio, es decir, un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente. Así, lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermedio que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de ener-

gía y a las percepciones-acciones. Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción. La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro. Ahora bien, la noción de medio no es unitaria: no sólo lo viviente pasa constantemente de un medio a otro, también los medios pasan el uno al otro, son esencialmente comunicantes. Los medios están abiertos en el caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión. Pero la respuesta de los medios al caos es el ritmo. Lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entredos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmos: "Entre la noche y el día, entre lo que es construido y lo que crece naturalmente, entre las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana, sin que esta serie sea una progresión..." En ese entredos el caos deviene ritmo, no necesariamente, pero tiene una posibilidad de devenirlo. El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos. El agotamiento, la muerte, la intrusión adquieren ritmos. Es bien sabido que el ritmo no es medida o cadencia, ni siquiera irregular: nada menos ritmado que una marcha militar. El tam-tam no es 1-2, el vals no es 1,2,3, la música no es binaria o ternaria, sino más bien 47 primeros tiempos, como entre los turcos. Pues una medida, regular o no, supone una forma codificada cuya unidad de medida puede variar, pero en un medio no comunicante, mientras que el ritmo es lo Desigual o lo Incomensurable, siempre en estado de codificación. La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, un instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro. No actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos. Cambia de dirección. Bachard tiene razón cuando dice que "la unión de instantes verdaderamente activos (ritmos) siempre se efectúa en un plano que difiere del plano en el que se ejecuta la acción" ⁴. El ritmo nunca tiene el mismo plano que lo ritmado. Pues la acción se hace en un medio, mientras que el ritmo se plantea entre dos medios, o entre dos entredos-medios, como entre dos aguas, entre dos horas, entre perro y lobo, *twilight* o *zweilicht*, Haecceidad. Cambiar de medio, tal como ocurre en la vida, eso es el ritmo. Aterrizar, amerizar, volar... De ese modo, se sale fácilmente de una aporía que corría el riesgo de confundir la medida con el ritmo, a pesar de todas las declaraciones de intención: en efecto, ¿cómo se puede proclamar la desigualdad constituyente del ritmo, cuando al mismo tiempo las vibraciones, las repeticiones periódicas de las componentes se dan por sobreentendidas? Pues un medio existe gracias a una repetición periódica, pero ésta no tiene otro efecto que producir una diferencia gracias a la cual ese medio pasa a otro medio. Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce; pero, como consecuencia, esa repetición productiva nada tenía que ver con una medida reproductiva. Esa sería la "solución crítica de la antinomia".

Hay un caso especialmente importante de transcodificación: cuando un código no se contenta con tomar o recibir componentes codificadas de otra manera, sino que toma o recibe fragmentos de otro código como tal. El primer caso remitiría a

la relación hoja-agua, el segundo a la relación araña-mosca. Se ha observado, con frecuencia, que la tela de araña implicaba en el código de ese animal secuencias del propio código de la mosca; diríase que la araña tiene una mosca en la cabeza, un "motivo" de mosca, un "ritornelo" de mosca. La implicación puede ser recíproca, como en la avispa y la orquídea, el hocico de lobo y el abejorro. J. von Uexküll ha construido una admirable teoría de esas transcodificaciones, al descubrir en las componentes otras tantas melodías que se harían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música ⁵. Siempre que hay transcodificación, podemos estar seguros que no hay una simple adición, sino constitución de un nuevo plano, como también de una plusvalía. Plano rítmico o melódico, plusvalía de paso o de puente, —pero los dos casos nunca son puros, en realidad, se mezclan (por ejemplo, la relación de la hoja, no con el agua en general, sino con la lluvia...).

No obstante, todavía no tenemos un *Territorio*, que no es un medio, ni siquiera un medio suplementario, ni un ritmo o paso entre medios. De hecho, el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los "territorializa". El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. Tanto da preguntarse cuándo se reterritorializan los medios y los ritmos como cuál es la diferencia entre un animal sin territorio y un animal con territorio. Un territorio extrae de todos los medios, actúa sobre ellos, los toma abiertamente (aunque siga siendo vulnerable a las intrusiones). Está construido con aspectos o porciones de medio. Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermedio y un medio anexionado. Hay una zona interior de domicilio o de abrigo, una zona exterior de dominio, límites o membranas más o menos retráctiles, zonas intermedias o incluso neutralizadas, reservas o anexos energéticos. El territorio está esencialmente marcado, por "índices", y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas. Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio. Veamos un ejemplo como el del color, de los pájaros o los peces: el color es un estado de membrana, que remite a estados internos hormonales; pero el color sigue siendo funcional y transitorio, mientras está unido a un tipo de acción (sexualidad, agresividad, huida). Por el contrario, deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante: una firma ⁶. Lo fundamental no es saber si el color vuelve a tener funciones, o cumple otras nuevas en el seno del propio territorio. Eso es evidente, pero esa reorganización de la función implica sobre todo que la componente considerada ha devenido expresiva, y que, desde ese punto de vista, su sentido sea el de marcar un territorio. Una misma especie de pájaro puede implicar representantes coloreados o no; los coloreados tienen un territorio, mientras que los blanquecinos son gregarios. Es bien conocido el papel de la orina o de los excrementos en el marcado; pero precisamente los ex-

crementos territoriales, en el conejo por ejemplo, tienen un olor particular debido a glándulas anales especializadas. Muchos monos, como cehuinelas, exponen sus órganos sexuales de vivos colores: el pene deviene un porta-colores expresivo y a la vez cualidad y propiedad del territorio⁷. Una componente de medio deviene velocidad de este devenir, la rapidez con que se constituye un territorio, al mismo tiempo que las cualidades expresivas, seleccionadas o producidas. El pájaro *Scenopoietes dentirostris* establece sus marcas dejando cada mañana caer del árbol hojas que ha cortado, y luego vuelve del revés para que su cara interna, más pálida, contraste con la tierra: la inversión produce una materia de expresión...⁸

El territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio. En un territorio, las funciones no son anteriores; suponen en primer lugar una expresividad que crea territorio. En ese sentido, el territorio, y las funciones que en él se ejercen, son productos de la territorialización. La territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo, o de las componentes de medidas devenidas cualitativas. El marcado de un territorio es dimensional, pero no es una medida, es un ritmo. Conserva el carácter más general del ritmo, el de inscribirse en otro plano que el de las acciones. Pero, ahora, los dos planos se distinguen como el de las expresiones territorializantes y el de las funciones territorializadas. Por eso no podemos estar de acuerdo con una tesis como la de Lorenz, que *tiende a situar la agresividad en la base del territorio*: la evolución filogenética de un instinto de agresión crea el territorio, a partir del momento en que ese instinto devendría intraespecífico, orientado contra los congéneres del animal. Un animal con territorio sería aquel que dirige su agresividad contra otros miembros de su especie; lo que proporciona a la especie la ventaja selectiva de distribuirse en un espacio en el que cada uno, individuo o grupo, posee su propio lugar⁹. Esta tesis ambigua, de peligrosas resonancias políticas, nos parece mal fundada. Es evidente que la función agresiva adquiere un nuevo aspecto cuando deviene intraespecífica. Pero esta reorganización de la función supone el territorio, no lo explica. En el seno del territorio, se producen numerosas reorganizaciones, que afectan tanto a la sexualidad como a la caza, etc., incluso se producen nuevas funciones, como la de construir un domicilio. Pero esas funciones sólo son organizadas o creadas en la medida en que son *territorializadas*, y no a la inversa. El factor T, el factor territorializante, debe buscarse en otra parte: justo en el devenir expresivo del ritmo o de la melodía, es decir, en la emergencia de las cualidades específicas (color, olor, sonido, silueta...).

¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca. La propiedad, de grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte tales. Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser¹⁰. No en el sentido de que esas cualidades pertenecían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujaban un territorio que pertenece-

rá al sujeto que las tiene o las produce. Esas cualidades son firmas, pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada. La firma no indica una persona, es la formación azarosa de un dominio. Las moradas tienen nombres propios, y son inspiradas. "Los inspirados y su morada...", pero con la morada surge la inspiración. Amo un color, y al mismo tiempo lo convierto en mi estandarite o mi pancarta. De la misma manera que uno pone una bandera en una tierra conquistada, uno pone su firma en un objeto. Un supervisor general de Instituto sellaba todas las hojas que alfombraban el suelo del patio, y las volvía a colocar en su sitio. Había firmado. Las marcas territoriales son *ready-made*. De igual modo, lo que se denomina arte bruto no tiene nada de patológico o de primitivo, sólo es esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte. Hacer de cualquier cosa una materia de expresión. El *Scenopoietes* hace arte bruto. El artista es *scenopoietes*, sin perjuicio de destruir sus propios carteles. Por supuesto, a este respecto, el arte no es un privilegio del hombre. Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas, y lo son en primer lugar por sus cantos territoriales (si un intruso "quiere ocupar indebidamente un lugar que no le pertenece, el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha (...). Si el intruso canta mejor, el propietario le cede el sitio"¹¹). El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, —y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes—. No estamos ante un círculo vicioso. Lo que queremos decir es que hay un automovimiento de las cualidades expresivas. La expresividad no se reduce a los efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción en un medio: más que expresiones, esos efectos son impresiones o emociones subjetivas (por ejemplo, el color momentáneo que adquiere un pez de agua dulce bajo tal impulso). Por el contrario, las cualidades expresivas, los colores de los peces coral, son autoobjetivas, es decir, encuentran una objetividad en el territorio que trazan.

¿Cuál es ese movimiento objetivo? ¿Qué hace una materia como materia de expresión? En primer lugar es cartel o pancarta, pero no se queda ahí, simplemente pasa por ahí. La firma va a devenir estilo. En efecto, *las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a "expresar" la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias*. Pues bien, expresar no es depender, hay una autonomía de la expresión. Por un lado, las cualidades expresivas entran las unas con las otras en relaciones internas que constituyen *movimientos territoriales*: unas veces sobresalen por encima de los impulsos internos, otras los superponen, otras basan un impulso en otro, otras pasan y hacen pasar de un impulso a otro, otras se insertan entre los dos, pero ellos mismos no están "pulsados". Unas veces esos motivos no pulsados aparecen bajo una forma fija, o lo aparentan, pero otras también los mismos, u otros, tienen una velocidad y una articulación variables; y tanto su variabilidad como su firmeza los hacen independientes de las pulsiones que combinan o neutralizan. "Sabemos que nuestros pechos ejecutan con pasión los movimientos de olfatear, descubrir, correr, cercar,

atrapar, o bapular a muerte una presa imaginaria, sin tener hambre". O bien la danza del picón, su zig-zag es un motivo en el que el zig adopta una pulsión agresiva hacia la pareja, y el zag una pulsión sexual hacia el nido, pero en la que el zig y el zag están directamente acentuados, e incluso diversamente orientados. Por otro lado, las cualidades expresivas entran igualmente en otras relaciones internas que crean *contrapuntos territoriales*: ahora, se trata de cómo constituyen en el territorio puntos que toman en contrapunto las circunstancias del medio externo. Por ejemplo, un enemigo se aproxima, o irrumpe, o bien comienza a llover, sale el sol, se pone el sol... También aquí, los puntos o contrapuntos tienen su autonomía, de fijeza o de variabilidad, con relación a las circunstancias del medio exterior cuya relación con el territorio expresan. Pues esa relación puede darse sin que se den las circunstancias, de igual modo que la relación con los impulsos puede darse sin que se dé el impulso. E incluso cuando se dan los impulsos y las circunstancias, la relación es original con relación a aquello que relaciona. Las relaciones entre materias de expresión expresan relaciones del territorio con los impulsos internos, con las circunstancias externas: incluso en esa expresión tienen una autonomía. En verdad, los motivos y los contrapuntos territoriales exploran las potencialidades del medio, interior o exterior. Los etólogos han englobado el conjunto de estos fenómenos bajo el concepto de "ritualización", y han mostrado la relación de los rituales animales con el territorio. Pero esta palabra no es forzosamente la adecuada para esos motivos no pulsados, para esos contrapuntos no localizados, y no explica ni su constancia ni su variabilidad. Pues no es lo uno o lo otro, fijeza o variabilidad, sino que ciertos motivos o puntos sólo son fijos si otros son variables, o bien sólo son fijados en una ocasión para ser variables en otra.

Más bien habría que decir que los motivos territoriales forman *rostros o personajes rítmicos*, y los contrapuntos territoriales *paisajes melódicos*. Hay personaje rítmico cuando ya no nos encontramos en la situación simple de un ritmo que estaría asociado a un personaje, a un sujeto o a un impulso: ahora, el propio ritmo es todo el personaje, y que, como tal, puede permanecer constante, pero también aumentar o disminuir, por adición o sustracción de sonidos, de duraciones siempre crecientes y decrecientes, por amplificación o eliminación que hacen morir y resucitar, aparecer y desaparecer. De igual modo, el paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual. De esa forma salimos del estadio de la pancarta: pues si cada cualidad expresiva, si cada materia de expresión considerada en sí misma es una pancarta o un cartel, esta consideración sigue siendo igualmente abstracta. Las cualidades expresivas entran las unas con las otras en relaciones variables o constantes (eso es lo que *hacen* las materias de expresión), para constituir, ya no pancartas que marcan un territorio, sino motivos y contrapuntos, que expresan la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si éstas no están dadas. No más firmas, sino un estilo. Lo que distingue objetivamente un pájaro músico de un pájaro no músico es precisamente esa aptitud para los motivos y los contrapuntos que, variables o incluso constantes, los convierten en algo distinto que un cartel, los convierten en un estilo, puesto que articulan el ritmo y armonizan la melodía. En ese caso se puede

decir que el pájaro músico pasa de la tristeza a la alegría, o bien que saluda la salida del sol, o bien que se pone en peligro para cantar, o bien que canta mejor que otro, etc. Ninguna de estas fórmulas implica el más mínimo peligro de antropomorfismo, o la más mínima interpretación. Más bien sería un geomorfismo. En el motivo y en el contrapunto está implícita la relación con la alegría y la tristeza, con el sol, con el peligro, con la perfección, incluso si el final de cada una de esas relaciones es desconocido. En el motivo y en el contrapunto, el sol, la alegría o la tristeza, el peligro, devienen sonoros, rítmicos o melódicos¹².

La música humana sigue el mismo proceso. Para Swann, amante del arte, la pequeña frase de Vinteuil actúa a menudo como una pancarta asociada al paisaje del bosque del Boulogne, al rostro y al personaje de Odette: es como si ella apartara a Swann la certeza de que el bosque de Boulogne fue, claramente su territorio, y Odette su posesión. En esta manera de escuchar la música ya hay mucho arte. Debussy criticaba a Wagner comparando los leitmotifs a indicadores que señalarían las circunstancias ocultas de una situación, los impulsos secretos de un personaje. Y eso es lo que ocurre a un determinado nivel o en ciertos momentos. Pero cuanto más se desarrolla la obra, más los motivos entran en conjunción, conquistan *su propio plano*, más autonomía adquieren con relación a la acción dramática, a los impulsos, a las situaciones, más independientes son de los personajes y de los paisajes, para devenir ellos mismos paisajes melódicos, personajes rítmicos que no cesan de enriquecer sus relaciones internas. Entonces pueden mantenerse relativamente constantes, o, al contrario, aumentar o disminuir, crecer y decrecer, variar de velocidad de desarrollo: en los dos casos han dejado de estar pulsados y localizados, hasta las constantes tienden a la variación, y se acentúan tanto más cuanto que son provisionales y realzan esta variación continua a la que resisten¹³. Precisamente Proust fue uno de los primeros en señalar esta vía del motivo wagneriano: en lugar de que el motivo esté ligado a la aparición de un personaje, cada aparición del motivo constituye un personaje rítmico, en "la plenitud de una música que contiene, en efecto, muchas músicas, cada una de las cuales es un ser". Y no es casualidad si el aprendizaje de *La recherche* persigue un descubrimiento análogo a propósito de las frasecillas de Vinteuil: no remiten a un paisaje, sino que implican y desarrollan en sí mismas paisajes que ya no existen fuera de ellas (la blanca sonata y el rojo septeto...). El descubrimiento del paisaje verdaderamente melódico y del personaje verdaderamente rítmico señala ese momento del arte en el que éste deja de ser una pintura muda sobre un blasón. Quizás esa no sea la última palabra del arte, pero el arte ha pasado por ahí, al igual que el pájaro: motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo, es decir, un estilo. La interiorización del paisaje sonoro o melódico puede encontrar su forma ejemplar en Liszt no menos que la del personaje rítmico en Wagner. Más generalmente, el *lied* es el arte musical del paisaje, la forma más pictórica de la música, la más impresionista. Pero los dos polos están tan unidos que, también en el *lied*, la Naturaleza aparece como personaje rítmico de transformaciones infinitas.

El territorio es en primer lugar la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias. Lo mío es sobre todo mi distancia, sólo poseo distancias. No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancar-

tas. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión. Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta. *Manierismo*: el *ethos* es a la vez morada y manera, patria y estilo. Se ve con toda claridad en las danzas territoriales llamadas barrocas, o manieristas, en las que cada pose, cada movimiento instaura una distancia de ese tipo (zarabandas, alemanas, danzas de Auvernia, gavotas...) ¹⁴. Hay todo un arte de las poses, de las posturas, de las siluetas, de los pasos y de las voces. Dos esquizofrénicos se hablan, o deambulan, según leyes de frontera y de territorio que podemos no entender. Hasta qué punto es importante, cuando amenaza el caos, trazar un territorio transportable y neumático. Si es preciso, tomaré mi territorio en mi propio cuerpo, territorializo mi cuerpo: la casa de la tortuga, la concha del crustáceo, pero también todos los tatuajes que convierten el cuerpo en un territorio. La distancia crítica no es una medida, es un ritmo. Pero el ritmo entra precisamente en un devenir que elimina las distancias entre personajes, para convertirlos en personajes rítmicos, a su vez más o menos distantes, más o menos combinables (intervalos). Dos animales de un mismo sexo y de una misma especie se enfrentan; el ritmo de uno "grece" cuando se aproxima a su territorio o al centro de ese territorio, el ritmo del otro decrece cuando se aleja del suyo, y entre los dos, en la frontera, se establece una constante oscilatoria: ¿un ritmo activo, un ritmo pasivo, un ritmo testigo? ¹⁵. O bien el animal entreaire su territorio a la pareja del otro sexo: se forma un personaje rítmico complejo, en dúos, cantos cruzados o antífónicos, como entre los alcañones africanos. Es más, hay que tener en cuenta simultáneamente dos aspectos del territorio: no sólo asegura y regula la coexistencia de los miembros de una misma especie, separándolos, sino que también hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio, especializándolas. Los miembros de una misma especie entran en personajes rítmicos, al mismo tiempo que las diversas especies entran en paisajes melódicos, estando los paisajes poblados de personajes, perteneciendo los personajes a paisajes. Por ejemplo la *Cronocronía*, de Messiaen, con dieciocho cantos de pájaros, que forman personajes rítmicos autónomos y, a la vez, realizan un extraordinario paisaje en complejos contrapuntos, acordes sobrepentendidos o inventados.

No sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales. A menudo se ha señalado que el arte humano permanecía durante mucho tiempo inculto en trabajos y ritos de otra naturaleza. No obstante, esta observación quizás no tenga más importancia que aquella otra que hace comenzar el arte con el hombre. Pues es cierto que, en un territorio, se producen dos efectos notables: *una reorganización de las funciones, un reagrupamiento de las fuerzas*. Por un lado, determinadas actividades funcionales no son territorializadas sin que adquieran un nuevo aspecto (creación de nuevas funciones como construir una morada, transformación de antiguas funciones, como la agresividad, que cambia de naturaleza al devenir intraspecifica). Aparece ahí algo así como el embrión del tema de la especialización o de la profesión: si el ritmo del territorio pasa con tanta frecuencia a formar parte de los ritmos profesionales es porque las profesiones suponen que actividades funcionales diversas se ejercen en un mismo medio, pero tam-

bién que la misma actividad no tiene otros agentes en el mismo territorio. Ritornellos profesionales, como los gritos de los vendedores, se cruzan en el medio, pero cada uno marca un territorio en el que no puede ejercerse la misma actividad ni resonar el mismo grito. Tanto en el animal como en el hombre son reglas de distancia crítica para el ejercicio de la competencia: mi trozo de acera. En resumen, hay una desterritorialización de las funciones que es la condición para que surjan como "trabajos" u "oficios". En ese sentido, la agresividad intraspecifica o especializada es necesariamente en primer lugar una agresividad territorializada, que no explica el territorio, puesto que deriva de él. Como consecuencia, hay que admitir que en el territorio todas las actividades adquieren un aspecto práctico nuevo. Pero esa no es una razón para concluir que el arte no existe por sí mismo, puesto que está presente en el factor territorializante que condiciona la aparición de la función-trabajo.

Y lo mismo sucede si se considera el otro efecto de la territorialización. Ese efecto, que ya no remite a trabajos, sino a ritos o religiones, consiste en lo siguiente: el territorio reagrupa a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra. Sólo en lo más profundo de cada territorio se produce la atribución a la tierra, como receptáculo o plataforma, de todas las fuerzas difusas. "Al vivir el medio ambiente como una unidad, sólo difícilmente se sabría distinguir en esas intuiciones primarias lo que pertenece a la tierra propiamente dicha de lo que sólo se manifiesta a través de ella, montañas, bosques, aguas, vegetación". Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra. Es más, si el territorio en extensión separa las fuerzas internas de la tierra y las fuerzas externas del caos, no ocurre lo mismo en "intensión", en profundidad, donde los dos tipos de fuerzas se estrechan y se abrazan en un combate que sólo tiene a la tierra como criba y como reto. En el territorio, siempre existe un lugar en el que todas las fuerzas se reúnen, árbol o bosque, en un cuerpo a la vez en el propio territorio, pero también fuera de varios territorios que convergen hacia él tras un largo peregrinaje (de ahí las ambigüedades de lo "natal"). En él o fuera de él, el territorio remite a un centro intenso que es como la patria desconocida, fuente terrestre de todas las fuerzas, favorables u hostiles, y en el que todo se decide ¹⁶. Así pues, también aquí debemos reconocer que la religión, común al hombre y al animal, sólo ocupa el territorio porque depende como de su condición, del factor bruto estético, territorializante. Ese factor organiza las funciones del medio en trabajos y, al mismo tiempo, une las fuerzas del caos en ritos y religiones, fuerzas de la tierra. *Las marcas territorializantes se desarrollan en motivos y contrapuntos y, al mismo tiempo, reorganizan las funciones, reagrupan las fuerzas*. De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo.

Siempre nos vemos abocados a ese "momento": el devenir expresivo del ritmo, la emergencia de las cualidades-propias expresivas, la formación de materias de expresión que se desarrollan en motivos y contrapuntos. Se necesitaría, pues, una noción, incluso aparentemente negativa, para captar ese momento bruto o ficticio. Lo esencial radica en el desfase que se constata entre el código y el terri-

torio. El territorio surge en un margen de libertad del código, no indeterminado, sino determinado de otra forma. Y si bien es verdad que cada medio tiene un código, y que hay constantemente una transcodificación entre los medios, parece, por el contrario, que el territorio se forma al nivel de una cierta *descodificación*. Los biólogos han señalado la importancia de esos márgenes determinados, pero que no se confunden con mutaciones, es decir, con cambios internos al código: se trata ahora de genes desdoblados o de cromosomas supernumerarios, que no están incluidos en el código genético, que son funcionalmente libres y ofrecen una materia libre a la variación¹⁷. Pero que esa materia pueda crear nuevas especies independientemente de las mutaciones sigue siendo muy improbable, si no se le suman acontecimientos de otro tipo capaces de multiplicar las interacciones del organismo con sus medios. Pues bien, la territorialización es precisamente ese factor que se establece en los márgenes del código de una misma especie, y que da a los representantes aislados de esa especie la posibilidad de diferenciarse. Al estar la territorialidad desfasada con relación al código de la especie, puede indirectamente inducir nuevas especies. Allí donde aparece, la territorialidad instaura una *distancia crítica*, intraspecifica entre miembros de una misma especie; y en virtud de su propio desfase con relación a las *diferencias específicas* deviene un medio de diferenciación indirecto, oblicuo. En todos esos sentidos, la descodificación aparece claramente como lo "negativo" del territorio; y la diferencia más evidente entre los animales con territorio y los animales sin territorio es que los primeros están mucho menos codificados que los otros. Si hemos dicho bastantes cosas negativas del territorio es para evaluar ahora todas las creaciones que tienden hacia él, que se producen en él o que salen, van a salir de él.

Hemos pasado de las fuerzas del caos a las fuerzas de la tierra. De los medios al territorio. De los ritmos funcionales al devenir-expresivo del ritmo. De los fenómenos de transcodificación a los fenómenos de descodificación. De las funciones de medio a las funciones territorializadas. No se trata tanto de una evolución como de pasos, de puentes, de túneles. Los medios ya no cesaban de pasar los unos a los otros. Ahora, los medios pasan al territorio. Las cualidades expresivas, las que nosotros llamamos estéticas, no son realmente cualidades "puras", ni simbólicas, son cualidades propias, es decir, apropiativas, pasos que van de las componentes de medio a las componentes de territorio. El propio territorio es un lugar de paso. El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial. ¿Cómo no iba a estar ya pasando a otra cosa, a otros agenciamientos? Por eso no podíamos hablar de la constitución del territorio sin hablar ya de su organización interna. No podíamos describir el infra-agenciamiento (carteles o pancartas) sin estar ya en el intra-agenciamiento (motivos y contrapuntos). Tampoco podemos decir nada sobre el intra-agenciamiento sin estar ya en el camino que nos lleva a otros agenciamientos, o a otra parte. Paso del Ritornelo. El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él o sale de él. En un sentido general, se denomina *ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales* (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el

agenciamiento es sonoro o está "dominado" por el sonido —pero, ¿por qué ese aparente privilegio?

Ahora estamos en el intra-agenciamiento. El intra-agenciamiento presenta una organización muy rica y compleja. No sólo comprende el agenciamiento territorial, sino también las funciones agenciadas, territorializadas. Veamos los ritornelos, de la familia de los gorriones: el macho toma posesión de su territorio y produce un "ritornelo de caja de música", como defensa contra los posibles intrusos; construye nidos en ese territorio, a veces hasta una docena; cuando llega una hembra, se pone delante de un nido, la invita a visitarlo, deja sus alas suspendidas, baja la intensidad de su canto, que en ese momento queda reducido a un solo trino¹⁸. Se pone así de manifiesto que la función de nidificación está fuertemente territorializada, puesto que los nidos son preparados exclusivamente por el macho antes de la llegada de la hembra, que sólo los visita y los acaba; la función de "corte" está igualmente territorializada para hacerse seductor. En el intra-agenciamiento territorial cambia de intensidad para hacerse seductor: no sólo las marcas del agenciamiento que reúnen materiales, colores, olores, sonidos, posturas, etc., sino también los diversos elementos de tal o tal comportamiento agenciado que entran en un motivo. Por ejemplo, un comportamiento de parada se compone de danza, chasquido de pico, exhibición de colores, estiramiento del cuello, chillidos, alisamiento de plumas, reverencias, ritornelo... una primera cuestión sería saber qué mantiene unidas todas esas marcas territorializantes, esos motivos territoriales, esas funciones territorializadas en un mismo intra-agenciamiento. Es una cuestión de *consistencia*: el "mantenerse unidos" de elementos heterogéneos. En principio, sólo constituyen un conjunto difuso, un conjunto discreto, que adquirirá consistencia...

Pero otra cuestión parece complicar o coincidir con la anterior. Pues en muchos casos, una función agenciada, territorializada, adquiere suficiente independencia para formar un nuevo agenciamiento, más o menos desterritorializado, en vías de desterritorialización. No hay necesidad de abandonar efectivamente el territorio para entrar en esa vía; lo que hasta hace un momento era una función constituida en el agenciamiento territorial, deviene ahora el elemento conituyente de otro agenciamiento, el elemento de paso a otro agenciamiento. Como en el amor cortés, un color deja de ser territorial para entrar en un agenciamiento de "corte". Se produce una apertura del agenciamiento territorial a un agenciamiento de corte, o a un agenciamiento social autonomizado. Es lo que sucede cuando se hace un reconocimiento específico de la pareja sexual, o de los miembros del grupo, que ya no se confunde con el reconocimiento del territorio: en ese caso, se dice que la pareja es un *Tier mit der Heimvalenz*, "un animal que equivale a la casa". En el conjunto de los grupos o parejas se podrá, pues, distinguir grupos y parejas de medio, sin reconocimiento individual, grupos y parejas territoriales, en los que el reconocimiento sólo se ejerce en el territorio, por último, grupos sociales y parejas amorosas, cuando el reconocimiento se hace independientemente del lugar¹⁹. La corte, o el grupo, ya no forman parte del agenciamiento territorial, sino que hay autonomización de un agenciamiento de corte o de grupo —incluso si se

permanece dentro del territorio— Y a la inversa, en el seno del nuevo agenciamiento se produce una reterritorialización, en el miembro de la pareja o los miembros del grupo que valen-por (Valencia). Este tipo de apertura del agenciamiento territorial a otros agenciamientos puede ser analizado con detalle, y es muy variable. Por ejemplo, cuando no es el macho el que hace el nido, cuando el macho se contenta con transportar los materiales o con iniciar la construcción, como en el caso de los pinzones de Australia, unas veces hace la corte a la hembra con una brizna de rastrojo en el pico (género *Bahida*), otras utiliza otro material que el del nido (género *Neochmia*), otras la brizna de hierba sólo sirve en las fases iniciales de la corte o incluso antes (géneros *Aidemosyne* o *Lonchura*), y otras la hierba es picoteada sin llegar a ser ofrecida (género *Emblema*)²⁰. Siempre se puede decir que estos comportamientos de “brizna de hierba” sólo son arcaísmos o vestigios de un comportamiento de nidificación. Pero la noción de comportamiento resulta manifiestamente insuficiente con relación a la de agenciamiento. Pues cuando el nido no es previamente construido por el macho, la nidificación deja de ser una componente del agenciamiento territorial, en cierto sentido se separa del territorio; es más, la corte, que precede en ese caso a la nidificación, deviene un agenciamiento relativamente autonomizado. Y la materia de expresión “brizna de hierba” acúa como una componente de paso entre el agenciamiento territorial y el agenciamiento de corte. Que la brizna de hierba tenga, en ese caso, una función cada vez más rudimentaria en ciertas especies, que tienda a anularse en una serie considerada, no basta para convertirla en un vestigio, y mucho menos en un símbolo. Nunca una materia de expresión es vestigio o símbolo. La brizna de hierba es una componente desterritorializada o en vías de desterritorialización. No es un arcaísmo, ni un objeto parcial o transicional. Es un operador, un vector. Es un *transformador de agenciamiento*. Y como componente de paso, de un agenciamiento a otro, la brizna se anula. Lo que confirma este punto de vista es que no tiende a anularse sin que una componente de relevo no la sustituya y no adquiera cada vez más importancia, a saber, el ritornelo, que ya no sólo es territorial, sino que deviene amoroso y social, y como consecuencia cambia²¹. Por qué la componente sonora “ritornelo” tiene, en la constitución de nuevos agenciamientos, una valencia más fuerte que la componente gestual “brizna de hierba”, es una pregunta que sólo más tarde se podrá considerar. Por ahora lo importante es constatar esta formación de nuevos agenciamientos en el agenciamiento territorial, este movimiento que va del intra-agenciamiento a inter-agenciamientos, con componentes de paso y de relevo. Apertura innovadora del territorio hacia la hembra, o bien hacia el grupo. La presión selectiva pasa por los inter-agenciamientos. Es como si fuerzas de desterritorialización actuasen sobre el propio territorio y nos hicieran pasar del agenciamiento territorial a otros tipos de agenciamiento, de corte o de sexualidad, de grupo o de sociedad. La brizna de hierba y el ritornelo son dos agentes de esas fuerzas, dos agentes de desterritorialización.

El agenciamiento territorial pasa constantemente a otros agenciamientos. De la misma manera que el intra-agenciamiento es inseparable del intra-agenciamiento, el intra-agenciamiento lo es de los inter-agenciamientos y, sin embargo, los pasos no son necesarios, se hacen “según los casos”. La razón es simple: el in-

tra-agenciamiento, el agenciamiento territorial, territorializa funciones y fuerzas, sexualidad, agresividad, gregariedad, etc., y al territorializarlas las transforma. Como consecuencia, esas funciones y esas fuerzas territorializadas pueden adquirir una autonomía que las hace pasar a otros agenciamientos, componer otros agenciamientos desterritorializados. La sexualidad puede aparecer como una función territorializada en el intra-agenciamiento; pero puede trazar igualmente una línea de desterritorialización que describe otro agenciamiento; de ahí las relaciones tan variables entre sexualidad y territorio, como si la sexualidad tomara “su distancia”... La profesión, el oficio, la especialidad implican actividades territorializadas; pero pueden también separarse del territorio para construir en torno a ellas, y entre profesiones, un nuevo agenciamiento. Una componente territorial o territorializada puede ponerse a brotar, a producir: hasta tal punto ese es el caso del ritornelo, que quizá habría que llamar ritornelo a todo lo que está en esa situación. Este equívoco entre la territorialidad y la desterritorialización es el equívoco de lo Natal. Y se comprenderá mejor si se considera que el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo; pero, ya lo hemos visto, ese centro intenso puede estar situado fuera del territorio, en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados. Lo Natal está fuera. Podemos citar un cierto número de casos célebres e inquietantes, más o menos misteriosos, que ilustran prodigiosos alejamientos de territorio, que nos permiten asistir a un vasto movimiento de desterritorialización en contacto directo con los territorios, y que los atraviesan de arriba a abajo: 1) los peregrinajes a las fuentes, como los de los salmones; 2) las concentraciones supernumerarias, como las de los saltamontes, los pinzones, etc. (decenas de millones de pinzones cerca de Thoune en 1950-51); 3) las migraciones solares o magnéticas; 4) las largas marchas, como las de las langostas²².

Cualesquiera que sean las causas de cada uno de estos movimientos, vemos claramente que la naturaleza del movimiento cambia. Ya ni siquiera es suficiente decir que hay inter-agenciamiento, paso de un agenciamiento territorial a otro tipo de agenciamiento, más bien se diría que se sale de todo agenciamiento, que se rebasa las capacidades de todo posible agenciamiento, para entrar en otro plan. Y, en efecto, ya no se trata de un movimiento ni de un ritmo de medio, ni tampoco de un movimiento ni de un ritmo territorializantes o territorializados; ahora, en esos movimientos más amplios, hay Cosmos. Los mecanismos de localización no dejan de ser extremadamente precisos, pero la localización ha devenido cósmica. Ya no son las fuerzas territorializadas, agrupadas en fuerzas terrestres, son las fuerzas recuperadas o liberadas de un Cosmos desterritorializado. En la migración, el sol ya no es el sol terrestre que reina sobre el territorio, incluso aéreo, es el sol celeste del Cosmos, como en las dos Jerusalén, Apocalipsis. Pero, fuera de esos casos grandiosos en los que la desterritorialización se hace absoluta, sin perder nada de su precisión (puesto que sigue variables cósmicas), ya hay que constatar que el territorio no deja de estar recorrido por movimientos de desterritorialización relativa e incluso *in situ*, en los que se pasa del intra-agenciamiento a inter-agenciamientos, sin que haya necesidad de abandonar el territorio, ni de salir de los agenciamientos para abrazar el Cosmos. Un territorio siempre está en

vías de desterritorialización, al menos potencial, en vías de pasar a otros agenciamientos, sin perjuicio de que el otro agenciamiento efectúe una reterritorialización (algo "equivalente" a la casa)... Ya hemos visto que el territorio se constituía a partir de un margen de descodificación que afecta al medio; ahora vemos que un margen de desterritorialización afecta al propio territorio. Se trata de una serie de rupturas. El territorio es inseparable de ciertos coeficientes de desterritorialización, evaluables en cada caso, que hacen variar las relaciones de cada función territorializada con el territorio, pero también las relaciones del territorio con cada agenciamiento desterritorializado. La misma "cosa" aparece aquí como función territorializada, incluida en el intra-agenciamiento, y allá como agenciamiento autónomo o desterritorializado, inter-agenciamiento.

Una clasificación de los ritornelos podría, pues, presentarse así: 1) los ritornelos territoriales, que buscan, marcan, agencian un territorio; 2) los ritornelos de funciones territorializados, que adquieren una función especial en el agenciamiento (la Nana que territorializa el sueño y el niño, la Amorosa que territorializa la sexualidad y el amado, la Profesional que territorializa el oficio y los trabajos, la Mercantil que territorializa la distribución y los productos...) 3) los mismos, en la medida en que ahora señalan nuevos agenciamientos, pasan a nuevos agenciamientos, por desterritorialización-reterritorialización (las *comptines** serían un caso muy complicado: son ritornelos territoriales que no se cantan de la misma manera de un barrio a otro, e incluso a veces de una calle a otra; distribuyen papeles y funciones de juego en el agenciamiento territorial; pero también hacen pasar el territorio al agenciamiento de juego, que tiende a devenir autónomo)²³; 4) los ritornelos que reagrupan o reúnen las fuerzas, bien en el seno del territorio, bien para ir al exterior (son ritornelos de enfrentamiento, o de partida, que a veces inician un movimiento de desterritorialización absoluta, "Adiós, me voy sin mirar atrás". En el infinito, estos ritornelos deben encontrar las canciones de moléculas, los vagidos de recién nacidos de los Elementos fundamentales, como dice Millikan. Dejan de ser terrestres para devenir cósmicos: cuando el Nomo religioso se expande y se disuelve en un Cosmos panteísta molecular; cuando el canto de los pájaros es sustituido por las combinaciones del agua, del viento, de las nubes y de las nieblas. "Afuera el viento, la lluvia...". El Cosmos como inmenso ritornelo desterritorializado).

El problema de la *consistencia* concierne a la manera en que se mantienen unidas las componentes de un agenciamiento territorial. Pero también concierne a la manera en que se mantienen unidos diferentes agenciamientos, con componentes de paso y de relevo. Incluso es muy posible que la consistencia sólo encuentre la totalidad de sus condiciones en un plan específicamente cósmico, en el que todos los heteróclitos y todos los heterogéneos son convocados. No obstante, cada vez que unos heterogéneos se mantienen unidos en un agenciamiento o en los in-

* Fórmula infantil (cantada o hablada) que sirve para designar a aquel al que se le atribuirá un papel particular en un juego (N. del T.).

ter-agenciamientos, ya se plantea un problema de consistencia, en términos de coexistencia o de sucesión, y las dos a la vez. Incluso en un agenciamiento territorial, quizás sea la componente más desterritorializada, el vector desterritorializante, por ejemplo el ritornelo, el que asegure la consistencia del territorio. Si planteamos la pregunta general "¿Qué hace que todo se mantenga unido?", parece que la respuesta más clara, más fácil, la proporciona un modelo *arborescente*, centralizado, jerarquizado, lineal, formalizante. Por ejemplo, el esquema de Timbergen, que muestra un encadenamiento codificado de formas espacio-temporales en el sistema nervioso central: un centro superior funcional entra automáticamente en acción y desencadena un comportamiento de apetencia, a la búsqueda de estímulos específicos (centro de migración); por mediación del estímulo, a segundo centro, hasta entonces inhibido queda liberado, desencadena un nuevo comportamiento de apetencia (centro de territorio); luego, otros centros subordinados, de combate, de nidificación, de corte..., hasta los estímulos que desencadenan los actos de ejecución correspondientes²⁴. No obstante, este tipo de representación está construida a partir de binaridades demasiado simples: inhibición-desencadenamiento, innato-adquirido, etc. Los etólogos tienen una gran ventaja sobre los etnólogos: no han caído en el peligro estructural que divide un "terreno" en formas de parentesco, de política, de economía, de mito, etc. Los etólogos han mantenido la integridad de un cierto "terreno" no dividido. Pero, a fuerza de orientarlo a pesar de todo, con ejes de inhibición-desencadenamiento, de innato-adquirido, corren el riesgo de reintroducir almas o centros en cada lugar y en cada etapa de los agenciamientos. Por eso, incluso los autores que insisten mucho sobre el papel de lo periférico y de lo adquirido al nivel de los estímulos de desencadenamiento no rompen verdaderamente el esquema lineal arborescente, incluso si invierten el sentido de las flechas.

Creemos que es más importante señalar un cierto número de factores capaces de sugerir un esquema completamente diferente, favorable a un funcionamiento rizomático y no arborescente, que ya no pasaría por esos dualismos. En primer lugar, lo que se denomina un centro funcional pone en juego, no una localización, sino la distribución de toda una población de neuronas seleccionadas en el conjunto del sistema nervioso central, como en una "red de conexiones eléctricas". Como consecuencia, en el conjunto de ese sistema considerado en sí mismo (experiencias en las que las vías aferentes están seccionadas), no se hablará tanto de automatismo de un centro superior como de coordinación entre centros y agrupamientos celulares o poblaciones moleculares que efectúan esos acoplamientos: no hay una forma o una buena estructura impuesta, ni desde fuera ni desde arriba, sino más bien una articulación por dentro, como si moléculas oscilantes, osciladores, pasaran de un centro heterogéneo a otro, incluso si así aseguran la hegemonía del primero²⁵. Lo que excluye evidentemente la relación lineal entre un centro y otro, en beneficio de paquetes de relaciones dirigidas por las moléculas: la interacción, la coordinación, puede ser positiva o negativa (desencadenamiento o inhibición), pero nunca es directa como en una relación lineal o una reacción química, siempre se hace entre moléculas de dos cabezas como mínimo, y cada centro separadamente²⁶.

Hay toda una "maquinica" biológica-de comportamiento, todo un *engineering* molecular que debe permitimos comprender mejor la naturaleza de los problemas de consistencia. El filósofo Eugène Dupréel había propuesto una teoría de la *consolidación*; mostraba que la vida no iba de un centro a una exterioridad, sino de un exterior a un interior, o más bien de un conjunto difuso o discreto a su consolidación. Pues bien, ésta implica tres cosas: no que haya un comienzo del que derivaría una sucesión lineal, sino que haya densificaciones, intensificaciones, refuerzos, inyecciones, rellenos, como otros tantos actos intercalares ("sólo hay crecimiento por intercalación"). En segundo lugar, y no es lo contrario, tiene que haber ordenación de intervalos, distribución de desigualdades, hasta el extremo de que para consolidar, a veces, hay que hacer un agujero. En tercer lugar, superposición de ritmos heteróclitos, articulación interna de una interritmicidad, sin imposición de medida o de cadencia²⁷. La consolidación no se limita a ser posterior, es creadora. Pues el comienzo sólo comienza entre dos, *intermezzo*. La consistencia es precisamente la consolidación, el acto que produce el consolidado, tanto de sucesión como de coexistencia, con los tres factores: intercalos, intervalos y superposiciones-articulaciones. La arquitectura, como arte de la morada y del territorio, lo atestigua: si hay consolidaciones que son posteriores, también hay otras que son partes constituyentes del conjunto, del tipo clave de bóveda. Pero, más recientemente, materias como el hormigón armado han proporcionado al conjunto arquitectónico la posibilidad de liberarse de los modelos arbórescentes, que procedían por pilares-árboles, vigas-ramas, bóveda-follaje. No sólo el hormigón es una materia heterogénea cuyo grado de consistencia varía con los elementos de la mezcla, sino que el hierro se intercala en él según un ritmo, es más, forma en las *superficies autoportadoras* un personaje rítmico complejo en el que los "tallos" tienen secciones diferentes e intervalos variables según la intensidad y la dirección de la fuerza a captar (armadura y no estructura). En ese sentido, también la obra musical o literaria tiene una arquitectura: "saturar el átomo", decía Virginia Woolf; o bien, como decía Henry James, hay que "comenzar lejos, tan lejos como se pueda", y proceder por "bloques de materia trabajada". Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo; esa es precisamente la función de los osciladores, de los sintetizadores intercalares de dos cabezas como mínimo; de los analizadores de intervalos; de los sincronizadores de ritmos (la palabra "sincronizador" es ambigua, puesto que estos sincronizadores moleculares no proceden por medida igualizante u homogeneizante, y actúan desde dentro, entre dos ritmos). ¿No es la consolidación el nombre terrestre de la consistencia? El agenciamiento territorial es un consolidado de medio, un consolidado de espacio-tiempo, de coexistencia y de sucesión. Y el ritmo opera con los tres factores.

Pero hace falta que las propias materias de expresión presenten unas características que hagan posible esa adquisición de consistencia. Ya hemos visto a este respecto su capacidad para entrar en relaciones internas que forman motivos y contrapuntos: las marcas territorializantes devienen motivos o contrapuntos terri-

torales, las firmas y pancartas crean un "estilo". Eran elementos de un conjunto difuso o discreto, pero se consolidan, adquieren consistencia. También en esa misma medida tienen efectos, como reorganizar las funciones y reunir las fuerzas. Para mejor captar el mecanismo de esta capacidad, se pueden fijar ciertas condiciones de homogeneidad y considerar en primer lugar marcas o materias de un mismo tipo: por ejemplo, un conjunto de marcas sonoras, el canto de un pájaro. El canto del pinzón tiene normalmente tres frases distintas: la primera, de cuatro o catorce notas, en *crescendo* y disminución de frecuencia; la segunda, de dos a ocho notas, de frecuencia constante más baja que en el caso precedente; la tercera, que finaliza con una "floritura" o un "adorno" complejo. Pues bien, desde el punto de vista de la adquisición, ese pleno-canto (*full song*) va precedido de un sub-canto (*sub-song*) que, en condiciones normales, implica una posesión de la tonalidad general, de la duración de conjunto y del contenido de las estrofas, e incluso una tendencia a terminar en una nota más alta²⁸. Pero la organización en tres estrofas, el orden de sucesión de esas estrofas, el detalle del adorno no están dadas; diríase precisamente que lo que falta son las articulaciones internas, los intervalos, las notas intercalares, todo lo que crea motivo y contrapunto. La distinción del sub-canto y del pleno-canto podría presentarse, pues, de la siguiente manera: el sub-canto como marca o pancarta, el pleno-canto como estilo o motivo, y la capacidad de pasar de uno a otro, la capacidad de uno para consolidarse en el otro. Es particularmente evidente que el aislamiento artificial tendrá efectos muy diferentes según que se produzca antes o después de la adquisición de las componentes del sub-canto.

Pero, por ahora lo que nos interesa es más bien saber lo que sucede cuando esas componentes se han desarrollado efectivamente en motivos y contrapuntos de pleno-canto. En ese caso, salimos necesariamente de las condiciones de homogeneidad cualitativa que habíamos presupuesto. Pues, mientras nos limitemos a marcas, las marcas de un tipo coexisten con las de otro, sin más: sonidos coexisten con colores, con gestos, siluetas del mismo animal; o bien los sonidos de tal especie coexisten con los sonidos de otras especies, a veces muy diferentes pero localmente próximas. Ahora bien, la organización de marcas cualificadas en motivos y contrapuntos va a acarrear necesariamente una adquisición de consistencia, o una captura de marcas de otra cualidad, una mutua conexión de sonidos-colores-gestos, o bien de sonidos de especies animales diferentes..., etc. La consistencia se hace necesariamente de heterogéneo a heterogéneo: no porque aparezca una diferenciación, sino porque los heterogéneos que se contentaban con coexistir o sucederse están ahora incluidos los unos en los otros por la "consolidación" de su coexistencia y de su sucesión. Pues los intervalos, los intercalares y las articulaciones, constitutivos de los motivos y contrapuntos en el orden de una cualidad expresiva, engloban también cualidades de otro orden, o bien cualidades del mismo orden, pero de otro sexo o incluso de otra especie animal. Un color va a "responder" a un sonido. No hay motivos y contrapuntos de una cualidad, personajes rítmicos y paisajes melódicos en tal orden, sin que se constituya una verdadera *opera maquinica* que reune las órdenes, las especies y las cualidades heterogéneas. Lo que nosotros llamamos maquéno es precisamente esa síntesis de heterogéneos como tal.

Y, en la medida en que esos heterogéneos son materias de expresión, nosotros decimos que su síntesis, su consistencia o su captura, forma un "enunciado", una "enunciación" propiamente maquinica. Las variadas relaciones en las que entra un color, un sonido, un gesto, un movimiento, una posición, en una misma especie y en especies diferentes, forman otras tantas enunciaciones maquinicas.

Volvamos al *Scenopoïetes*, el pájaro mágico o de ópera. No tiene colores vivos (¿es una compensación?). Pero su canto, su ritornelo, se oye desde muy lejos cantar (*singing stick*), liana o rama, justo encima de la escena que ha preparado (*display ground*), marcada por las hojas cortadas y vueltas del revés que contrastan con la tierra. Al mismo tiempo que canta, descubre la raíz amarilla de ciertas plumas bajo su pico: se hace visible al mismo tiempo que sonoro. Su canto forma un motivo complejo variado, tejido con sus propias notas, y las de otros pájaros a los que imita en los intervalos²⁹. Se forma, pues, un consolidado que "consiste" en sonidos específicos, sonidos de otras especies, tinte de las hojas, color del cuello: el enunciado maquinico o el agenciamiento de enunciación del *Scenopoïetes*. Numerosos son los pájaros que "imitan" el canto de otros. Pero no es seguro que la imitación sea un buen concepto para fenómenos que varían según el agenciamiento en el que entran. El *sub-song* contiene elementos que pueden entrar en organizaciones rítmicas y melódicas distintas de las de la especie considerada, y proporcionar así en el pleno-canto verdaderas notas extrañas o añadidas. Si algunos pájaros como el pinzón parecen refractarios a la imitación es en la medida en que los sonidos extraños que surgen eventualmente en su *sub-song* son eliminados de la consistencia del pleno-canto. Por el contrario, en los casos en los que unas frases añadidas están incluidas en el pleno-canto, quizá sea porque hay un agenciamiento interespecífico del tipo parasitismo, pero también porque el agenciamiento del pájaro efectúa los contrapuntos de su melodía. Thorpe no se equivoca cuando dice que en ese caso hay un problema de ocupación de frecuencias, como en las radios (aspecto sonoro de la territorialidad)³⁰. No se trata tanto de imitar un canto como de ocupar frecuencias correspondientes; pues unas veces puede ser ventajoso mantenerse en una zona muy determinada, cuando los contrapuntos son asegurados en otra parte, otras, por el contrario, puede serlo ampliar o profundizar la zona para asegurar uno mismo los contrapuntos e inventar los acordes que permanecerían difusos, como en el *Rain-forest*, donde existe precisamente el mayor número de pájaros "imitadores".

Desde el punto de vista de la consistencia, las materias de expresión no sólo deben ser relacionadas con su capacidad para formar motivos y contrapuntos, sino con los inhibidores y desencadenadores que actúan sobre ellas, y con los mecanismos innatos o aprendidos, hereditarios o adquiridos que las modulan. Ahora bien, el error de la etiología es limitarse a una distribución binaria de esos factores, incluso y sobre todo cuando se afirma la necesidad de tenerlos en cuenta a los dos a la vez, y de combinarlos a todos los niveles de un "árbol de comportamientos". Más bien habría que partir de una noción positiva capaz de explicar el carácter muy particular que presentan lo innato y lo adquirido en un rizoma, y que sería como la razón de su combinación. Esa noción no aparecerá en términos de com-

portamiento, sino en términos de agenciamiento. Algunos autores ponen el acento en desarrollos autónomos codificados en centros (lo innato); otros en encadenamientos adquiridos regulados por sensaciones periféricas (aprendizaje). Pero ya Raymond Ruyer mostraba que el animal era más bien presa de "ritmos musicales", de "temas rítmicos y melódicos" que no se explican por la codificación de un disco grabado, ni por los movimientos de ejecución que los efectúan y los adaptan a las circunstancias³¹. Sería incluso lo contrario: los temas rítmicos o melódicos preceden a su ejecución y su grabación. Lo primero sería la consistencia de un ritornelo, de una pequeña melodía, bien bajo la forma de melodía mnémica que no tendría necesidad de estar inscrita localmente en un centro, o bien bajo la forma de motivo difuso que ya no tendría necesidad de ser pulsado o estimulado. Una noción poética y musical como la de lo Natal —en el *lied*, o bien en Hölderlin, o también en Thomas Hardy— nos enseñaría quizá más que las categorías un poco manoseadas y confusas de innato o adquirido. Pues, desde el momento en que hay agenciamiento territorial, se puede decir que lo innato presenta una figura muy particular, puesto que es inseparable de un movimiento de descodificación, puesto que se produce al margen del código, contrariamente a lo innato del medio interior; y la adquisición también presenta una figura muy particular, puesto que está territorializada, es decir, regulada a partir de materias de expresión, ya no a partir de estímulos del medio exterior. Lo natal es precisamente lo innato, pero lo innato descodificado, y es precisamente lo adquirido, pero lo adquirido territorializado. Lo natal es esa nueva figura que lo innato y lo adquirido presentan en el agenciamiento territorial. De ahí el afecto propio de lo natal, tal como se escucha en el *lied*, estar siempre perdido, o hallado, o tender hacia la patria desconocida. En lo natal, lo innato tiende a desplazarse: como dice Ruyer, en cierto sentido está *más adelantado, más allá* del acto; no concierne tanto al acto o al comportamiento como a las propias materias de expresión, a la percepción que las discierne, las selecciona, al gesto que las crea, o que las constituye por sí mismo (por eso hay "períodos críticos" en los que el animal valoriza un objeto o una situación, "se impregna" de una materia de expresión, mucho antes de ser capaz de ejecutar el comportamiento correspondiente). Sin embargo, eso no quiere decir que el comportamiento quede a merced de los azares del aprendizaje; pues está predeterminado por ese desplazamiento, y encuentra en su propia territorialización reglas de agenciamiento. Lo natal, consiste, pues, en una descodificación de lo innato y una territorialización del aprendizaje, la una sobre la otra, la una con la otra. Hay una consistencia de lo natal que no se explica por una mezcla de lo innato y de lo adquirido, al contrario, ella es la que explica esas mezclas en el seno del agenciamiento territorial y de los inter-agenciamientos. En resumen, la noción de comportamiento resulta insuficiente, es demasiado lineal con relación a la de agenciamiento. Lo natal va de lo que pasa en el inter-agenciamiento hasta el centro que se proyecta fuera, recorre los inter-agenciamientos, llega hasta las puertas del Cosmos.

El agenciamiento territorial es inseparable de las líneas o coeficientes de desterritorialización, de los pasos y de los relevos hacia otros agenciamientos. A menudo, se ha estudiado la influencia de las condiciones artificiales sobre el canto de

los pájaros; pero los resultados varían por un lado con las especies, por otro con el tipo y el momento de los artificios. Muchos pájaros son permeables al canto de otros pájaros que se les hace oír durante el periodo crítico, y reproducen a continuación esos cantos extraños. No obstante, el pinzones parece mucho más dedicado a sus propias materias de expresión e, incluso expuesto a sonidos sintéticos, conserva un sentido innato de su propia tonalidad. Todo depende también del momento en el que se aísla a los pájaros, antes o después del periodo crítico; pues en el primer caso, los pinzones desarrollan un canto casi normal, mientras que, en el segundo, los sujetos del grupo aislado, que sólo pueden oírse unos a otros, desarrollan un canto aberrante, no específico y, sin embargo, común al grupo (cf. Thorpe). De todas formas, hay que tener en cuenta los efectos de la desterritorialización, de la desnaturalización, sobre tal especie y en tal momento. Cada vez que un agenciamiento territorial entra en un movimiento que lo desterritorializa (en condiciones llamadas naturales, o, al contrario, artificiales), diríase que se desencadena una máquina. Esa es incluso la diferencia que nosotros deseñamos poner entre *máquina* y *agenciamiento*: una máquina es como un conjunto de máximos que se insertan en el agenciamiento en vías de desterritorialización, para trazar en él las variaciones y mutaciones. Pues no hay efectos mecánicos; los efectos siempre son maquímicos, es decir, dependen de una máquina en conexión con el agenciamiento, y liberada por la desterritorialización. Lo que nosotros llamamos *enunciados maquímicos* son precisamente esos efectos de máquina que definen la consistencia en la que entran las materias de expresión. Esos efectos pueden ser muy diversos, pero nunca son simbólicos o imaginarios; siempre tienen un valor real de paso y de relevo.

Por regla general, una máquina se conecta con el agenciamiento territorial específico, y lo abre a otros agenciamientos, lo hace pasar por los inter-agenciamientos de la misma especie: por ejemplo, el agenciamiento territorial de una especie de pájaro se abre a sus inter-agenciamientos de corte o de gregaridad, en la dirección de la pareja o del "socius". Pero la máquina puede igualmente abrir el agenciamiento territorial de una especie a agenciamientos interespecíficos, como en el caso de los pájaros que adquieren cantos extraños, y con mayor motivo en los casos de parasitismo³². La máquina puede también desbordar todo agenciamiento para producir una apertura al Cosmos. O a la inversa, en lugar de abrir el agenciamiento desterritorializado a otra cosa, puede producir un efecto de cierre, como si el conjunto cayese y girase en una especie de agujero negro: es lo que sucede en condiciones de desterritorialización precoz y brutal, y cuando las vías específicas, interespecíficas y cósmicas están bloqueadas; la máquina produce entonces efectos "individuales" de grupo, al girar sobre sí misma, como en el caso de los pinzones precozmente aislados, cuyo canto empobrecido, simplificado, ya sólo expresa la resonancia del agujero negro en el que están atrapados. Es importante volver a encontrar aquí esa función "agujero negro", pues permite comprender mejor los fenómenos de inhibición, y romper a su vez con un dualismo demasiado estricto inhibitor-desencadenador. En efecto, los agujeros negros forman parte de los agenciamientos tanto como las líneas de desterritorialización: hemos visto precedentemente que un inter-agenciamiento podía implicar líneas de empobre-

miento y de fijación, que conducen a un agujero negro, sin perjuicio de que éste sea sustituido por una línea de desterritorialización más rica o positiva (por ejemplo la componente "brizna de hierba", en los pinzones de Australia, cae en un agujero negro, y es sustituida por la componente "ritornelo")³³. El agujero negro es, pues, un efecto maquímico en los agenciamientos, que mantiene una relación compleja con los otros efectos. Puede suceder que determinados procesos innovadores tengan necesidad, para desencadenarse, de caer en un agujero negro que crea catástrofe; éxtasis de inhibición se asocian a desencadenamientos de comportamientos-encrucijadas. En cambio, cuando los agujeros negros resuenan juntos, o las inhibiciones se conjugan, se hacen eco, asistimos a un cierre del agenciamiento, como desterritorializado en el vacío, en lugar de una apertura en consistencia; es lo que sucede en esos grupos aislados de jóvenes pinzones. *Las máquinas siempre son llaves singulares que abren o cierran un agenciamiento, un territorio*. Es más, no basta con hacer intervenir la máquina en un agenciamiento territorial dado; la máquina ya interviene en la emergencia de las materias de expresión, es decir, en la constitución de ese agenciamiento, y en los vectores de desterritorialización que inmediatamente actúan sobre él.

La consistencia de las materias de expresión remite, pues, por un lado a su capacidad para formar temas rítmicos y melódicos, por otro a la potencia de lo natural. Hay, por último, otro aspecto, que es su relación muy especial con lo molecular (la máquina nos símba precisamente en esa vía). Las propias palabras "materias de expresión" implican que la expresión tiene con la materia una relación original. A medida que adquieren consistencia, las materias de expresión constituyen semióticas; pero las componentes semióticas son inseparables de componentes materiales; y están especialmente en conexión con niveles moleculares. La cuestión es, pues, saber si la relación molar-molecular no adquiere aquí una nueva figura. En efecto, en general se han podido distinguir combinaciones "molar-molecular" que varían mucho según la dirección seguida. En primer lugar: los fenómenos individuales del átomo pueden entrar en acumulaciones estadísticas o probabilísticas que tienden a anular su individualidad, ya en la molécula, luego en el conjunto molar; pero también pueden complicarse con interacciones, y conservar su individualidad en el seno de la molécula, luego de la macromolécula, etc., al componer comunicaciones directas entre individuos de diferentes órdenes³⁴. En segundo lugar, vemos perfectamente que la diferencia no se establece entre lo individual y lo estadístico; de hecho, siempre se trata de poblaciones, la estadística tiene que ver con fenómenos individuales, de la misma manera que la individualidad antiestadística sólo opera por poblaciones moleculares; la diferencia se establece entre dos movimientos de grupo, como en la ecuación de l'Alembert, en la que un grupo tiende hacia estados cada vez más probables, homogéneos y equilibrados (onda divergente y potencial retardado), mientras que el otro grupo tiende hacia estados de concentración menos probables (onda convergente y potencial anticipado)³⁵. En tercer lugar, las fuerzas internas intramoleculares, que confieren a un conjunto su forma molar, pueden ser de dos tipos, o bien relaciones localizables, lineales, mecánicas, arborescentes, covalentes, sometidas a las condiciones químicas de acción y de reacción, de reacciones encadenadas, o bien uniones no localizables, so-

brélineales, máqunicas y no mecánicas, no covalentes, indirectas, que operan por *discriminamiento* o *discriminación* estereoespecífica más bien que por encadenamiento³⁶.

Hay, pues, varias maneras de enunciar una misma diferencia, pero esa diferencia parece mucho más amplia que la que nosotros buscamos: en efecto, concierne a la materia y a la vida, o incluso más bien, puesto que no hay más que una sola materia, concierne a dos estados, a dos tendencias de la materia atómica (por ejemplo, hay uniones que inmovilizan, uno con relación al otro, los átomos asociados, y otras que permiten una libre rotación). Si se enuncia la diferencia bajo su forma más general se dirá que se instaura entre sistemas estratificados, sistemas de estratificación por un lado, y por otro conjuntos consistentes, autoconsistentes. Pero precisamente la consistencia lejos de estar reservada a formas vitales complejas, concierne ya plenamente al átomo y a las partículas más elementales. Se hablará, pues, de sistema de estratificación codificado siempre que haya, en sentido horizontal, causalidades lineales entre elementos; y, verticalmente, jerarquías de orden entre agrupamientos; y, para que todo se mantenga unido en profundidad, una sucesión de formas encuadrantes cada una de las cuales da forma a una sustancia, y sirve a su vez de sustancia a la otra. Esas causalidades, esas jerarquías, esos encuadramientos, constituirán tanto un estrato como el paso de un estrato a otro y las combinaciones estratificadas de lo molecular y de lo molar. Por el contrario, se hablará de conjuntos de consistencia siempre que nos encontremos, no ante una sucesión regulada de formas-sustancias, sino ante consolidados de componentes muy heterogéneos, cortocircuitos de orden o incluso causalidades invertidas, capturas entre materiales y fuerzas de otra naturaleza: como si un *filium matérico*, una *transversalidad desestratificante* pasase a través de los elementos, los órdenes, las formas y las sustancias, lo molar y lo molecular, para liberar una materia y captar fuerzas.

Pues bien, si nos preguntamos "qué lugar ocupa la vida" en esa distinción, vemos sin duda que implica un incremento de consistencia, es decir, una *plusvalía* de *desestratificación*). Por ejemplo, implica un mayor número de conjuntos autoconsistentes, de procesos de consolidación, y les da una dimensión molar. La vida ya es desestratificante, puesto que su código no se distribuye en todo el estrato, sino que ocupa una línea genética eminentemente especializada. Sin embargo, la pregunta es casi contradictoria, puesto que, preguntar qué lugar ocupa la vida, equivale a tratarla como un estrato particular, que tiene su orden y surge en el orden, que tiene sus formas y sus sustancias. Y es cierto que la vida es las dos cosas a la vez: un sistema de estratificación particularmente complejo, y un conjunto de consistencia que trastoca los órdenes, las formas y las sustancias. Así, ya hemos visto cómo lo viviente efectuaba una transcodificación de los medios que puede ser considerada tanto constituyendo un estrato como efectuando causalidades invertidas y transversales de desestratificación. Por eso, la misma pregunta puede ser planteada cuando la vida ya no se contenta con mezclar medios, sino que agencia territorios. El *agenciamiento territorial* implica una *descodificación*, y es inseparable de una *desestratificación* que lo afecta (dos nuevos tipos de plusvalía). En ese caso, se comprende que la "etología" sea un dominio molar

especialmente privilegiado para mostrar cómo las componentes más diversas, bioquímicas, de comportamiento, perceptivas, hereditarias, adquiridas, improvisadas, sociales, etc., pueden cristalizar en agenciamientos que no respetan ni la distinción de los órdenes ni la jerarquía de las formas. Lo que hace que se mantengan unidas todas las componentes son las *transversales*, y la transversal sólo es una componente que carga con el vector especializado de desestratificación. En efecto, un agenciamiento no se sostiene por el juego de las formas encuadrantes o de las causalidades lineales, sino por su componente más desestratificada, por un máximo de desestratificación, actual o potencialmente: por ejemplo el ritornelo, más desestratificado que la brizna de hierba, lo que no le impide estar "determinado", es decir, actuar sobre las componentes bioquímicas y moleculares. El agenciamiento se sostiene por su componente más desestratificado, lo que no quiere decir indeterminada (el ritornelo puede estar en estrecha conexión con hormonas masculinas)³⁷. Cuando una componente de este tipo forma parte de un agenciamiento puede ser la más determinada, e incluso mecanizada, pero no por ello da menos "juego" a lo que compone, favorece la aparición de nuevas dimensiones de los medios, desencadena procesos de discernibilidad, de especialización, de construcción, de aceleración que abren nuevos posibles, que abren el agenciamiento territorial a inter-agenciamientos. Volvamos al *Scenopoiotes*: su acto, uno de sus actos, consiste en discernir y hacer discernir las dos caras de la hoja. Ese acto actúa en el determinismo del pico dentado. En efecto, los agenciamientos se definen a la vez por *materias de expresión* que adquieren consistencia independientemente de la relación forma-sustancia; causalidades invertidas o de terminismos "anticipados", innatismos descodificados, que tienen que ver con *actos de discernimiento* o de elección y no con reacciones encadenadas; *combinaciones moleculares* que proceden por uniones no covalentes y no por relaciones lineales; en resumen, un nuevo "aspecto" producido por la imbricación de lo *semiótico* y de lo *material*. En ese sentido, se puede oponer la consistencia de los agenciamientos a lo que todavía era la estratificación de los medios. Pero, una vez más, esta oposición sólo es relativa, totalmente relativa. De la misma manera que los medios oscilan entre un estado de estrato y un movimiento de desestratificación, los agenciamientos oscilan entre un cierre territorial que tiende a reestratificarlos, y una abertura desestratizante que, por el contrario, los conecta al Cosmos. Por eso no es extraño que la diferencia que nosotros buscábamos no sea tanto entre los agenciamientos y otra cosa como entre los dos límites de todo posible agenciamiento, es decir, entre el sistema de los estratos y el plan de consistencia. Y no hay que olvidar que en el plan de consistencia los estratos se refuerzan y se organizan, y que en los estratos el plan de consistencia actúa y se construye, ambas cosas fragmento a fragmento, golpe a golpe, operación tras operación.

Hemos pasado de los medios estratificados a los agenciamientos territorializados; y, al mismo tiempo, de las fuerzas del caos, tal como están distribuidas, codificadas, transcodificadas por los medios, a las fuerzas de la tierra, tal como están reagrupadas en los agenciamientos. Luego hemos pasado de los agenciamientos

territoriales a los inter-agenciamientos, a las aberturas de agenciamiento según líneas de desterritorialización; y, al mismo tiempo, de las fuerzas reagrupadas de la tierra a las fuerzas de un Cosmos desterritorializado, o más bien desterritorializante. ¿Cómo presenta Paul Klee ese último movimiento, que ya no es un "andar" terrestre, sino una "fuga" cósmica? ¿Por qué una palabra tan desmesurada, Cosmos, para hablar de una operación que debe ser precisa? Klee dice que "para despegar de la tierra hay que realizar un esfuerzo gradual", que uno "se eleva por encima de ella bajo la acción de fuerzas centrifugas que trunfan sobre la gravedad". Y añade que el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medidos, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose "en los límites de la tierra", se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas, y no por la coherencia científica, sino por el movimiento, nada más que por el movimiento immanente; el artista se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una "obra" (sin eso la abertura al Cosmos tan sólo sería una fantasía incapaz de ampliar los límites de la tierra), y para realizar esa obra se necesitan medios muy simples, muy puros, casi infantiles, pero también se necesitan las fuerzas de un *pueblo*, y eso es lo que aún falta, "nos falta esa última fuerza, buscamos ese apoyo popular, hemos comenzado en la Bauhaus, no podemos hacer más..."³⁸

Cuando se habla de clasicismo se está hablando de una relación forma-materia, o más bien forma-sustancia, siendo precisamente la sustancia una materia informada. Una sucesión de formas compartimentadas, centralizadas, jerarquizadas las unas con relación a las otras, organizarán la materia, encargándose cada una de una parte más o menos importante. Cada forma es como el código de un medio, y el paso de una forma a otra es una verdadera transcodificación. Incluso las estancias son medios. Se produce ahí dos operaciones coexistentes, una por la que la forma se diferencia según distinciones binarias, otra por la que las partes sustanciales informadas, los medios o estancias, entran en un orden de sucesión que puede ser el mismo en los dos sentidos. Pero, bajo esas operaciones, el artista clásico corre el riesgo de una aventura extrema, peligrosa. Distribuye los medios, los separa, los armoniza, regula sus mezclas, pasa de uno a otro. Afronta así el caos, las fuerzas del caos, las fuerzas de una materia bruta indómita, a las que las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos, para crear medios. Prodigiosa agilidad. En ese sentido, nunca se ha podido trazar una frontera muy clara entre lo barroco y lo clásico.³⁹ En el fondo de lo clásico retumba todo el barroco; la tarea del artista clásico es la del propio Dios, organizar el caos, y su único grito es ¡Creación! ¡la Creación! ¡el Árbol de la Creación! Una flauta de madera milenaria organiza el caos, pero el caos está allí como la Reina de la noche. El artista clásico actúa con lo Uno-Dos; lo uno-dos de la diferenciación de la forma en la medida en que ésta se divide (hombre-mujer, ritmos masculinos y femeninos, las voces, las familias de instrumentos, todas las binariedades del *Arts Nova*); lo uno-dos de la diferenciación de las partes en la medida en que éstas se responden (la flauta mágica y la campanilla mágica). La melodía, el ritornelo de pájaro, es la unidad binaria de

creación, la unidad diferenciante del comienzo puro. "Primero el piano solitario se lamentaba, como un pájaro abandonado por su compañero; el violín lo escuchó, le respondió como desde un árbol vecino. Era como al comienzo del mundo, como si sólo existiesen ellos dos sobre la tierra, o más bien en ese mundo cerrado a todo lo demás, construido por la lógica de un creador y en el que nunca estarían más que ellos dos: esa sonata"⁴⁰.

Si tratamos de definir también de forma general el romanticismo vemos que todo cambia. Una nuevo grito resuena: ¡la Tierra, el territorio y la Tierra! Con el romanticismo el artista abandona su ambición de una universalidad de derecho, y su estatuto de creador: se territorializa, entra en un agenciamiento territorial. Las estancias están ahora territorializadas. Por supuesto, la tierra no es lo mismo que el territorio. La tierra es ese punto intenso en lo más profundo del territorio, o bien proyectado fuera de él como punto focal, y en el que todas las fuerzas se reúnen en un cuerpo a cuerpo. La tierra ya no es una fuerza entre otras, ni una sustancia informada o un medio codificado, que tendría su momento y su parte. La tierra ha devenido ese cuerpo a cuerpo de todas las fuerzas, tanto las de la tierra como las de las otras sustancias. De manera que el artista ya no se enfrenta al caos, sino al infierno y al subterráneo, al abismo. Ya no corre el riesgo de dispersarse en los medios, sino de hundirse profundamente en la Tierra. Empédocles. Ya no se identifica con la creación, sino con el fundamento o la fundación, la fundación ha devenido creadora. Ya no es Dios, sino Héroe que lanza a Dios su desafío: Fundemos, fundemos, dejemos ya de crear. Fausto, especialmente el segundo Fausto, es arrastrado por esa tendencia. El dogmatismo, el catolicismo de los medios (código), ha sido sustituido por el criticismo, el protestantismo de la tierra. Y, por supuesto, la Tierra como punto intenso en profundidad o en proyección, como *ratio essendi*, siempre está desfasada con relación al territorio; y el territorio, como condición de "conocimiento", *ratio cognoscendi*, siempre está desfasado con relación a la tierra. El territorio es alemán, la tierra es griega. Y, precisamente, es ese desfase el que crea el estatuto del artista romántico, en la medida en que ya no afronta la apertura del caos, sino la atracción del Fondo. La melodía, el ritornelo de pájaro ha cambiado: ya no es el comienzo de un mundo, traza en la tierra el agenciamiento territorial. Como consecuencia, ya no está compuesto de dos partes consonantes que se buscan y se responden, se dirige a un canto más profundo que lo funda, pero también choca con él, lo arrastra y lo hace disonar. El ritornelo está indisolublemente constituido por la canción territorial y el canto de la tierra que se eleva para dominarla. Así, al final del *Canto de la Tierra*, coexisten dos motivos, uno melódico que evoca los agenciamientos del pájaro, otro rítmico, profunda respiración de la tierra, eternamente. Mahler dice que el canto de los pájaros, el color de las flores, el olor de los bosques no bastan para crear la Naturaleza, hace falta el dios Dionisos o el gran Pan. Un Ur-ritornelo de la tierra capta todos los ritornelos territoriales u otros, y todos los de los medios. En *Wozzeck*, el ritornelo nana, el ritornelo militar, el ritornelo báquico, el ritornelo de caza, el ritornelo infantil del final son otros tantos agenciamientos admirables arrastrados por la potente máquina de la tierra, por los máximos de esa máquina: la voz de *Wozzeck* gracias a la cual la tierra deviene sonora, el grito de muerte de María

deslizándose sobre el estanque, el *Síredoblado*, cuando la tierra ahulló... Ese des- fase, esa descodificación hace que el artista romántico viva el territorio, pero lo viva necesariamente como perdido, y él mismo se viva como exiliado, viajero, des- territorializado, *rechazado en los medios*, como el Holandés errante o el rey Vol- demar (mientras que el clásico habitaba los medios). Pero, al mismo tiempo, la tierra continúa dirigiendo ese movimiento, la atracción de la tierra crea esa repu- lsi3n del territorio. El mojóon ya sólo indica el camino del que nadie regresa. Esa es la ambigüedad de lo natal, que aparece en el *lied*, pero también en la sinfonía y la ópera: el *lied* es a la vez el territorio, el territorio perdido, la tierra vectora. El *in- ternozco* iba a adquirir una importancia cada vez mayor, puesto que utilizaba to- dos los desfases entre la tierra y el territorio, se intercalaba entre ellos, los ocupaba a su manera, "entre dos horas", "mediodía-medianoche". Desde este punto de vista, se puede decir que las innovaciones fundamentales del romanticismo han consistido en lo siguiente: ya no existían partes sustanciales que corresponden a for- mas, medios que corresponden a códigos, una materia caótica que estaría orde- nada en las formas y por los códigos. Las partes eran más bien como agenciamien- tos que se hacían y se deshacían en la superficie. La forma devenía *una gran forma en desarrollo continuo*, reunión de las fuerzas de la tierra que agrupaba en un haz todas las partes. La materia ya no era un caos que había que someter y organizar, sino la *materia en movimiento de una variación continua*. Lo universal había deve- nido relación, variación. Variación continua de la materia y desarrollo continuo de la forma. A través de los agenciamientos, materia y forma entraban así en una nueva relación: la materia dejaba de ser una materia de contenido para devenir materia de expresión. La forma dejaba de ser un código que domina a las fuerzas del caos para devenir fuerza, conjunto de las fuerzas de la tierra. Surgía así una nueva relación con el peligro, con la locura, con los límites: el romanticismo no iba más lejos que el clasicismo barroco, tomaba otra dirección, con otros elemen- tos y otros vectores. De lo que más carece el romanticismo es del pueblo. El terri- torio está asediado por una voz solitaria, a la que la voz de la tierra, más que res- ponderle, le hace resonancia y percusión. Incluso cuando hay un pueblo, éste está mediatizado por la tierra, surge de sus entrañas, y está dispuesto a volver a ellas: es un pueblo subterráneo más que terrestre. El héroe es un héroe de la tierra, mífico, y no del pueblo, histórico. Alemania, el romanticismo alemán, tiene el ge- nio de vivir el territorio natal no como desierto, sino como "solitario", cualquiera que sea la densidad de población; pues esa población tan sólo es una emanación de la tierra, y vale por Uno solo. El territorio no se abre hacia un pueblo, se en- treabre al Amigo, a la Amada, pero la Amada ya está muerta, y el Amigo es pro- blemático, inquietante⁴¹. A lo largo del territorio todo pasa, como en un *lied*, entre lo Uno-Solo del alma y lo Uno-Todo de la tierra. Por eso el romanticismo presenta otro aspecto, e incluso reclama otro nombre, otra pancarta, en los países latinos y los países eslavos en los que, por el contrario, todo pasa por el tema de un pueblo, de las fuerzas de un pueblo. Ahora, la que está mediatizada por el pue- blo, y sólo gracias a él existe, es la tierra. Ahora, la tierra puede estar "desierta", estepa árida, o bien territorio disgregado, arrasado, pero nunca está solitario, sino llena de una población que nomadiza, se separa o se reagrupa, reivindicada o llora,

ataca o padece. Ahora, el héroe ya no es un héroe de la tierra, es un héroe del pueblo; está en relación con lo Uno-Muchedumbre, ya no con lo Uno-Todo. Por supuesto, no se dirá que hay más nacionalismo en un caso que en el otro, pues el nacionalismo está presente en todas las figuras del romanticismo, unas veces como motor, otras como agujero negro (el fascismo utilizó mucho menos a Verdi que el nazismo a Wagner). El problema es verdaderamente musical, técnicamente musi- cal, y por ello tanto más político. El héroe romántico, la voz romántica del héroe, actúa como sujeto, como individuo subjetivado, que tiene "sentimientos"; pero ese elemento vocal subjetivo se refleja en un conjunto instrumental y orquestal que moviliza, por el contrario, "afectos" no subjetivados, y que adquiere toda su importancia con el romanticismo. Ahora bien, no hay que pensar que los dos, el elemento vocal y el conjunto orquestal-instrumental, mantienen simplemente una relación extrínseca: la orquestación impone a la voz tal o tal papel, del mismo modo que la voz engloba tal o tal modo de orquestación. La orquestación-instru- mentación reúne o separa, agrupa o dispersa fuerzas sonoras; pero cambia, y el papel de la voz también, según que esas fuerzas sean las de la Tierra o las del Pue- blo, de lo Uno-Todo o de lo Uno-Muchedumbre. En un caso, se trata de realizar *agrupamientos de potencias* que constituyen precisamente los afectos; en el otro, son *individuaciones de grupo* que constituyen el afecto y son el objeto de la or- questación. Los agrupamientos de potencia están plenamente diversificados, pero lo están como *las relaciones propias de lo Universal*; mientras que, en las indivi- duaciones de grupo, habría que invocar a otra palabra, lo *Dividual*, para designar ese otro tipo de relaciones musicales, y esos pasos intra-grupo o inter-grupos. El elemento subjetivo o sentimental de la voz no tiene el mismo papel y la misma po- sición según que afronte interiormente los agrupamientos de potencia no subjeti- vados o las individuaciones no subjetivadas de grupo, las relaciones del universal o las relaciones de lo "dividual". Debussy planteaba perfectamente el problema de lo Uno-Muchedumbre cuando le reprochaba a Wagner que no supiera "hacer" una muchedumbre o un pueblo: una muchedumbre debe estar plenamente indivi- duada, pero por individuaciones de grupo, que no se reducen a la individualidad de los sujetos que la componen⁴². El pueblo debe individuarse, no según las per- sonas, sino según los afectos que simultánea y sucesivamente experimenta. Así pues, no se consigue lo Uno-Muchedumbre o lo Dividual ni cuando se reduce el pueblo a una juxtaposición, ni cuando se le reduce a una potencia de lo universal. En resumen, hay como dos concepciones muy diferentes de la orquestación, y de la relación voz-instrumento, según que uno se dirija a las fuerzas de la Tierra, o bien a las fuerzas del Pueblo, para hacerlas sonoras. El ejemplo más simple de esta dife- rencia sería sin duda Wagner-Verdi, en la medida en que Verdi da cada vez más importancia a las relaciones de la voz con la instrumentación y la orquestación. En la actualidad, Stockhausen y Berio elaboran una nueva versión de esa diferencia, aunque afronten un problema musical distinto que el del romanticismo (en Berio hay la búsqueda de un grito múltiple, de un grito de población, en lo dividual de lo Uno-Muchedumbre, y no un grito de la tierra en lo universal de lo Uno-Todo). Pues bien, la idea de una ópera del mundo, o de una música cósmica, y el papel de la voz, cambian singularmente según esos dos polos de la orquestación⁴³. Para no

limitarse a una simple oposición Wagner-Verdi, habría que mostrar cómo la orquestación de Berlioz ha sabido genialmente pasar, o incluso dudar, de un polo a otro, Naturaleza o Pueblo sonoros. Como una música como la de Moussorgski ha sabido hacer muchedumbre (a pesar de lo que diga Debussy). Como una música como la del Bartok ha podido apoyarse en melodías populares o de población, para crear poblaciones sonoras, instrumentales y orquestales que imponen una nueva gama de lo Dividual, un nuevo cromatismo prodigioso ⁴⁴. El conjunto de las vías no wagnerianas...

Si hay una edad moderna, esa es sin duda la de lo cósmico. Paul Klee se declara antihumanista, "yo no amo los animales y a todas las demás criaturas con una cordialidad terrestre; las cosas terrestres me interesan menos que las cosas cósmicas". El agenciamiento ya no se enfrenta a 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. Todo esto parece de una extrema generalidad, y, como hegeliano, hablaría de un Espíritu absoluto. Sin embargo, es, debería ser técnica, sólo técnica. La relación esencial ya no es materias-formas (o sustancias-atributos); ni tampoco es desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia. La relación se presenta aquí como una relación directa material-fuerzas. El material es una materia molecularizada, y que como tal debe "captar" fuerzas, que sólo pueden ser las fuerzas del Cosmos. Ya no hay una materia que encontraría en la forma su principio de inteligibilidad correspondiente. Ahora se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden: el material visual debe captar fuerzas no visibles. *Hacer visible*, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible. En esta perspectiva, la filosofía sigue el mismo movimiento que las demás actividades; mientras que la filosofía romántica todavía invocaba una identidad sintética formal que aseguraba una inteligibilidad continua de la materia (síntesis a priori), la filosofía moderna tiende a elaborar un material de pensamiento para capturar fuerzas no pensables en sí mismas. Es la filosofía-Cosmos, a la manera de Nietzsche. El material molecular está incluso tan desterritorializado que ya no se puede hablar de materias de expresión, como en la territorialidad romántica. *Las materias de expresión son sustituidas por un material de captura*. Como consecuencia, las fuerzas a capturar ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran forma expresiva, ahora son las de un Cosmos energético, informal e inmaterial. El pintor Millet llega a decir que, en pintura, lo fundamental no es lo que transporta un campesino, por ejemplo, un objeto sagrado o un saco de patatas; sino el peso exacto de lo que transporta. Es el giro posromántico: lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades. La tierra bascula, y tiende a valer como el puro material de una fuerza gravítica o de gravedad. Quizá habrá que esperar a Cezanne para que las rocas ya sólo existan por las fuerzas de plegamiento que captan, los paisajes por fuerzas magnéticas y térmicas, las manzanas por fuerzas de germinación: fuerzas no visuales y que, sin embargo, se las ha hecho visibles. Al mismo tiempo que las fuerzas devienen necesariamente cósmicas, el material deviene molecular; una fuerza inmensa actúa en un espacio infinitesimal. El problema ya no es el de un comienzo, ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un pro-

blema de consistencia o de consolidación: ¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables? Incluso el ritornello deviene a la vez molecular y cósmico, Debussy... la música moleculariza la materia sonora, pero de esa forma deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración, la Intensidad ⁴⁵. *Hacer la Duración sonora*. Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornello, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos. Se sale, pues, de los agenciamientos para entrar en la edad de la Máquina, inmensa mecanofera, plan de cosmización de las fuerzas a captar. En los comienzos de esta edad, la actitud de Varese sería ejemplar: una máquina musical de consistencia, una *máquina de sonidos* (no de reproductores), que moleculariza y atomiza, ioniza la materia sonora, y capta una energía cósmica ⁴⁶. Si esa máquina debe tener un agenciamiento, ese será el sintetizador. Uniendo los módulos, los elementos originales y de tratamiento, los osciladores, generadores y transformadores, distribuyendo los microintervalos, hace audible el propio proceso sonoro, la producción de ese proceso, y nos pone en relación todavía con otros elementos que rebasan la materia sonora ⁴⁷. Une los heteróclitos en el material, y transpone los parámetros de una fórmula a otra. El sintetizador, con su operación de consistencia, ha sustituido al fundamento en el juicio sintético a priori: en él la síntesis es de lo molecular y de lo cósmico, del material y de la fuerza, ya no de la forma y de la materia, del *Ground* y del territorio. La filosofía, no como juicio sintético, sino como sintetizador de pensamientos, para hacer viajar el pensamiento, hacerlo móvil, convertirlo en una fuerza del Cosmos (de igual modo se hace viajar el sonido...).

Esta síntesis de los heteróclitos no deja de ser ambigua. La misma ambigüedad quizás que encontramos en la valorización moderna de los dibujos infantiles, de los textos locos, de los conciertos de ruidos. A veces se hace demasiado, se exagera, se opera con un batiburrillo de líneas o de sonidos; en ese caso, en lugar de producir una máquina cósmica, capaz de "hacer sonoro", se cae en una máquina de reproducción, y que acaba por reproducir únicamente un garabato que borra todas las líneas, una interferencia que borra todos los sonidos. Se pretende abrir la música a todos los acontecimientos, a todas las interrupciones, pero lo que finalmente se reproduce es la interferencia que impide cualquier acontecimiento. Lo único que se consigue es una caja de resonancia que hace agujero negro. Un material demasiado rico es un material que aún está demasiado "territorializado", en las fuentes de ruido, en la naturaleza de los objetos... (incluso el piano preparado de Cage). En lugar de definir el conjunto difuso por las operaciones de consistencia o de consolidación que se basan en él, se hace difuso un conjunto. Pues eso es lo esencial: un conjunto difuso, una síntesis de heteróclitos sólo se define por un grado de consistencia que hace precisamente posible la distinción de los elementos heteróclitos que lo constituyen (*discernibilidad*) ⁴⁸. Es necesario que el material esté suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y abrirse a lo cósmico, en lugar de recaer en una masa estadística. Pues bien, esa condición sólo se cumple por una cierta simplicidad en el material no uniforme: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina. Con frecuen-

cia hay demasiada tendencia a reterritorializarse en el niño, el loco, el ruido. Así se hace difuso, en lugar de hacer consistir el conjunto difuso o de captar las fuerzas cósmicas en el material desterritorializado. Por eso Paul Klee se enfada mucho cuando se habla del "infantilismo" de su dibujo (lo mismo que Varese cuando se habla de efectos sonoros, etc.). Según Klee, basta una línea pura y simple unida a una idea de objeto, y nada más, para "hacer visible" o captar Cosmos: nada se obtiene, como no sea una interferencia, un efecto visual, si se multiplican las líneas y se toma todo el objeto⁴⁹. Según Varese, basta una simple figura en movimiento, y un plano móvil, para que la proyección produzca una forma altamente compleja, es decir, una distribución cósmica; de lo contrario, es un efecto sonoro. Sobriedad, sobriedad: esa es la condición común para la desterritorialización de las materias, la molecularización del material, la cosmización de las fuerzas. Quizá el niño lo logre. Pero esa sobriedad es la de un devenir-niño, que no es necesariamente el devenir del niño, sino al contrario; la de un devenir loco, que no es necesariamente la de un devenir del loco, sino al contrario. Es evidente que hace falta un sonido muy puro y simple, una emisión o una onda sin armónicas, para que el sonido viaje, y se viaje alrededor del sonido (La Monte Young lo ha conseguido). Cuanto más rificada sea la atmósfera en la que os encontréis, más heteróclitos encontraréis. Vuestra síntesis de heteróclitos será tanto más fuerte cuanto más sobrio sea el gesto que empleéis un acto de consistencia, de captura o de extracción que actuará sobre un material no elemental, sino prodigiosamente simplificado, creativamente limitado, seleccionado. Pues sólo en la técnica hay imaginación. La figura moderna no es la del niño ni la del lobo, y menos aún la del artista, es la del artesano cósmico: una bomba atómica artesanal es algo muy sencillo en verdad, ya se ha experimentado, ya se ha hecho. Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra. La invocación al Cosmos no actúa en absoluto como un metáfora; al contrario, la operación es efectiva desde el momento en que el artista pone en relación un material con fuerzas de consistencia o de consolidación.

El material tiene, pues, tres características principales: es una materia molecularizada; está en relación con fuerzas a captar; se define por las operaciones de consistencia que se basan en él. Por último, es evidente que la relación con la tierra, con el pueblo, cambia, y ya no es del tipo romántico. La tierra es ahora la más desterritorializada: no sólo un punto en una galaxia, sino una galaxia entre otras. El pueblo es ahora el más molecularizado: una población molecular, un pueblo de osciladores que son otras tantas fuerzas de interacción. El artista abandona sus figuras románticas, renuncia tanto a las fuerzas de la tierra como a las del pueblo. Pues el combate, si es que existe, ha cambiado de terreno. Los poderes establecidos han ocupado la tierra, y han creado organizaciones populares. Los *mass-media*, las grandes organizaciones populares, del tipo partido o sindicato, son máquinas de reproducir, máquinas de difuminar, y que interfieren efectivamente todas las fuerzas terrestres populares. Los poderes establecidos nos han puesto en la situación de un combate a la vez atómico y cósmico, galáctico. Muchos artistas han tomado conciencia de esta situación desde hace mucho tiempo, e incluso antes de que se hubiera instaurado (por ejemplo Nietzsche). Y podían tomar conciencia

porque el mismo vector atraviesa su propio dominio: una molecularización, una atomización del material unida a una cosmización de las fuerzas incluidas en ese material. Como consecuencia, el problema consistía en saber si las "poblaciones" atómicas o moleculares de cualquier naturaleza (*mass-media*, medios de control, ordenadores, armas supraterrrestres) iban a continuar bombardeando el pueblo existente, bien para someterlo, bien para controlarlo, bien para aniquilarlo, —o bien si otras poblaciones moleculares eran posibles, podían deslizarse entre las primeras y suscitar un pueblo futuro. Como dice Virilio, en su riguroso análisis de la despoblación del pueblo y de la desterritorialización de la tierra, el problema es el siguiente: "¿Habitat como poeta o como asesino?"⁵⁰. Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos. Y, una vez más, no hay que tratar al poeta como si se atiborara de metáforas: no se puede asegurar que las morlécúlas sonoras de la música pop no dispersen aquí o allá, actualmente, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los ordenadores, a las amenazas de la bomba atómica. En ese sentido, la relación de los artistas con el pueblo ha cambiado mucho: el artista ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar el pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, —el pueblo es lo que más falta—. No son los artistas populares o populistas, es Mallarmé el que puede decir que el Libro tiene necesidad del pueblo, y Kafka, que la literatura es el quehacer del pueblo, y Klee, que el pueblo es lo esencial, y que, *sin embargo*, *falta*. Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye. En lugar de que el pueblo y la tierra sean bombardeados desde todas partes en un cosmos que los limita, es necesario que el pueblo y la tierra sean como los vectores de un cosmos que los arrastra; entonces el propio cosmos será arte. Convertir la despoblación en un pueblo cósmico, y de la desterritorialización una tierra cósmica, ese es el deseo del artista-artesano, aquí o allá, localmente. Si nuestros gobiernos tienen que ver con lo molecular y lo cósmico, nuestras artes también encuentran ahí su quehacer, se juegan lo mismo, el pueblo y la tierra, con medios incomparables, desgraciadamente, y, sin embargo, competitivos. ¿No es lo propio de las creaciones actuar en silencio, localmente, buscar por todas partes una consolidación, ir de lo molecular a un cosmos incierto, mientras que los procesos de destrucción y de conservación actúan groseramente, ocupan el primer plano, ocupan todo el cosmos para dominar lo molecular, encerrarlo en un conservatorio o en una bomba?

Esas tres "edades", la clásica, la romántica y la moderna (a falta de otro nombre), no hay que interpretarlas como una evolución, ni como estructuras, con cores significantes. Son agenciamientos, que encierran Máquinas diferentes o relaciones diferentes con la Máquina. En cierto sentido, todo lo que atribuimos a una

edad ya estaba presente en la precedente. Por ejemplo las fuerzas: el problema siempre ha sido el de las fuerzas, determinadas como fuerzas del caos, o como fuerzas de la tierra. Del mismo modo, desde siempre la pintura se ha propuesto hacer visible, en lugar de reproducir lo visible, y la música hacer sonoro, en lugar de reproducir lo sonoro. Conjuntos difusos no han cesado de constituirse, y de inventar sus procesos de consolidación. Una *liberación de lo molecular* aparece ya en las materias de contenido clásico, actuando por desestratificación, y en las matas de expresión románticas, actuando por descodificación. Lo único que se puede decir es que, en tanto que las fuerzas aparecen como fuerzas de la tierra o fuerzas del caos, no son captadas directamente como fuerzas, sino reflejadas en las relaciones de la materia y de la forma. Así pues, se trata más bien de umbrales de percepción, de umbrales de discernibilidad, que pertenecen a tal o tal agencia-mento. Sólo cuando la materia está suficientemente desterritorializada surge como materia molecular, y hace que surjan puras fuerzas que ya sólo pueden ser atribuidas al Cosmos. Ésto ya estaba presente "desde siempre", pero en otras condiciones perceptivas. Tienen que darse nuevas condiciones para que lo que estaba enterrado o enmascarado, inducido, deducido, salga ahora a la superficie. Lo que en un agenciamiento estaba compuesto, lo que todavía sólo estaba compuesto, deviene componente de un nuevo agenciamiento. En ese sentido, apenas hay más historia que la de la percepción, mientras que aquello con lo que se hace la historia es más bien la materia de un devenir, no de una historia. El devenir sería como la máquina, presente de forma diferente en cada agenciamiento, pero pasando del uno al otro, abriendo el uno al otro, independientemente de un orden fijo o de una sucesión determinada.

Ahora podemos volver al ritmo. Podemos proponer otra clasificación de los ritmos: los ritmos de medios, con dos partes como mínimo, en los que una responde a la otra (el piano y el violín); los ritmos de lo natal, del territorio, en los que la parte está en relación con un todo, con un inmenso ritmo de la tierra, según relaciones a su vez variables que indican en cada caso el desfase de la tierra respecto al territorio (la canción de cuna, la canción báquica, la canción de caza, de trabajo, la militar, etc.); los ritmos populares y folklóricos, en relación a su vez con un inmenso canto del pueblo, según las relaciones variables de individuaciones de muchedumbre que utilizan a la vez afectos y naciones (la Polonesa, la Auverniense, la Alemana, la Magiar o la Rumana, pero también la Pátetica, la Pánica, la Vengadora...etc.); los ritmos molecularizados (el mar, el viento) en relación con fuerzas cósmicas, con el ritmo-Cosmos. Pues el propio Cosmos es un ritmo, y el oído también (todo lo que se creía que eran laberintos, eran ritmos). Ahora bien, ¿por qué el ritmo es eminentemente sonoro? ¿De dónde viene ese privilegio del oído, cuando ya los animales, los pájaros, nos muestran tantos ritmos gestuales, posturales, cromáticos, visuales? ¿Tiene el pintor menos ritmos que el músico? ¿Hay menos ritmos en Cezanne o en Klee que en Mozart, Schumann o Debussy? En los ejemplos de Proust, ¿el trocito de pared amarillo de Vermeer, o bien las flores de un pintor, las rosas de Elstir, hacen menos "ritmo" que la frascilla de Vinteuil? Por supuesto, no se trata de otorgar la supremacía a tal arte en función de una jerarquía formal y de crite-

rios absolutos. El problema, más modesto, sería comparar las potencias o coeficientes de desterritorialización de las componentes sonoras y de las componentes visuales. Diríase que el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo. El color, por el contrario, se adhiere más, no forzadamente al objeto, sino a la territorialidad. Cuando se desterritorializa tiende a disolverse, a dejarse dirigir por otras componentes. Se ve perfectamente en los fenómenos de sinestesia, que no se reducen a una simple correspondencia color-sonido, sino que en ellos los sonidos tienen un papel-piloto o inducen colores que se *superponen* a los colores que se ven, comunicándoles un ritmo y un movimiento propiamente sonoros⁵¹. El sonido no debe esta capacidad a valores significativos o de "comunicación" (que, por el contrario, la suponen), ni a propiedades físicas (que más bien darían el privilegio a la luz). Una línea filogenética, un *filum* máquico, atraviesa el sonido, y lo convierte en un máximo de desterritorialización. Lo que no está exento de grandes ambigüedades: el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir. Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las reterritalizaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los lasers se modulan sobre el sonido. El ritmo es sonoro por excelencia, pero desarrolla su fuerza tanto en una canción pegadiza como en el motivo más puro o la frascilla de Vinteuil. Pero, a veces, una cosa incluye la otra: cómo Beethoven deviene una "sintonía". Fascismo potencial de la música. En líneas generales, se puede decir que la música está en conexión con un *filum* máquico infinitamente más poderoso que el de la pintura: línea de presión selectiva. Por eso el músico no tiene con el pueblo, con las máquinas, con los poderes establecidos, la misma relación que el pintor. Sobre todo, los poderes sienten una viva necesidad de controlar la distribución de los agujeros negros y de las líneas de desterritorialización en ese *filum* de sonidos; para apropiarse o conjurar los efectos del maquinismo musical. El pintor, al menos en la imagen que se tiene de él, puede ser mucho más abierto socialmente, mucho más político, y estar menos controlado desde fuera y desde dentro. Pues el pintor debe crear y recrear cada vez un *filum*, y cada vez debe hacerlo a partir de los cuerpos de luz y de color que produce, mientras que el músico dispone, por el contrario, de una especie de continuidad germinal, incluso latente, incluso indirecta, a partir de la cual produce sus cuerpos sonoros. No es el mismo movimiento de creación: uno va del *sona* al *germen*, y el otro, del *germen* al *sona*. El ritmo del pintor es como el reverso del músico, un negativo de la música.

Pero, no obstante, ¿qué es un ritmo? *Glass harmonica*: el ritmo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritmo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas. El ritmo sería, pues, del tipo cristal o proteína.

En cuanto al germen o a la estructura interna, tendrían entonces dos aspectos esenciales: los aumentos y disminuciones, adiciones y sustracciones, amplificaciones y eliminaciones por valores designales, pero también la presencia de un movimiento retrógrado que va en los dos sentidos, como "en los cristales laterales de un tranvía en marcha". El extraño movimiento retrógrado de *Joke*. Lo propio del ritornello es concentrarse por eliminación en un momento extremadamente breve, como extremos en un centro, o, al contrario, desarrollarse por adiciones que van de un centro a los extremos; pero también recorrer esos caminos en los dos sentidos.⁵² El ritornello fabrica tiempo. Es el "tiempo implicado" del que hablaba el lingüista Guillaume. La ambigüedad del ritornello se hace entonces más evidente: pues, si el movimiento retrógrado sólo forma un círculo cerrado, si los aumentos y disminuciones sólo se hacen por valores regulares, del doble o de la mitad, por ejemplo, ese falso rigor espacio-temporal deja tanto más en lo difuso al conjunto exterior, que ya sólo tiene con el germen relaciones asociativas, indicativas o descriptivas — "un depósito de inauténticos elementos para la formación de impuros cristales" —, en lugar del puro cristal que capta fuerzas cósmicas. El ritornello permanece en el estado de fórmula que evoca un personaje o un paisaje, en lugar de crear él mismo un personaje rítmico, un paisaje melódico. Es como si el ritornello tuviera dos polos. Y esos dos polos no dependen exclusivamente de una cualidad intrínseca, sino también de un estado de fuerza del que escucha: así, la frasecilla de la sonata de Vinteuil continúa durante mucho tiempo asociada al amor de Swann, al personaje de Odette y al paisaje del bosque de Boulogne, hasta que gira sobre sí misma, se abre sobre sí misma para revelar potencialidades hasta entonces inusitadas, entrar en otras conexiones, hacer derivar el amor hacia otros agenciamientos. El tiempo como forma *a priori* no existe, el ritornello es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes.

Es curioso cómo la música no elimina el ritornello mediocre o malo, o el mal uso del ritornello, sino que, por el contrario, lo arrastra, o lo utiliza como un tranvía. "¡Ah, si yo te dijera mamá...!" "Ella tenía una pierna de madera...". "Frère Jacques...". Ritornello de infancia o de pájaro, canto folklórico, canción báquica, vals de Viena, esquila de vaca, la música lo utiliza todo y lo arrastra todo. No es que una melodía infantil, de pájaro o folklórica, se reduzca a la fórmula asociativa y cerrada de la que hablabamos hace un momento. Más bien habría que mostrar cómo un músico tiene necesidad de un *primer tipo* de ritornello, ritornello territorial o de agenciamiento, para transformarlo interiormente, desterritorializarlo, y producir finalmente un ritornello del *segundo tipo*, como meta final de la música, ritornello cósmico de una máquina de sonido. Gisèle Brelet ha planteado bien el problema del paso de un tipo al otro, a propósito de Bartok: ¿cómo construir, a partir de las *melodías* territoriales y populares, autónomas, suficientes, encerradas en sí mismas como modos, un nuevo cromatismo que las ponga en comunicación, y crear así "temas" que aseguren un desarrollo de la Forma, o más bien un devenir de las Fuerzas? El problema es general puesto que, en muchas direcciones, van a ser sembrados ritornellos por un nuevo germen que recupera los modos y los hace comunicantes, deshace el temperamento, funda el mayor y el menor, hace huir el sistema tonal, más que romper con él, pasa a través de sus redes.⁵³ Frente a

Schoenberg, se puede decir ¡viva Chabrier!, como Nietzsche decía ¡viva Bizet!, y por las mismas razones, con la misma intención musical y técnica. Se pasa de lo modal a un cromatismo ampliado no temperado. No hay necesidad de suprimir lo tonal, hay que hacerlo huir. Se pasa de los ritornellos agenciados (territoriales, populares, amorosos, etc.) al gran ritornello máquina cósmica. Ahora bien, el trabajo de creación se realiza ya en lo primeros, está presente en ellos totalmente. En la pequeña forma-ritornello o rondó, ya se introducen las deformaciones que van a captar una gran fuerza. Escenas de infancia, juegos de infancia: se parte de un ritornello infantil, pero el niño ya tiene alas, deviene celeste. El devenir-niño del músico va acompañado de un devenir-aéreo del niño, en un bloque indescorporable. Memoria de un ángel es más bien devenir para un cosmos. Cristal: el devenir-niño de Mozart es inseparable de un devenir iniciado del pájaro, hace un bloque con él.⁵⁴ El trabajo extraordinariamente profundo sobre el primer tipo de ritornello va a crear el segundo tipo, es decir, la pequeña frase del Cosmos. En un concierto, Schumann tiene necesidad de todos los agenciamientos de la orquesta para hacer que el violonchelo erre, como una luz que se aleja o se apaga. En Schumann, todo un trabajo melódico, armónico y rítmico erudito, conduce a este resultado simple y sobrio: *desterritorializar el ritornello*⁵⁵. Producir un ritornello desterritorializado como meta final de la música, lanzarlo al Cosmos, es más importante que crear un nuevo sistema. Abrir el agenciamiento a una fuerza cósmica. Entre uno y otro, entre el agenciamiento de los sonidos y la Máquina que hace sonoro —entre el devenir-niño del músico y devenir-cósmico del niño—, surgen muchos peligros: los agujeros negros, los cierras, las parálisis del dedo y las alucinaciones del oído, la locura de Schumann, la fuerza cósmica devenida *perniciosa*, una nota que os persigue, un sonido que os atraviesa. Y, sin embargo, una cosa ya estaba en la otra, la fuerza cósmica estaba en el material, el gran ritornello en los pequeños ritornellos, la gran maniobra en la pequeña maniobra. Ahora bien, uno nunca puede estar seguro de ser lo suficientemente fuerte, puesto que no se tiene un sistema, tan sólo líneas y movimientos. Schumann.



NOTAS

- 1 Cf. FERNAND DELIGNY, "Voix et voix", *Cahiers de l'immuable*: la manera en que, en los niños autistas, una "línea de errancia" se separa de un trayecto habitual, se pone a "vibrar", "se sobresalta" "cambia bruscamente de dirección"...
- 2 PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, págs. 56, 27 (trad. cast., ed. Caiden). Cf. el comentario de MALBINEY, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, págs. 149-151.
- 3 Sobre el *nomos* musical, el *ethos* y el suelo o la tierra, especialmente en la polifonía, cf. JOSEPH SAMSON, en *Histoire de la musique*, Pléiade, t. I, págs. 1168-1172. Véase, también, el papel del "Maqâm" en la música árabe, a la vez tipo modal y fórmula melódica: SIMON JARGY, *La musique arabe*, P.U.F., págs. 55 sig.
- 4 BARCELARD, *La dialectique de la durée*, Boivin, págs. 128-129.
- 5 J. VON UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain*, Gonthier.
- 6 K. LORENZ, *L'agression*, Flammarion, págs. 28-30 (trad. cast., ed. Siglo XXI): "su espléndida piel es constante. (...) La distribución de los colores sobre las superficies relativamente grandes, vivamente contrastada, distingue los peces de coral no sólo de la mayoría de los peces de colores, sino también casi todos los peces menos agresivos y menos aterrados a su territorio (...) Al igual que los colores de los peces de coral, el canto del ruiseñor señala de lejos a todos sus congéneres que un territorio ha encontrado un propietario definitivo".
- 7 I. EISENBERGER, *Ethologie*, ed. Scientifiques (trad. cast., ed. Omega): sobre los monos, págs. 449; sobre los conejos, págs. 325; y sobre los pájaros, págs. 151: "Los Diamantes moteados que tienen el plumaje de adorno muy coloreado se mantienen a una cierta distancia los unos de los otros, en cambio, aquellos que son blancuzcos se mantienen más cerca".
- 8 W. H. THORPE, *Learning and Instinct in Animals*, Methuen and Co, pág. 364.
- 9 LORENZ tiende constantemente a presentar la territorialidad como un efecto de la agresión intraspecifica: cf. págs. 45, 48, 57, 161, etc.
- 10 Sobre la primacía vital y estética del "tener", cf. GABRIEL TARDE, *L'opposition universelle*, Alcan.
- 11 El detalle de las concepciones de Messiaen relativas a los cantos de los pájaros, su evaluación de sus cualidades estéticas, sus métodos, bien para reproducidos, bien para utilizarlos como material, se encuentran en CLAUDE SAMUËL, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (Belfond) y ANTOINE GOLEA, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Juliard). Especialmente, por qué Messiaen no utiliza el magnetófono ni el sonógrafo como habitualmente hacen los ornitólogos, cf. Samuel, págs. 111-114).
- 12 Sobre todos estos puntos, cf. CLAUDE SAMUËL, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, cap. IV, y sobre la noción de "personaje rítmico", págs. 70-74.
- 13 PIERRE BOULEZ, "Le temps re-cherché", en *Das Rheingold*, Bayreuth, 1976, págs. 5-15.
- 14 Sobre el manirismo y el caos, sobre las danzas barrocas, y también sobre la relación de la esquizofrenia con el manirismo y las danzas, cf. EVELYNE SZNYCER, "Droit de suite baroque", en *Schizophrentie et art*, de Léo Navratil, ed. Complexe.
- 15 LORENZ, *L'agression*, pág. 46. —Sobre los tres personajes rítmicos definidos respectivamente como activo, pasivo y testigo, cf. Messiaen y Golea, págs. 90-91.
- 16 Cf. MIRCEA ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot (trad. cast., Ediciones Cristiandad). Sobre "la intuición primaria de la tierra como forma religiosa", págs. 213 sig.; sobre el centro del territorio, págs. 324 sig. Eliade señala claramente que el centro está a la vez fuera del territorio y difícil de alcanzar, pero también en el territorio, fácil de alcanzar.
- 17 Los biólogos han distinguido a menudo dos factores de transformación: unos, del tipo mutaciones, otros, procesos de aislamiento o de separación, que pueden ser genéticos o incluso psíquicos; la territorialidad sería un factor de segundo tipo. Cf. CUÉNOY, *L'espèce*, ed. Dehn.
- 18 PAUL GÉROUDER, *Les passerataux*, Delachaux et Niestlé, t. II, págs. 88-94.
- 19 En su libro sobre *L'agression*, LORENZ ha distinguido perfectamente las "bandas anónimas", del tipo banco de peces, que forman bloques de medio: los "grupos locales", donde el reconocimiento sólo se hace en el seno del territorio y tiene por objeto sobre todo los "vecinos"; por último, las sociedades basadas en un "jazó" autónomo.
- 20 K. IMMELMANN, *Beiträge zu einer vergleichenden Biologie australischer Prachtfinken*, Zool. Jahrb. Syst., 90, 1962.
- 21 EISENBERGER, *Ethologie*, pág. 201: "A partir del transporte de materiales para la construcción del nido, en el comportamiento de corte del macho, se han desarrollado acciones que emplean

específico y un canto de corte que aprenden de su huésped adoptivo: cf. J. NICOLAI, *Der Bruparasitismus der Viduinae*, Z. Tierps., XXI, 1964.

La manera que tiene un agujero negro de formar parte de un agenciamiento aparece en numerosos ejemplos de inhibición, o de fascinación-extasis, y especialmente en el ejemplo del pavo real: "El macho se pavonea (...) luego inclina su cola hacia adelante y, con el cuello erguido, indica el suelo con su pico. La hembra acude y picotea buscando el sitio preciso del suelo en el que se sienta el punto focal determinado por la concavidad de las plumas que organiza el pavoneo. En cierto sentido, el macho insinúa con su pavoneo un alimento imaginario. Pero, de la misma manera que la brinza de hierba del pinzón no es un vestigio o un símbolo, el punto focal del pavo real no es algo imaginario: es un convertidor de agenciamiento, un paso a un agenciamiento de corte, en este caso efectuado por su agujero negro.

34 RAYMOND RUYER, *La genèse des formes vivantes*, págs. 54 sig.

35 FRANÇOIS MEYER, *Problématique de l'évolution*, P. U.F.

36 JACQUES MONOD, *Le hasard et la nécessité*.

37 Algunas hembras de pájaros, que normalmente no cantan, se ponen a cantar cuando se les administran hormonas sexuales masculinas, y "reproducen el canto de la especie de la que se han impregnado" (*Eibl-Eibesfeldt*, pág. 241).

38 PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, págs. 27-33.

39 Cf. *Renaissance, maniérisme, baroque*, Actes du XI stage de Tours, Vrin, 1.º partie, sobre las "periódicidades".

40 PROUST, *Du côté de chez Swann*, la Pléiade, I, pág. 352. (trad. cast., Alianza Editorial).

41 Cf. el papel ambiguo del amigo, al final del Canto de la tierra. O bien en el *lied* de SCHUMANN *Zwielicht* (en Op. 39), el poema de Eichendorff: "si tienes un amigo aquí abajo, no confíes en él en esta hora, incluso si es amable de vista y de palabra, pues sueña con la guerra desde una paz hipócrita". (Sobre el problema del Uno-Solo o del "Ser solitario" en el romanticismo alemán, nos remitiremos a HÖLDERLIN, "Le cours et la destination de l'homme en général", en *Poésie* n.º 4).

42 "El pueblo de Moussorgski en Boris no forma una verdadera masa; unas veces canta un grupo, y otras otro, y no un tercero, cada uno a su vez, y casi siempre al unísono. El pueblo de los *Maeztros Cantores* no es una masa, es un ejército fuertemente organizado a la alemana y que marcha en fila. Lo que yo quería para mí es algo más esparcido, más dividido, más desnudo, más impalpable, algo inorgánico en apariencia y, sin embargo, ordenado en profundidad" (citado por BARRAQUE, *Debussy*, pág. 159). Este problema —cómo hacer una masa— aparece evidentemente en otras artes, pintura, cine... Nos remitiremos, sobre todo, a las películas de Eisenstein, que proceden por ese tipo de individuaciones de grupo, muy especiales.

43 Sobre las relaciones del grito, de la voz, del instrumento y de la música como "teatro", cf. las declaraciones de Berto al presentar sus discos —Habría que recordar el tema nietzscheano, eminentemente musical, de un grito múltiple de todos los hombres superiores, al final de *Zaratustra*.

44 Sobre le cromatismo de Bartok, cf. el estudio de GISELE BRELET, en *Histoire de la musique*, Pléiade, t. II, págs. 1036-1072.

45 BARRAQUE, en su libro sobre Debussy, analiza el "diálogo del viento y de la mar" en términos de fuerzas, y ya no de temas: págs. 153-154. Cf. las declaraciones de Messiaen sobre sus propias obras: los sonidos ya no son más "que vulgares intermediarios destinados a hacer apreciables las duraciones" (en Golea, pág. 211).

46 ODILE VIVIER expone los procedimientos de Varese para tratar la materia sonora, *Varese*, ed. du Seuil: utilización de los sonidos puros que actúan como un prisma (pág. 36), los mecanismos de proyección sobre un plano (pág. 45, pág. 50), las escalas no octavantes (pág. 75), el procedimiento de "ionización" (pág. 98 sig.). Por todas partes, el tema de las *moléculas* sonoras, cuyas transformaciones están determinadas por fuerzas o energías.

47 Cf. la entrevista con STROCKHAUSEN, sobre el papel de los sintetizadores y la dimensión efectiva-mente "cómica" de la música, en *Le Monde*, 21 de julio 1977: "Trabajar con materiales muy limitados e integrar a ellos el universo gracias a una transformación continua". RICHARD PINHAS ha hecho un excelente análisis de las posibilidades de los sintetizadores a este respecto, en relación con la *pop music*: "Input, Output" en *Atem* n.º 10, 1977.

48 En efecto, una definición de los conjuntos difusos plantea todo tipo de problemas, puesto que ni siquiera se puede invocar una determinación local: "El conjunto de objetos cualesquiera que estén sobre esta mesa" no es evidentemente un conjunto difuso. Por eso los matemáticos que se interesan por el problema sólo hablan de "sub-conjuntos difusos", el conjunto de referencia debe

brizas de hierba; en ciertas especies, éstas se han hecho cada vez más rudimentarias; al mismo tiempo, el canto de estos pájaros, que primitivamente servía para delimitar el territorio, sufre un cambio de función cuando esos pájaros devienen muy sociales. Los machos, en sustitución de la corte con ofrenda de hierba, cantan dulcemente al lado de la hembra". Eibl-Eibesfeldt interpreta, no obstante, el comportamiento brinza de hierba como un "vestigio".

22 Cf. *L'Odyssée sous-marine de l'équipe Cousteau*, film n.º 36, *commentaire Cousteau-Diolé*. La *marche des langoustes* (L.R.A.): En ocasiones, las langostas con espigas, a lo largo de la costa norte de Yucatán, abandonan eventualmente sus territorios. Primero se reúnen en pequeños grupos, antes de la primera tormenta de invierno, y antes de que aparezca un signo a escala de aparatos humanos. Después, cuando llega la tempestad, las langostas forman largas procesiones de marcha, en fila india, con un jefe que se releva, y una retaguardia (velocidad de marcha 1 Km./h durante 100Km. o más). Esta migración no parece ligada a la puesta, que sólo tendrá lugar seis meses más tarde. Herrnkind, especialista en langosta, supone que se trata de un "vestigio" del último periodo glacial (hace más de diez mil años). Cousteau se inclina por una interpretación más actual, sin perjuicio de invocar la premonición de un nuevo periodo glacial. En efecto, de hecho, el problema es que el agenciamiento territorial de las langostas se abre aquí excepcionalmente a un agenciamiento social; y este agenciamiento social está en relación con fuerzas del cosmos, o, como dice Cousteau, con "pulsaciones de la tierra". No obstante, "el enigma se mantiene intacto": tanto más cuanto que esta procesión de las langostas da lugar a una masa —ere por parte de los pescadores; y que, por otro lado, esos animales no pueden ser marcados, a causa de la muda de sus caparazones.

23 A nosotros nos parece que el mejor libro de *comptines*, y sobre las *comptines*, es *Les comptines de langue française*, con los comentarios de JEAN BEAUCOMONT, FRANCK GUBBAT y COLAB., Seghers. El carácter territorial aparece en un ejemplo privilegiado como "Pimpanicaille", que en Gruyères tiene dos versiones distintas, según "los dos lados de la calle" (págs. 27-28); pero sólo puede hablarse de *comptine*, en sentido estricto, cuando hay distribución de papeles especializados en un juego y formación de un agenciamiento autónomo de juego que reorganiza el territorio.

24 TINBERGEN, *The Study of Instinct*, Oxford University Press (trad. cast., ed. Siglo XXI).

25 Por un lado, las experiencias de W.R. Hess demuestran que no existe ese centro cerebral, sino puntos, concentrados en una zona, diseminados en otra, capaces de provocar el mismo efecto; y a la inversa, el efecto puede cambiar según la duración y la intensidad de la excitación del mismo punto. Por otro lado, las experiencias de Von Holst sobre los peces "desafiantes" muestran la importancia de coordinaciones nerviosas centrales en los ritmos de las aletas: interacciones que no son tenidas en cuenta por el esquema de Tinbergen. No obstante, en el problema de los ritmos circadianos es donde más se impone la hipótesis de una "población de osciladores", de una "materia de moléculas oscilantes", que formarían sistemas de articulaciones por dentro, independientemente de una medida común. Cf. A. REINBERG, "La chronobiologie" en *Sciences*, I, 1970; T. VAN DE DRIESSCHE et A. REINBERG, "Rhythmes biologiques", en *Encyclopaedia Universalis*, t. XIV, pág. 572: "No parece posible reducir el mecanismo de la ritmicidad circadiana a una secuencia simple de procesos elementales".

26 JACQUES MONOD, *Le hasard et la nécessité* (trad. cast., ed. Tusquets); sobre las interacciones individuales y su carácter no lineal, págs. 84-85, 90-91, sobre las moléculas correspondientes, bicéfalas, por lo menos, págs. 83-84; sobre el carácter inhibitorio o desencadenador de esas interacciones, págs. 78-81. Los ritmos circadianos también dependerían de esos caracteres (cf. esquema en *Encyclopaedia Universalis*).

27 DURFEL ha elaborado un conjunto de nociones originales, "consistencia" (en relación con "precariedad"), "consolidación", "intervalos", "intercalación". Cf. *Théorie de la consolidation, La cause et l'intervalle, La consistance et la probabilité objective*, Bruxelles; *Esquisse d'une philosophie des valeurs*, P. U.F.; BACHELARD la invoca en *La dialectique de la durée*.

28 Sobre el canto del pinzón y la distinción del *sub-song* y del *full song*, cf. THORPE, *Learning and Instinct in Animal*, págs. 420-426.

29 A. J. MARSHALL, *Bower birds*, The Clarendon Press, Oxford.

30 THORPE, pág. 426. Los cantos plantean a este respecto un problema completamente distinto que los chillidos, que a menudo son poco diferenciados, semejantes entre varias especies.

31 RAYMOND RUYER, *La genèse des formes vivantes*, cap. VII.

32 Especialmente sobre las "Viudas" (*Viduae*), pájaros parásitos que tienen un canto territorial

ser normal (cf. ANNOLO KAUFMANN, *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Masson, y HOURVA SINACOEUR, "Logique et mathématique du flou", en *Critique*, mayo 1978). Por el contrato, para considerar lo difuso como el carácter de ciertos conjuntos, hemos partido de una definición funcional y no local: el conjunto de los heterogéneos que tenían una función territorial o más bien territorializante. Pero era una definición nominal, que se daría cuenta "de lo que sucede". La definición real sólo puede aparecer al nivel de los procesos que intervienen en el conjunto difuso: un conjunto es difuso cuando sus elementos sólo le pertenecen gracias a operaciones específicas de coexistencia o consolidación, que tienen, pues, una lógica especial.

⁴⁹ PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, pág. 31: "La fábula del infantilismo de mi dibujo debe tener su origen en producciones lineales en las que trataba de ligar la idea de objeto, por ejemplo un hombre, a la pura presentación del elemento línea. Para mostrar el hombre tal como es, habría necesitado un batiburrillo de líneas perfectamente desconcertante. En ese caso, el resultado ya no habría sido una presentación pura del elemento, sino una interferencia tal que ya no habría podido reconocerse como algo más."

⁵⁰ VIRILIO, *L'insécurité du territoire*, pág. 49. Ese es el tema que HENRY MILLER desarrollaba en su libro *Rimbaud ou le temps des assassins* (trad. cast. ed. Alianza), o bien en su texto escrito para Varese, "Perdidos! ¡Salvados!" Miller es sin duda quien más ha desarrollado la figura moderna del escritor como artesano cósmico, sobre todo en *Séxus* (trad. cast. ed. Alfabeta).

⁵¹ Sobre la relación de los colores con los sonidos, cf. MESSIAEN Y SAMUEL, *Entreliens*, págs. 36-38. Lo que Messiaen reprocha a los drogadictos es que simplifiquen demasiado la relación, que entonces actúa entre un ruido y un color, en lugar de hacer intervenir complejos de sonido-duraciónes y complejos de colores.

⁵² Sobre el cristal o el tipo cristalino, los valores añadidos y retirados, el movimiento retrogrado, hay que remitirse tanto a los textos de MESSIAEN en esas *Entrevisitas* como a los de PAUL KLEE en su *Diaria*.

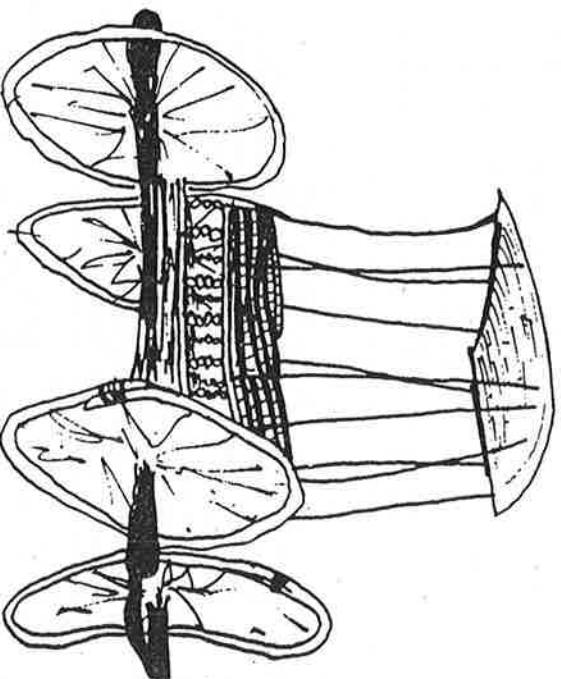
⁵³ En *L'Histoire de la musique*, Pétiaud, t. II, cf. el artículo de ROLAND MANUEL sobre "L'évolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880" (págs. 867-879) y el de DELAGE sobre Chabrier (831-840). Y, sobre todo, el estudio de GISELE BRELET sobre Bartók: "¿La dificultad que tiene la música sería para utilizar la música popular no procede de esa antinomia entre la melodía y el tema? La música popular es la melodía, en el más pleno sentido, la melodía nos persuade de que basta por sí misma y que es la música. ¿Cómo no iba a negarse a plegarse al desarrollo serio de una música animada por sus propios designios? Muchas sinfonías que se inspiran en el folclore sólo son sinfonías sobre un tema, al que el desarrollo serio sigue siendo extraño y exterior. La melodía popular no supondría un verdadero tema; por eso, en la música popular, forma la obra en su totalidad, y, una vez terminada, sólo tiene el recurso de repetirse. ¿Pero no puede la melodía transformarse en tema? Bartók resuelve ese problema que se creía irresoluble" (pág. 1056).

⁵⁴ MARCEL MORÉ, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard, pág. 168. Y, sobre el cristal, págs. 83-89.

⁵⁵ Cf. el célebre análisis que BERG hace del "Ensueño", *Ecrits*, ed. du Rocher, págs. 44-64.

TRATADO DE NOMADOLOGÍA: LA MÁQUINA DE GUERRA

12
1227



Carro nómada totalmente de madera, Altaï,
Siglos V a IV a.d.J.C.

*Axioma I: La máquina de guerra es exterior al aparato de Estado.
Proposición I: Esta exterioridad se ve confirmada en primer lugar por la mitología,
la epopeya, el drama y los juegos.*

Georges Dumézil, en unos análisis decisivos de la mitología indo-europea, ha mostrado que la soberanía política o dominación tenía dos cabezas: la del rey-mago, la del sacerdote jurista. Rex y flamen, rajá y Bramán, Rómulo y Numa, Va-

procede a una creación de capital interior, a una construcción estratégica, a una industria de armamento, que le hacen rivalizar o en ocasiones incluso confundirse con una economía de tendencia socialista ("algo que parece semejarse a los préstamos sucesos preconizados por Myrdal con vistas a las grandes obras, pero que de hecho y de pronto es lo contrario, escritura de la economía de armamento y de la economía de guerra", y la diferencia correspondiente entre "el patrón de trabajos públicos" y "el abastecedor del ejército", págs. 668, 676).
 Cf. la lista crítica de los axiomas de la periferia por SAMIR AMIN: *L'accumulation à l'échelle mondiale*, págs. 373-376.

57

58 PAUL VIRILIO, *L'insécurité du territoire; Vitesse et politique; Défense populaire et luites écologiques*: más allá del fascismo y de la guerra total es precisamente donde la máquina de guerra encuentra su objeto completo, en la amenazante paz de la disuasión nuclear. Es ahí donde la inversión del fórmula de Clausewitz adquiere un sentido concreto, al mismo tiempo que el Estado político tiende a debilitarse y la máquina de guerra se apodera de un máximo de funciones civiles ("conjunto del hábitat planetario despojando a los pueblos de su calidad de habitante", "hacer desaparecer la distinción de un tiempo de guerra y de un tiempo de paz (...)": cf. el papel de los medios a este respecto). Un ejemplo simple lo proporcionarían ciertas policías europeas, cuando reclaman el derecho de "tirar a ojo": dejan de ser engranajes del aparato de Estado para devenir las piezas de una máquina de guerra.

59

BRAUDEL muestra cómo ese centro de gravedad se constituirá al norte de Europa, pero como resultado de movimientos que, desde los siglos IX y X, hacen que concurren y rivalicen los espacios europeos del Norte y del Sur (este problema no se confunde con el de la forma-ciudad y el de la forma-Estado, pero coincide con él). Cf. "Naissance d'une économie-monde", en *Urbis, I*, septiembre 1979.

60

A partir de TRONTI (*Ouvriers et Capital, Bourgeois*), y luego de Antonio Negri con la autonomía italiana, se formó un movimiento de investigación marxista con el fin de analizar las nuevas formas de trabajo y de lucha contra el trabajo. Se trataba de demostrar a la vez: 1.º) que no es un fenómeno accidental o "marginal" al capitalismo, sino esencial en la composición del capital (crecimiento proporcional del capital constante); 2.º) pero también que ese fenómeno engendra un nuevo tipo de luchas, obreras, populares, étnicas, mundiales y en todos los campos. Cf. ANTONIO NEGRI, *passim*, y sobre todo Marx más allá de Marx; D. H. ROTH, *L'autre mouvement ouvrier en Allemagne, Bourgeois*; y los trabajos actuales en Francia de Yann Moullet, Alain y Danièle Guillermin, Benjamin Coriat, etc.

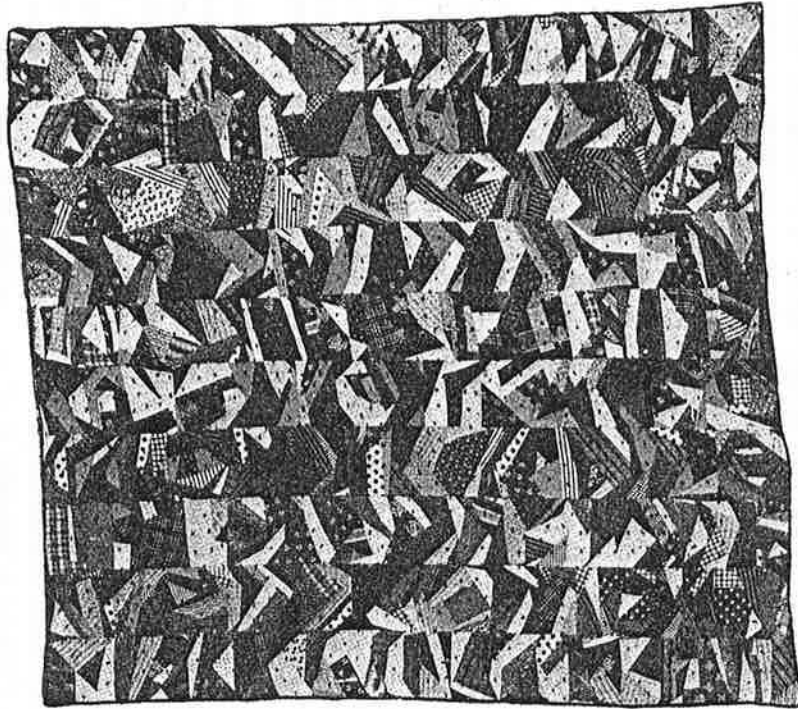
61

Se trata de una de las tesis esenciales de Tronti, que ha determinado las nuevas concepciones de la "masa-obrera" y de la relación con el trabajo: "Para luchar contra el capital, la clase obrera debe luchar contra sí misma en tanto que capital; es el estadio supremo de la contradicción, no para los obreros sino para los capitalistas. (...) El plan del capital comienza a funcionar al revés, no ya como desarrollo social sino como proceso revolucionario". Cf. *ouvriers et capital*, pág. 322; y lo que Negri ha llamado la *Crise de l'Etat-plan*, Feltrinelli.

62

Es otro aspecto de la situación actual: ya no las nuevas luchas ligadas al trabajo y a la evolución del trabajo, sino todo el campo de lo que se llama las "prácticas alternativas" y la construcción de tales prácticas (las radios libres serían el ejemplo más simple, pero también las redes comunitarias urbanas, la alternativa a la psiquiatría, etc.). Sobre todos estos puntos, y la relación entre los dos aspectos, cf. FRANCO BERNARDI BIFO, *Le ciel est enfin tombé sur la terre*, ed. du Seuil; y *Les Unitarielli*, ed. Recherches.

LO LISO Y LO ESTRIADO



Quilt

El espacio liso y el espacio estriado, —el espacio nómada y el espacio sedentario, —el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza. Unas veces podemos señalar una oposición simple entre los dos tipos de espacios. Otras debemos

indicar una diferencia mucho más compleja que hace, que los términos sucesivos de las oposiciones consideradas no coincidan exactamente. Otras, por último, debemos recordar que los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso. En un caso, se organiza incluso el desierto; en el otro, el desierto triunfa y crece; y las dos cosas a la vez. Pues bien, las combinaciones de hecho no impiden la distinción de derecho, la distinción abstracta entre los dos espacios. Por eso los dos espacios no comunican entre sí de la misma manera: la distinción de derecho determina las formas de tal o tal combinación de hecho, y el sentido de esa combinación (¿es un espacio liso el que es capturado, englobado por un espacio estriado, o es un espacio estriado el que se disuelve en un espacio liso, el que permite que se desarrolle un espacio liso?). Hay, pues, un conjunto de problemas simultáneos: las oposiciones simples entre los dos espacios; las razones de las plegas; las combinaciones de hecho, y los pasos del uno al otro; las razones de la combinación, que no son en absoluto simétricas, y que hacen que unas veces se pase del liso al estriado, y otras del estriado al liso, gracias a movimientos totalmente diferentes. Hay, pues, que considerar un cierto número de modelos, que serían como aspectos variables de los dos espacios y de sus relaciones.

Modelo tecnológico. — Un tejido presenta en principio un cierto número de características que permiten definirlo como espacio estriado. En primer lugar, está constituido por dos tipos de elementos paralelos: en el caso más sencillo, unos son verticales, otros horizontales, y los dos se entrecruzan, se cruzan perpendicularmente. En segundo lugar, los dos tipos de elementos no tienen la misma función; unos son fijos, y los otros móviles, pasando por encima y por debajo de los fijos. Leroi-Gourhan ha analizado esta figura de los "sólidos flexibles", tanto en el caso de la cestería como en el del tejido: los montantes y las hebras, la cadena y la trama¹. En tercer lugar, un espacio estriado de este tipo está necesariamente delimitado, cerrado al menos por un lado: el tejido puede ser infinito en longitud, pero no en anchura, pues ésta está definida por el marco de la urdimbre; la necesidad de un ida y vuelta implica un espacio cerrado (y las figuras circulares o cilíndricas también son cerradas). Por último, este tipo de espacio presenta necesariamente un revés y un derecho; incluso cuando los hilos de la urdimbre y los de la trama tienen exactamente la misma naturaleza, el mismo número y la misma densidad, el tejido reconstituye un revés al quedar sólo de un lado los hilos anudados. ¿En función de todas estas características, no puede Platón tomar el modelo del tejido como paradigma de la "ciencia real", es decir, del arte de gobernar a los hombres o de ejercer el aparato de Estado?

Pues, entre los productos sólidos flexibles, está el feltro, que procede de forma totalmente distinta, como un ante tejido. El feltro no implica ninguna separación de hilos, ningún entrecruzamiento, sino únicamente un enmarañamiento de hilos, que se obtiene por presión (por ejemplo, enrollando alternativamente hilos de fibras hacia adelante y hacia atrás). Las que se enmarrañan son las microfibras de las fibras. Un conjunto imbricado de este tipo no es en

modo alguno *homogéneo*: sin embargo es liso, y se opone punto por punto al espacio del tejido (es infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sino que más bien distribuye una variación continua). Pues bien, incluso los tecnólogos que manifiestan las mayores dudas sobre el poder de innovación de los nómadas les conceden al menos el homenaje del feltro: espléndido aislante, invención genial, materia de la tienda, del vestido, de la armadura, entre los turco-mongoles. Sin duda, los nómadas de África y del Magreb tratan la lana más bien como tejido. Pero sin perjuicio de desplazar la oposición, ¿no estaremos ante dos concepciones, e incluso dos técnicas muy diferentes de tejer, que en cierto modo se distinguen como el tejido y el feltro? Pues en el sedentario, el tejido-vestido y el tejido-tapicería tienden a anexionar unas veces el cuerpo, otras el espacio exterior, a la casa inmóvil: el tejido integra el cuerpo y el afuera en un espacio cerrado. El nómada, por el contrario, cuando teje ajusta el vestido e incluso la casa al espacio del afuera, al espacio liso abierto en el que el cuerpo se mueve.

Entre el feltro y el tejido, existen muchos entrecruzamientos, muchas combinaciones. ¿No es posible todavía desplazar la oposición? Por ejemplo, las agujas tejen un espacio estriado, una de las agujas desempeña la función de urdimbre, y la otra la de trama, aunque de forma alternativa. El gancho, por el contrario, traza un espacio abierto en todas direcciones, prolongable en todos los sentidos, aunque ese espacio todavía tenga un centro. Más significativa aún sería la distinción entre el bordado, con su tema o motivo central, y el *patchwork*, con su pieza a pieza, sus añadidos de tela sucesivos infinitos. Evidentemente, el bordado puede ser extraordinariamente complejo, en sus variables y sus constantes, sus fijos y sus móviles. El *patchwork* puede presentar a su vez equivalentes de temas, de simetrías, de resonancia que lo acercan al bordado. Ahora bien, en el *patchwork* el espacio no está constituido de la misma manera que en el bordado: no hay centro; un motivo de base (*block*) está compuesto de un único elemento; la repetición de este elemento libera valores exclusivamente rítmicos, que se distinguen de las armonías del bordado (especialmente en el *crazy patchwork* que ajusta piezas de talla, forma y color variables, y que juega con la *textura* de las telas). "Trabajaba en él desde hacía quince años, lo llevaba con ella a todas partes en un deformado saco de brocado, que contenía toda una colección de trozos de tela de color, de todas las formas posibles. Nunca era capaz de decidirse a disponer según un modelo definitivo, por eso los cambiaba, los volvía a colocar, reflexionaba, los cambiaba y los volvía a colocar de nuevo como las piezas de un juego de paciencia nunca terminado, recurrir a las tijeras, alisando con sus suaves dedos..." Una colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras: como veremos, el *patchwork* es literalmente un espacio riemariano, o más bien lo inverso. De ahí que en la fabricación del *patchwork* se constituyan grupos de trabajo muy especiales (la importancia del *quilting party* en América, y su papel desde el punto de vista de una colectividad femenina). El espacio liso del *patchwork* muestra suficientemente que "liso" no quiere decir homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo, informal y que prefigura el *op'art*.

A este respecto, una historia especialmente interesante sería la del *quilt*. Se denomina *quilt* a la reunión de dos capas de tela respuntadas conjuntamente en

tre las que a menudo se introduce un relleno. De ahí la posibilidad de que no haya ni derecho ni revés. Pues bien, si seguimos la historia del *quilt* en una corta secuencia de migración (los colonos que dejan Europa por el Nuevo Mundo) vemos que se pasa de una fórmula en la que domina el bordado (*quilts* llamados "ordinarios") a una fórmula *patchwork* ("quilts en aplicación", y sobre todo, "quilts de piezas añadidas"): Pues, si bien los primeros colonos del siglo XVII llevan sus *quilts* ordinarios, espacios bordados y estriados de una gran belleza, cada vez desarrollan más una técnica de *patchwork*, a finales del siglo XVII, primero como consecuencia de la penuria textil (restos de tela, trozos recuperados de vestidos usados, utilización de los restos acumulados en la "bolsa de los trapos"), luego como consecuencia del éxito de las telas de algodón indias. Es como si un espacio liso se liberase, saliese de un espacio estriado, no sin que exista correlación entre los dos, a continuación del uno por el otro, avance del segundo a través del primero, pero persistiendo, sin embargo, una compleja diferencia. De acuerdo con la migración, con su grado de afinidad con el nomadismo, el *patchwork* no sólo tomará nombres de trayectos, sino que "representará" trayectos, será inseparable de la velocidad o del movimiento en un espacio abierto ³.

Modelo musical. — Pierre Boulez ha sido el primero que ha desarrollado un conjunto de oposiciones simples y de diferencias complejas, pero también de correlaciones recíprocas no simétricas, entre espacio liso y espacio estriado. Ha creado esos conceptos, y esas palabras, en el campo musical, y los ha definido precisamente a varios niveles, para explicar a la vez su distinción abstracta y las combinaciones concretas. Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace así sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales. Y sin duda, su obra personal está hecha con esas relaciones creadas, recreadas musicalmente ⁴.

A un segundo nivel, se dirá que el espacio puede sufrir dos tipos de cortes: uno, definido por un patrón, otro, irregular y no determinado, que puede efectuarse donde uno quiera. A un tercer nivel todavía, se dirá que las frecuencias pueden distribuirse en intervalos, entre cortes, o distribuirse estadísticamente, sin corte: en el primer caso, se llamará "módulo" a la razón de distribución de los cortes e intervalos, razón que puede ser constante y fija (espacio estriado *recto*) o que puede ser variable, regular o irregularmente (espacios estriados *curvos*, focalizados si el módulo es variable regularmente, no focalizados si es irregular). Pero, cuando no hay módulo, la distribución de las frecuencias no tiene corte: se hace "estadística", en un fragmento de espacio por pequeño que éste sea; no por ello deja de tener dos aspectos, según que la distribución sea igual (espacio liso no dirigido), o más o menos rara, más o menos densa, (espacio liso dirigido). ¿En el espacio liso sin corte ni módulo, puede decirse que no hay intervalo? O bien, por el contrario, ¿no ha devenido todo en el intervalo, *intermezzo*? Lo liso es un *nomos*, mientras que lo estriado siempre tiene un *logos*, la octava, por ejemplo. Lo que le preocupa a Boulez es la comunicación entre los dos tipos de espacio, sus alternan-

cias y superposiciones: cómo "un espacio liso fuertemente dirigido tenderá a confundirse con un espacio estriado", cómo "un espacio estriado, en el que la distribución estadística de las alturas utilizadas de *hecho* será igual, tenderá a confundirse con un espacio liso"; cómo la octava puede ser sustituida por "escalas no octavantes" que se reproducen según un principio de espiral; cómo la "textura" puede ser trabajada a fin de perder sus valores fijos y homogéneos para devenir un soporte de deslizamientos en el tiempo, de desplazamientos en los intervalos, de transformaciones *son'art* comparables a las del *op'art*.

Volviendo a la oposición simple, lo estriado es lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que se sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales. Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y de la horizontal.

Modelo marítimo. — Naturalmente, tanto en el espacio estriado como en el espacio liso existen puntos, líneas y superficies (también volúmenes, pero por ahora dejamos de lado ese problema). Pues bien, en el espacio estriado, las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va de un punto a otro. En el liso, ocurre justo lo contrario: los puntos están subordinados al trayecto. Ese era ya el vector vestido-tienda-espacio del exterior, entre los nómadas. Es la subordinación del hábitat al trayecto, la adecuación del espacio del interior al espacio del exterior: la tienda, el igfí, el barco. Tanto en el espacio liso como en el estriado existen paradas y trayectos; pero, en el espacio liso, el trayecto provoca la parada; una vez más, el intervalo se apodera de todo, el intervalo es sustancia (de ahí los valores rítmicos) ⁵.

En el espacio liso, la línea es, pues, un vector, una dirección y no una dimensión o una determinación métrica. Es un espacio construido gracias a operaciones locales con cambios de dirección. Estos cambios de dirección pueden ser debidos a la propia naturaleza del trayecto, como entre los nómadas del archipiélago (espacio liso "dirigido"); pero con mayor motivo pueden ser debidos a la variabilidad de la meta o del punto a alcanzar, como entre los nómadas del desierto que van hacia una vegetación local y temporal (espacio liso "no dirigido"). Pero dirigido o no, pero sobre todo en el segundo caso, el espacio liso es direccional, no dimensional o métrico. El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidad, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos ⁶. Chasquido del hielo y canto de las arenas. El espacio estriado, por el

contrario, está cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales medidas derivadas de él.

Aquí es donde se plantearía el problema muy especial del mar. Pues el mar es el espacio liso por excelencia, y sin embargo es el que más pronto se ha visto confrontado con las exigencias de un estriaje cada vez más estricto. El problema no se plantea en la proximidad de la tierra. Al contrario, el estriaje de los mares se ha realizado en la navegación de altura. El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica: *el punto*, que se obtiene por un conjunto de cálculos a partir de una observación exacta de los astros y del sol; *la carta*, que entrecruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, cuadriculando así las regiones conocidas o desconocidas (como una tabla de Men-delev). Según la tesis portuguesa, ¿hay que asignar una fecha-transición hacia 1440, que habría señalado un primer estriado decisivo y que habría hecho posibles los grandes descubrimientos? Nosotros más bien estamos de acuerdo con Pierre Chauu cuando invoca una larga duración, en la que lo liso y lo estriado se enfrentan en el mar, y en la que el estriaje se instala progresivamente⁷. Pues, antes de la tardía localización de las longitudes, existe toda una navegación nómada empírica y compleja que hace intervenir los vientos, los ruidos, los colores y los sonidos del mar; luego una navegación direccional, preastronómica y ya astronómica, que utiliza una geometría operatoria, sólo opera todavía por latitud, sin posibilidad de “señalar el punto”, sólo dispone de portulanos y no de verdaderas cartas, sin “generalización traducible”; y los progresos de esta navegación astronómica primitiva, primero en las condiciones especiales de latitud del océano Índico, después en los circuitos elípticos del Atlántico (espacios rectos y curvos)⁸. Es como si el mar no sólo hubiese sido el arquetipo de todos los espacios lisos, sino el primero de esos espacios en sufrir un estriado que lo dominaba progresivamente y lo cuadriculaba aquí o allá, por un lado, luego por el otro. Las ciudades comerciantes han participado en ese estriaje, y con frecuencia innovado, pero sólo los Estados podían generalizarlo, elevarlo al nivel global de una “política de la ciencia”⁹. Progresivamente se ha instaurado lo dimensional, que subordinaba lo *dirrecional* o se superponía a ello.

Sin duda, de esa forma, el mar, arquetipo del espacio liso, ha sido también el arquetipo de todos los estriajes del espacio liso: estriaje del desierto, estriaje del aire, estriaje de la estratosfera (que hace que Virilio pueda hablar de un “litoral vertical” como cambio de dirección). En el mar fue donde primero se dominó el espacio liso, y donde se encontró un modelo de organización, de imposición del estriado, válido para otros sitios. Lo que no contradice la otra hipótesis de Virilio: al término de su estriaje, el mar vuelve a producir una especie de espacio liso, ocupado primero por el *fleer in being*, luego por el movimiento constante del submarino estratégico, que desborda todo cuadrículado, que inventa un neonomadismo al servicio de una máquina de guerra todavía más inquietante que los Estados que la reconstituyen en el límite de sus estriajes. El mar, luego el aire y la estratosfera vuelven a ser espacios lisos, pero para mejor controlar la tierra estriada, en la más extraña de las inversiones¹⁰. El espacio liso siempre dispone de una potencia de desterritorialización superior al estriado. Cuando uno se interesa por los nuevos

oficios e incluso por las nuevas clases, ¿cómo no interrogarse sobre esos técnicos militares que vigilan día y noche las pantallas de radar, que habitan o habitarán por mucho tiempo los submarinos estratégicos y los satélites, y qué ojos, qué oídos de apocalipsis ponen, pues apenas pueden ya distinguir un fenómeno físico, un vuelo de saltamontes, un ataque “enemigo” procedente de cualquier punto? Todo esto para recordar que lo liso puede ser trazado y ocupado por potencias de *organización* diabólicas; pero, sobre todo, independientemente de cualquier juicio de valor, para mostrar que hay dos movimientos no simétricos, uno que estra lo liso, otro que vuelve a producir liso a partir de lo estriado. (E incluso con relación al espacio liso de una organización mundial, ¿no existen también nuevos espacios lisos, o espacios agujereados, que nacen como alarde? Virilio invoca el inicio de un hábitat subterráneo en el “espesor mineral”, y que puede tener valores muy diversos).

Volvamos a la oposición simple entre lo liso y lo estriado, pues aún no estamos en condiciones de considerar sus combinaciones concretas y disímétricas. Lo liso y lo estriado se distingue en primer lugar por la relación inversa del punto y de la línea (la línea entre dos puntos en el caso de lo estriado, el punto entre dos líneas en lo liso). En segundo lugar, por la naturaleza de la línea (línea-direccional, intervalos abiertos; estriado-dimensional, intervalos cerrados). Por último, existe una tercera diferencia que concierne a la superficie o al espacio. En el espacio estriado se delimita una superficie y se “reparte” según intervalos determinados, según cortes asignados; en el liso, se “distribuye” en un espacio abierto, según las frecuencias y la longitud de los trayectos (*logos y nomos*)¹¹. Ahora bien, por simple que sea, la oposición no es fácil de situar. No podemos contentarnos con oponer directamente el suelo liso del ganadero-nómada a la tierra estriada del cultivador sedentario. Es evidente que el campesino, incluso sedentario, participa plenamente del espacio de los vientos, de las cualidades sonoras y táctiles. Cuando los antiguos griegos hablaban del espacio abierto del *nomos*, no delimitado, no fraccionado, campo preurbano, ladera de montaña, meseta, estepa, no lo oponen a la agricultura, que, por el contrario, puede formar parte de él; lo oponen a la *polis*, a la urbe, a la ciudad. Cuando Ibn Khaldun habla de la *Badya*, de la beduinidad, ésta incluye tanto a los cultivadores como a los ganaderos nómadas: la opone a la *Hadara*, es decir, a la “ciudadanía”. Evidentemente, esta precisión es importante; y sin embargo no cambia casi nada. Pues, desde los tiempos más remotos, desde el neolítico e incluso el paleolítico, *la ciudad inventa la agricultura*: bajo la acción de la ciudad, el agricultor, y su espacio estriado, se superponen al cultivador todavía en espacio liso (cultivador transhumante, semisedentario o ya sedentario). Por eso podemos encontrar a ese nivel la oposición simple que en principio rechazábamos entre agricultores y nómadas, entre tierra estriada y suelo liso, pero pasando indirectamente por la ciudad, en tanto que fuerza de estriaje. Por tanto, no sólo el mar, el desierto, la estepa y el aire, son el lugar de una confrontación entre lo liso y lo estriado, también lo es la propia tierra, según que exista una agricultura en espacio-nomos o una agricultura en espacio-urbe. Es más: ¿no habrá que decir lo mismo de la urbe? Contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia; pero así como el mar es el espacio liso que se deja fundamentalmente estriar, la urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas

partes espacio liso, en la tierra y en los demás elementos —fuera de ella, pero también en ella—. Espacios lisos surgen de la ciudad que ya no son únicamente los de la organización mundial, sino los de una respuesta que combina lo liso y lo agudeado, y que se vuelve contra la ciudad: inmensos suburbios cambiantes, provisionales, de nómaditas y de trogloditas, residuos de metal y de tejido, *patchwork*, que ya ni siquiera son afectados por los estriajes de la moneda, del trabajo o de la vivienda. Una miseria explosiva, que la ciudad segrega, y que correspondería a la fórmula matemática de Thom: “un alisado retroactivo”¹². ¿Fuerza condensada, potencialidad de una respuesta?

Así pues, cada vez, la oposición simple “liso-estriado” nos remite a complicaciones, alternancias y superposiciones mucho más difíciles. Pero esas complicaciones confirman en primer lugar la distinción, precisamente porque ponen en juego movimientos disímétricos. De momento, sólo habría que decir que existen dos tipos de viaje, que se distinguen por el papel respectivo del punto, de la línea y del espacio. ¿Viaje-Goethe y viaje-Kleist? ¿Viaje francés y viaje inglés (o americano)? ¿Viaje-árbol y viaje-rizoma? Pero nada coincide exactamente, y además todo se combina, o pasa del uno al otro. Pues las diferencias no son objetivas: se puede habitar en estriado los desiertos, las estepas o los mares; se puede habitar en liso incluso las ciudades, ser un nómada de las ciudades (por ejemplo un paseo de Miller, en Clichy o en Brooklyn, es un trayecto nómada en espacio liso, logra que la ciudad vomite un *patchwork*, diferenciales de velocidad, retrasos y aceleraciones, cambios de orientación, variaciones continuas... Los *beatniks* deben mucho a Miller, pero todavía modificarán la orientación, harán un nuevo uso del espacio fuera de las ciudades). Ya hace mucho tiempo que Fitzgerald decía: no se trata de partir hacia los mares del Sur, no es eso lo que determina el viaje. No sólo existen extraños viajes en la ciudad, también existen viajes *in situ*: no nos referimos a los drogadictos, cuya experiencia es demasiado ambigua, sino más bien a los verdaderos nómaditas. Y a propósito de estos nómaditas se puede decir, como lo sugiere T. S. Eliot: *no se mueven*. Son nómaditas a fuerza de no moverse, de no migrar, de mantenerse en un espacio liso que se niegan a abandonar, y que sólo abandonan para conquistar y morir. Viaje *in situ*, ese es el nombre de todas las intensidades, incluso si se desarrollan también en extensión. Pensar es viajar, y nosotros hemos intentado anteriormente construir un modelo tecnológico de los espacios lisos y estriados. En resumen, los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento —ni por algo que estaría únicamente en el espíritu— sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio. Viajar en liso o en estriado, pensar del mismo modo... Pero sin olvidar los pasos del uno al otro, las transformaciones del uno en el otro, las inversiones. En la película *En el curso del tiempo*, Wenders hace que se entrecrucen y se superpongan los trayectos de dos personajes, uno de los cuales realiza un viaje que todavía es goethiano, cultural, memorial, “educativo”, estriado por todas partes, mientras que el otro ya ha conquistado un espacio liso, sólo hace experimentación y amnesia en el “desierto” alemán. Pero, curiosamente, el primero se abre al espacio y efectúa una especie de alisado retroactivo, mientras que estrias vuelven a formarse en el segundo, a cerrar

su espacio. Viajar en liso es todo un devenir, aunque sea un devenir difícil, incierto. No se trata de volver a la navegación preastronómica ni a los antiguos nómaditas. El enfrentamiento de lo liso y lo estriado, los pasos, alternancias y superposiciones, continúan hoy en día, y en los sentidos más diversos.

Modelo matemático. — Evidentemente, un acontecimiento decisivo se produjo cuando el matemático Riemann sacó lo múltiple de su estado de predicado, para convertirlo en un sustantivo, “multiplicidad”. Era el final de la dialéctica, en beneficio de una tipología y de una topología de las multiplicidades. Cada multiplicidad se define por n determinaciones, pero una vez las determinaciones eran independientes de la situación, otras dependían de ella. Por ejemplo, se puede comparar la dimensión de la línea vertical entre dos puntos y la dimensión de la línea horizontal entre otros dos: vemos aquí que la multiplicidad es métrica, al mismo tiempo que se deja estriar, y que sus determinaciones son tamaños. En cambio, no se puede comparar la diferencia entre dos sonidos de igual altura y de distinta intensidad con dos sonidos de igual intensidad y de distinta altura; en ese caso sólo se pueden comparar dos determinaciones “si una es una parte de la otra y contentándonos entonces con juzgar que ésta es más pequeña que aquella, sin que podamos decir cuánto”¹³. Estas segundas multiplicidades no son métricas, y sólo se dejan estriar y medir por medios indirectos a los que no dejan de resistir. Son anexas y sin embargo rigurosas. Meinong y Russell invocaban la noción de *distancia*, y la oponían a la de *tamaño* (magnitud)¹⁴. Las distancias no son, en sentido estricto, indivisibles: se dejan dividir, precisamente en el caso en el que una determinación es capaz de ser una parte de la otra. Pero, contrariamente a los tamaños, *no se dividen sin cambiar cada vez de naturaleza*. Una intensidad, por ejemplo, no está compuesta de tamaños adicionales desplazables: una temperatura no es la suma de dos temperaturas más pequeñas, una velocidad no es la suma de dos velocidades más pequeñas. Pero cada intensidad, al ser ella misma una diferencia, se divide según un orden en el que cada término de la división se distingue por su naturaleza del otro. La distancia es, pues, un conjunto de diferencias ordenadas, es decir, englobadas las unas en las otras, de tal forma que se pueda juzgar cuál es la mayor y cuál es la más pequeña, independientemente de un tamaño exacto. Por ejemplo, el movimiento se dividirá en galope, trote y paso, pero de tal forma que lo dividido cambia de naturaleza en cada momento de la división, sin que uno de esos momentos entre en la composición del otro. En ese sentido, esas multiplicidades de “distancia” son inseparables de un proceso de variación continua, mientras que las multiplicidades de “tamaño”, por el contrario, reparten fijos y variables.

Por eso creemos que Bergson (mucho más aún que Husserl, o incluso Meinong y Russell) ha tenido una gran importancia en el desarrollo de la teoría de las multiplicidades. Pues, a partir del *Essai sur les durées immédiates*, la duración es presentada como un tipo de multiplicidad, que se opone a la multiplicidad métrica o de tamaño. La duración no es en modo alguno lo indivisible, sino lo que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada división (la carrera de Aquiles se divide en pasos, pero precisamente esos pasos no componen esa carrera como si fueran

tamaños)¹⁵. En cambio, en una multiplicidad como la extensión homogénea, la división siempre puede llevarse tan lejos como uno quiera, sin que nada cambie en el objeto constante; o bien los tamaños pueden variar sin más efecto que una ampliación o disminución del espacio que estrían. Bergson distingue, pues, “dos tipos muy distintos de multiplicidades”: una, cualitativa y de fusión, continua; otra, numérica y homogénea, discreta. Se señalará que la *materia* efectúa una especie de ir y venir entre las dos, unas veces todavía englobada en la multiplicidad cualitativa, otras ya desarrollada en un “esquema” métrico que la empuja fuera de sí misma. La confrontación de Bergson con Einstein, desde el punto de vista de la Relatividad, resulta incomprensible si uno no se remite a la teoría de base de las multiplicidades riemannianas, tal como Bergson la transforma.

A menudo hemos encontrado todo tipo de diferencias entre dos tipos de multiplicidades: métricas, y no métricas; extensivas, y cualitativas; centradas, y acentradas; arborescentes, y rizomáticas; numerarias, y planas; dimensionales, y direccionales; de masa, y de manada; de tamaño, y de distancia; de corte, y de frecuencia; *estrías*, y *lisas*. No sólo lo que puebla un espacio liso es una multiplicidad que cambia de naturaleza al dividirse —por ejemplo, las tribus en el desierto: distancias que se modifican sin cesar, manadas que no cesan de metamorfosearse—, sino que el propio espacio liso, desierto, estepa, mar o hielo, es una multiplicidad de ese tipo, no métrica, acentrada, direccional, etc. Pues bien, se podría pensar que el Número pertenece exclusivamente a las *otras multiplicidades*, y que les proporciona el estatus científico que no tienen las multiplicidades no métricas. Pero eso sólo en parte es cierto. Es cierto que el número es el correlato de la métrica: los tamaños sólo estrían el espacio remitiendo a números, y a la inversa, los números llegan a expresar relaciones cada vez más complejas entre tamaños, suscitando de esa forma espacios ideales que refuerzan el estríaje y lo hacen coextensivo a toda la materia. Existe, pues, una correlación que constituye la ciencia mayor, entre la geometría y la aritmética, la geometría y el álgebra, en el seno de las multiplicidades métricas (los autores más profundos a este respecto son aquellos que han visto, a partir de las formas más simples, que el número tenía aquí un carácter exclusivamente cardinal, y la unidad un carácter esencialmente divisible)¹⁶. Por el contrario, diríase que las multiplicidades no métricas o de espacio liso sólo remiten a una geometría menor, puramente operatoria y cualitativa, en la que el cálculo es necesariamente muy limitado, en la que las operaciones locales ni siquiera son capaces de una traducibilidad general, ni de un sistema homogéneo de referencia. Y sin embargo esta “inferioridad” sólo es aparente, pues esta independencia de una geometría casi analfabeta, amétrica, hace posible a su vez una independencia del número, que ya no tiene como función medir tamaños en el espacio estriado (o a estriar). El propio número se distribuye en el espacio liso, que ya no se divide sin cambiar cada vez de naturaleza, sin cambiar de unidad, cada una de las cuales representa una distancia y no un tamaño. Es el número articulado, nómada, direccional, ordinal, el número numerante que remite al espacio liso, de la misma manera que el número numerado remite al espacio estriado. Por eso se debe decir de toda multiplicidad: ya es número, todavía es unidad. Pero ni es el mismo número en los dos casos, ni la misma unidad, ni la

misma manera de dividirse la unidad. Y la ciencia menor no cesará de enriquecer la mayor, comunicándole su intuición, su trayectoria, su itinerancia, su sentido y su atracción por la materia, la singularidad, la variación, la geometría intuicionista y el número numerante.

Pero hasta ahora sólo hemos considerado un primer aspecto de las multiplicidades lisas o no métricas, por oposición a las métricas: cómo puede una determinación ser capaz de formar parte de otra sin que se pueda asignar tamaño exacto ni unidad común, ni indiferencia ante la situación. Es el carácter englobante o englobado del espacio liso. Ahora bien, el segundo aspecto es más importante: cuando la propia situación de dos determinaciones excluye su comparación. Sabemos que ese es el caso de los espacios riemannianos, o más bien de los trozos riemannianos de espacio, los unos con relación a los otros: “Los espacios de Riemann están desprovistos de todo tipo de homogeneidad. Cada uno de ellos se caracteriza por la forma de la expresión que define el cuadrado de la distancia entre dos puntos infinitamente próximos. (...) De donde resulta que dos observadores próximos pueden referir en un espacio de Riemann los puntos que están en su entorno inmediato, pero sin una nueva convención no pueden referirse el uno con relación al otro. Cada entorno es, pues, como una pequeña porción de espacio euclidiano, pero el enlace de un entorno con el entorno siguiente no está definido y puede hacerse de infinitas maneras. El espacio de Riemann más general se presenta así como una colección amorfa de fragmentos yuxtapuestos sin estar unidos los unos a los otros”, y es posible definir esta multiplicidad independientemente de cualquier referencia a una métrica, por condiciones de frecuencia o más bien de *acumulación* válidas para un conjunto de entornos, condiciones completamente distintas de las que terminan los espacios métricos y sus cortes (incluso si de ello deriva una relación entre los dos tipos de espacios)¹⁷. En resumen, si seguimos esta bella descripción de Lautman, el espacio riemanniano es un puro *patchwork*. Tiene conexiones o relaciones táctiles. Tiene valores rítmicos que no se encuentran en otras partes, aunque pueden ser traducidos a un espacio métrico. Heterogéneo, en variación continua, es un espacio liso, en tanto que amorfo, no homogéneo. Así pues, nosotros definimos un doble carácter positivo del espacio liso en general: por un lado, cuando las determinaciones que forman parte la una de la otra remiten a distancias englobadas o a diferencias ordenadas, independientemente del tamaño; por otro, cuando surgen determinaciones que no pueden formar parte la una de la otra, y que se conectan por procesos de frecuencia y acumulación, independientemente de la métrica. Son los dos aspectos del *nomos* del espacio liso.

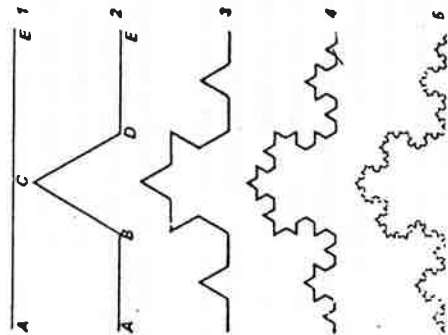
No obstante, siempre tendremos una necesidad disimétrica de pasar de lo liso a lo estriado, pero también de lo estriado a lo liso. Pues si bien es verdad que la geometría itinerante y el número nómada de los espacios lisos no cesan de inspirar la ciencia real del espacio estriado, inversamente la métrica de los espacios estridados (*metron*) es indispensable para traducir los extraños elementos de una multiplicidad lisa. Pues bien, traducir no es un acto simple: no basta con sustituir el movimiento por el espacio recorrido, son necesarias una serie de operaciones ricas y

complejas (y Bergson fue el primero en decirlo). Tampoco es un acto secundario. Traducir es una operación que sin duda consiste en someter, sobrecodificar, *dominar* el espacio liso, neutralizarlo, pero también proporcionarle un medio de propagación, de extensión, de refracción, de renovación, de crecimiento, sin el cual tal vez moriría por sí solo: como una máscara sin la que ya no podría haber ni respiración ni forma general de expresión. La ciencia mayor tiene una constante necesidad de una inspiración que procede de la menor; pero la menor nada sería si no afrontase las más elevadas exigencias científicas, y no pasase por ellas. Veamos tan sólo dos ejemplos de la riqueza y de la necesidad de las traducciones; que implican tantas posibilidades de abertura como riesgos de cierre o de interrupción. Por un lado, la complejidad de los medios gracias a los cuales se traducen intensidades en cantidades extensivas, o, más generalmente, las multiplicidades de distancia en sistemas de tamaños que los miden y los estrían (el papel de los logaritmos a este respecto). Por otro y sobre todo, la figura y la complejidad de los medios gracias a los cuales los fragmentos reimanianos de espacio liso reciben una conjunción euclidiana (el papel de un paralelismo de los vectores en un estriado infinitesimal)¹⁸. No hay que confundir la conexión propia de los fragmentos de espacio reimanianos ("acumulación") con esta conjunción euclidiana del espacio de Riemann ("paralelismo"). Y sin embargo las dos están ligadas, se relanzan. Nunca se acaba nada: el modo en que un espacio liso se deja estriar, pero también el modo en que un espacio estriado vuelve a producir liso, con valores, efectos y signos eventualmente muy diferentes. Quizá habría que decir que todo progreso se realiza por y en el espacio estriado, pero que es en el espacio liso donde se produce todo devenir.

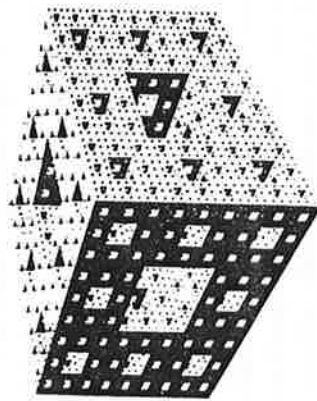
¿Podría darse una definición matemática muy general de los espacios lisos? Parece que los "objetos fractales", de Benoit Mandelbrot, van en esa dirección. Son conjuntos cuyo número de dimensiones es fraccionario o no entero, o bien entero, pero con variación continua de dirección. Por ejemplo, un segmento en el que se sustituye el tercio central por el ángulo de un triángulo equilátero, repitiendo a continuación la operación en cada uno de los cuatro segmentos, etc., hasta el infinito, según una relación de homotecia, — un segmento de este tipo constituirá una línea o curva infinita de dimensión superior a 1, pero inferior a la superficie (=2)—. Parecidos resultados pueden obtenerse por agujereado, suprimiendo "bahías" a partir de un círculo, en lugar de añadir "cabos" a partir de un triángulo; de igual modo, un cubo que se agujerea según el principio de homotecia deviene menos que un volumen y más que una superficie (es la presentación matemática de la afinidad entre un espacio libre y un espacio agujereado). También, aunque bajo otras formas, el movimiento browniano, la turbulencia, la bóveda celeste, son "objetos fractales"¹⁹. Tal vez así dispondríamos de una nueva manera de definir los *conjuntos difusos*. Pero, sobre todo, el espacio liso recibe así una determinación general, que explica sus diferencias y relaciones con el estriado:

- 1) llamaremos estriado o métrico a todo conjunto con un número entero de dimensiones, y en el que se pueden asignar direcciones constantes; 2) el espacio liso no métrico se constituye mediante la construcción de una línea de dimensión fraccionaria superior a 1, de una superficie de dimensión fraccionaria superior a 2; 3) el número fraccionario de dimensiones es el índice de un espacio propiamente

direccional (de variación continua de dirección, sin tangente); 4) el espacio liso se define, pues, por la carencia de una dimensión suplementaria a lo que le recorre o se inscribe en él: en ese sentido, es una multiplicidad plana, por ejemplo, una línea que como tal ocupa un plano; 5) el espacio y lo que ocupa el espacio tienden a identificarse, a tener igual potencia, bajo la forma anexa y sin embargo rigurosa del número numerante o no entero (ocupar sin contar); 6) este espacio liso, amorfo, se constituye por acumulación de entornos, y cada acumulación define una zona de indiscernibilidad propia del "devenir" (más que una línea y menos que una superficie, menos que un volumen y más que una superficie).



La curva de Von Koch: más que una línea, menos que una superficie! Al segmento AE (1) se le quita su segundo tercio y se sustituye por el triángulo BCD (2). En (3), se repite esta operación con cada uno de los segmentos AB, BC, CD y DE separadamente. Se obtiene así un trazado anguloso en el que todos los segmentos son iguales. En cada uno de estos segmentos se repite por tercera vez (4) la operación anterior (2) y (3); y así sucesivamente, hasta el infinito. De ese modo, en el límite se obtiene una "curva" formada por un número infinito de puntos angulosos y que no admite tangente en ninguno de sus puntos. La longitud de esa curva es infinita y su dimensión es superior a uno: representa un espacio de dimensión $1,261\ 859$ (exactamente $\log 4/\log 3$).



La esponja de Sierpinski: más que una superficie, menos que un volumen! La ley de vaciado de este cubo es intuitiva, a simple vista: cada agujero cuadrado está rodeado de ocho agujeros un tercio más pequeños; estos ocho agujeros están a su vez rodeados de ocho agujeros todavía un tercio más pequeños. Y así sucesivamente, indefinidamente. El dibujante no ha podido representar la infinidad de agujeros cada vez más minúsculos más allá del cuarto orden, pero es evidente que al final ese cubo está infinitamente ahuecado, su volumen total tiende a cero, mientras que la superficie total lateral de los vaciados crece hasta el infinito. La dimensión de este "espacio" es $2,726\ 8$. Así pues, está "comprendido" entre una superficie (de dimensión 2) y un volumen (de dimensión 3). El "tapiz de Sierpinski" es una de las caras de ese cubo, mientras que los vaciados son cuadrados y la "dimensión" de esa superficie es $1,261\ 8$ (Reproducido de Studies in Geometry, de Leonard Bumenthal and Karl Mayer, Freeman and Company, 1970).

A propósito de los "objetos fractales" de B. Mandelbrot

Modelo físico. — A través de los diferentes modelos, se confirma una cierta idea del estriaje: dos series de paralelas, que se entrecruzan perpendicularmente, y en las que unas, las verticales, desempeñan más bien el papel de fijas o constantes, mientras que las otras, las horizontales, desempeñan más bien el papel de varia-

bles. En líneas generales, ese es el caso de la urdimbre y de la trama, de la armonía y de la melodía, de la longitud y de la latitud. Quanto más regular es el entrecruzamiento, más denso es el estriaje, más homogéneo tiende a devenir el espacio: en ese sentido, desde el principio nos ha parecido que la homogeneidad no era la característica fundamental del espacio liso, sino, por el contrario, el resultado final del estriado, o la forma límite de un espacio estriado por todas partes, en todas las direcciones. Y si aparentemente lo liso y lo homogéneo comunican, eso sólo sucede en la medida en que lo estriado no logra su ideal de homogeneidad perfecta sin estar dispuesto a volver a producir liso, según un movimiento que se superpone al de lo homogéneo, pero que continúa siendo totalmente diferente. En efecto, bajo cada modelo nos ha parecido que lo liso pertenecía a una heterogeneidad de base: *feltro* o *patchwork* y no tejido, valores rítmicos y no armónica-melodía, espacio riemanoiano y no euclidiano —variación continua que desborda cualquier distribución de las constantes y de las variables, liberación de una línea que no pasa entre dos puntos, liberación de un plan que no procede por líneas paralelas y perpendiculares.

Esa relación entre lo homogéneo y lo estriado puede expresarse en los términos de una física elemental, imaginaria: 1) Comenzáis estriando el espacio con verticales de *gravedad*, paralelas entre sí; 2) Estas paralelas o fuerzas tienen un resultante que se aplica en un punto del cuerpo que ocupa el espacio, *centro de gravedad*; 3) La posición de este punto no cambia cuando se modifica la dirección de las fuerzas paralelas, cuando devienen *perpendiculares* a su primera dirección; 4) Descubriréis que la *gravedad* es un caso particular de una *atracción* universal, según líneas rectas cualesquiera o relaciones binóvocas entre dos cuerpos; 5) Definís una noción general de *trabajo*, por la relación fuerza-desplazamiento en una dirección; 6) Tenéis así la base física de un espacio estriado cada vez más perfecto, no sólo en la vertical y en la horizontal, sino en todas las direcciones subordinadas a puntos. Ni siquiera hay necesidad de invocar esta pseudofísica newtoniana. Los griegos ya pasaban de un espacio estriado verticalmente, de arriba a abajo, a un espacio centrado, de relaciones simétricas y reversibles en todas direcciones, es decir, estriado en todos los sentidos a fin de constituir una homogeneidad. Evidentemente, ahí había como dos modelos de aparato de Estado: el aparato vertical del Imperio, el aparato isóformo de la ciudad²⁰. La geometría se enfrenta, pues, a un problema físico y a un asunto de Estado.

Pues bien, es evidente que el estriaje así constituido tiene sus límites: no sólo cuando se hace intervenir el infinito, en grande y en pequeño, sino también cuando se consideran más de dos cuerpos ("problema de los tres cuerpos"). Analicemos, en el caso más sencillo, cómo el espacio escapa a los límites de su estriaje. En un polo, escapa por *la declinación*, es decir, por la mínima desviación, por la desviación infinitamente pequeña entre la vertical de *gravedad* y el arco de círculo al que esta vertical es tangente. En el otro polo, escapa por *la espiral* o *el torbellino*, es decir, una figura gracias a la cual todos los puntos del espacio son ocupados simultáneamente, bajo leyes de frecuencia o de acumulación, de distribución, que se oponen a la llamada distribución "laminaar" correspondiente al estriaje de las paralelas. Pues bien, de la mínima desviación al torbellino, la consecuencia es

buenas y necesarias: entre ambos se extiende precisamente un espacio liso que tiene como elemento la declinación, y como población la espiral. El espacio liso está constituido por el ángulo mínimo, que se desvía de la vertical, y por el torbellino, que desborda el estriaje. La fuerza del libro de Michel Serres radica en haber mostrado esa relación entre el *clinamen* como elemento diferencial generador, y la formación de los torbellinos y turbulencias como lo que ocupa un espacio liso engendrado; y en efecto, el átomo antiguo, de Demócrito a Lucrecio, siempre ha sido inseparable de una hidráulica o de una teoría generalizada de las fluxiones y de los flujos. Nada se entiende del átomo antiguo si no se ve que lo específico de él es circular y fluir. Al nivel de esta teoría aparece la estricta correlación entre una geometría arquimedeana, muy diferente del espacio homogéneo y estriado de Euclides, y una física democristiana, muy diferente de la materia sólida o laminar²¹. Pues bien, la misma coincidencia hace que ese conjunto no esté en modo alguno ligado a un aparato de Estado, sino a una máquina de guerra: una física de las manadas, de las turbulencias, de las "catástrofes" y epidemias, para una geometría de la guerra, de su arte y de sus máquinas. Serres puede así enunciar lo que él cree que es el objetivo más profundo de Lucrecio: pasar de Marte a Venus, poner la máquina de guerra al servicio de la paz²². Pero esta operación no pasa por el aparato de Estado, al contrario, expresa una última metamorfosis de la máquina de guerra y se realiza en espacio liso.

Ya hemos visto en otra parte que existía una distinción entre "acción libre" en espacio liso y "trabajo" en espacio estriado. Y en efecto, en el siglo XIX se prosigue una doble elaboración: la de un concepto físico-científico de Trabajo (peso-altura, fuerza-desplazamiento), y la de un concepto socioeconómico de fuerza de trabajo o de trabajo abstracto (cantidad abstracta homogénea aplicable a todos los trabajos, susceptible de multiplicación y de división). Se establece así una profunda relación entre la física y la sociología, de tal forma que la sociedad proporcionaba una medida económica del trabajo, y la física, a su vez, una "moneda mecánica" del trabajo. El régimen del salario tenía como correlato una mecánica de las fuerzas. Nunca la física fue más social, puesto que en los dos casos se trataba de definir un valor medio constante, para una fuerza de levantamiento o de arrastre ejercida lo más uniformemente posible por un hombre-standard. Imponer a toda actividad el modelo trabajo, traducir todo acto en trabajo posible o virtual, disciplinar la acción libre, o bien (lo que viene a ser lo mismo) relegarla al campo del "ocio", que sólo existe con relación al trabajo. Se comprende así por qué el modelo-Trabajo formaba parte fundamentalmente del aparato de Estado, en su doble aspecto físico y social. El hombre standard ha sido en primer lugar el de los *trabajos públicos*²³. No es en una fábrica de alfileres donde primero se plantean los problemas del trabajo abstracto, de la multiplicación de sus efectos, de la división de sus operaciones: surgen primero en las obras públicas, y también en la organización industrial de las fábricas (no sólo disciplina de hombres, sino también producción industrial de armas). Nada más normal: no es que la máquina de guerra implegue ella misma esa normalización. Pero el aparato de Estado, en los siglos XVIII y XIX, disponía de ese nuevo medio para apropiarse de la máquina de guerra, someterla preferentemente al modelo-Trabajo del taller y de la fábrica, que se

elaboraba en otro campo, aunque más lentamente. Por eso la máquina de guerra ha sido quizás la primera en ser estriada, en liberar el tiempo de trabajo abstracto multiplicable en sus efectos, divisible en sus operaciones. Ahí es donde la acción libre en espacio liso debía ser vencida. El modelo físico-social del Trabajo pertenece al aparato de Estado, como su invención por dos razones. Por un lado, porque el trabajo sólo aparece con la constitución de un *excedente*, todo trabajo es de *reservas*, por eso el trabajo (en sentido estricto) sólo comienza con lo que se denomina *sobretabajo*. Por otro, porque el trabajo efectúa una operación generalizada de estriaje del espacio-tiempo, una sujeción de la acción libre, una anulación de los espacios lisos, que tiene su origen y su medio en la empresa esencial del Estado, en su conquista de la máquina de guerra.

Contraprueba: allí donde no hay aparato de Estado, ni sobretabajo, tampoco hay modelo-Trabajo. Habría variación continua de acción libre, que pasa de la palabra a la acción, de tal acción a tal otra, de la acción al canto, del canto a la palabra, de la palabra a la obra, en un extrañamiento cromatismo, con momentos álgidos o de esfuerzo que el observador externo sólo puede "traducir" en términos de trabajo, que surgen de manera intensa y rara. Siempre se ha dicho de los negros: "No trabajan, no saben lo que es el trabajo". Es cierto que se les ha forzado a trabajar, más que a nadie, según la cantidad abstracta. También parece cierto que los indios ni siquiera entendían, y eran ineptos para cualquier trabajo organizado, incluso esclavista: si los americanos importaron tantos negros fue porque no podían utilizar a los indios, que más bien se dejaban morir. Algunos etnólogos eminentes han planteado una cuestión esencial. Han sabido invertir el problema: las llamadas sociedades primitivas no son sociedades de penuria o de subsistencia, falta de trabajo, sino, por el contrario, sociedades de acción libre y de espacio liso, que no tienen ninguna necesidad de un factor-trabajo, ni tampoco constituyen reservas²⁴. No son sociedades de pereza, aunque su diferencia con el trabajo pueda expresarse bajo la forma de un "derecho a la pereza". Estas sociedades no carecen de leyes, aunque su diferencia con la ley pueda expresarse bajo la apariencia de una "anarquía". Su ley es más bien la del *nomos*, que regula una variación continua de la actividad, con su propio rigor, su propia crueldad (desembarazarse de lo que no se puede transportar, ancianos o niños...).

Pero, si el trabajo constituye un espacio-tiempo estriado que corresponde al aparato de Estado, ¿no es eso verdad sobre todo en el caso de las formas arcaicas o antiguas? Pues ahí es donde el sobretabajo es aislado, diferenciado bajo forma de tributo o corbea. Ahí es donde el concepto de trabajo puede aparecer en toda su pureza: por ejemplo, las grandes obras de los imperios, las obras hidráulicas, agrícolas o urbanas, en las que se impone una circulación "laminar" de las aguas por franjas supuestamente paralelas (estriaje). Por el contrario, parece que, en el régimen capitalista, el sobretabajo es cada vez menos discernible del "simple" trabajo, y que lo impregna completamente. Las obras públicas modernas no tienen el mismo estatuto que las grandes obras imperiales. ¿Cómo se podría distinguir el tiempo necesario para la reproducción, y un tiempo "extorsionado", puesto que han dejado de estar separados en el tiempo? Por supuesto, esta observación no contradice la teoría marxista de la plusvalía, pues Marx muestra precisamente que

esa plusvalía *deja de ser localizable* en el régimen capitalista. Esa es incluso su aportación fundamental. Marx puede así presentir mejor que la propia máquina deviene generadora de plusvalía y que la circulación del capital pone en entredicho la distinción entre un capital variable y un capital constante. En esas nuevas condiciones, sigue siendo verdad que todo trabajo es sobretabajo; pero el sobretabajo ya ni siquiera pasa por el trabajo. El sobretabajo, y la organización capitalista en su conjunto, pasan cada vez menos por el estriaje de espacio-tiempo que corresponde al concepto físico-social de trabajo. Más bien se diría que la alienación humana ha sido sustituida en el propio sobretabajo por una "esclavitud mágica" generalizada, de tal forma que se proporciona una plusvalía independientemente de cualquier trabajo (el niño, el jubilado, el parado, el telespectador, etc.). No sólo el usuario como tal tiende a devenir un empleado, sino que el capitalismo no actúa tanto mediante una cantidad de trabajo como mediante un proceso cualitativo complejo que pone en juego los modos de transporte, los modelos urbanos, los medios de comunicación, la industria del ocio, las formas de percibir y de sentir, todas las semióticas. Es como si el capital circulante, al final del estriaje que el capitalismo ha sabido llevar a un punto de perfección sin igual, segregase, necesariamente, reconstituyese una especie de espacio liso en el que de nuevo se pone en juego el destino de los hombres. Por supuesto, el estriaje subsiste bajo sus formas más perfectas y severas (ya no es sólo vertical, ahora actúa en todos los sentidos); no obstante, remite sobre todo al polo estatal del capitalismo, es decir, al papel de los aparatos de Estado modernos en la organización del capitalismo. Por el contrario, al nivel complementario y dominante de un *capitalismo municipal integrado* (o más bien integrante), se produce un nuevo espacio liso en el que el capital alcanza su velocidad "absoluta", basada en componentes maquinicas, y ya no en la componente humana del trabajo. Las multinacionales fabrican un tipo de espacio liso desterritorializado en el que tanto los puntos de ocupación como los polos de intercambio devienen muy independientes de las vías clásicas de estriaje. Lo nuevo siempre es las nuevas formas de rotación. Las formas actuales aceleradas de la circulación del capital hacen cada vez más relativas las distinciones entre capital constante y capital variable, e incluso entre capital fijo y capital circulante; lo esencial es más bien la distinción entre un *capital estriado* y un *capital liso*, y el modo en que el primero suscita el segundo a través de los complejos que sobrevuelan los territorios y los Estados, e incluso los diferentes tipos de Estados.

Modelo estético: el arte nómada. — Varias nociones, prácticas y teóricas, sirven para definir un arte nómada y sus desarrollos (bárbaros, góticos y modernos). En primer lugar la "visión próxima", por oposición a la visión alejada; también el "espacio táctil", o más bien el "espacio háptico", por oposición al espacio óptico. Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica. Aloïss Riegl, en unas páginas admirables, ha dado a esa pareja *Visión próxima-Espacio háptico* un estatuto estético fundamental. No obstante, debemos ignorar provisionalmente los criterios propuestos por Riegl (después por Worringer, y en la actualidad por Henri Maldiney) para arriesgar un poco nosotros mismos, y

utilizar libremente esas nociones²⁵. Lo Liso nos parece a la vez el objeto de una visión próxima por excelencia y el elemento de un espacio háptico (que puede ser visual, auditivo tanto como táctil). Lo Estriado, por el contrario, remitirá a una visión más lejana, y a un espacio más óptico—incluso si el ojo, a su vez, no es el único órgano que posee esa capacidad—. Y además, siempre hay que corregir mediante un coeficiente de transformación en el que los pasos entre estriado y liso son a la vez necesarios y problemáticos, y por ello tanto más inquietantes. La ley del cuadro es estar hecho de cerca, aunque se vea de lejos, relativamente. Uno puede distanciarse de la cosa, pero no es buen pintor aquel que se distancia del cuadro que está haciendo. E incluso de la “cosa”: Cezanne hablaba de la necesidad de *ya no ver* el campo de trigo, de estar demasiado cerca de él, de perderse, sin referencia, en espacio liso. A partir de ese momento puede surgir el estriado: el dibujo, los estratos, la tierra, la “testaruda geometría”, la “medida del mundo”, las “capas geológicas”, “todo cae a plomo”... Sin perjuicio de que lo estriado desparezca a su vez en una “catástrofe”, en beneficio de un nuevo espacio liso, y de otro espacio estriado.

Un cuadro se hace de cerca, aunque se vea de lejos. De igual modo, se dice que el compositor no oye: pues oye de cerca, mientras que el auditor oye de lejos. Y el escritor escribe con una memoria corta, mientras que el lector se supone que está dotado de una memoria larga. El espacio liso, háptico y de visión próxima, tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo, el desierto, la estepa, el hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está “enfrente”, ni tampoco se está “dentro” (se está “en”...). Las orientaciones carecen de constante, cambian según las vegetaciones, las ocupaciones, las precipitaciones temporales. Las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador inmóvil externo; al contrario, están unidas a tantos observadores que se pueden calificar de “móndas”, pero que más bien son *nómadas* que mantienen entre sí relaciones táctiles. Las conexiones no implican ningún espacio ambiente en el que la multiplicidad estaría inmersa, y que proporcionaría una invariancia a las distancias; al contrario, se constituye según diferencias ordenadas que hacen variar intrínsecamente la visión de una misma distancia²⁶. Estos problemas de orientación, de referencia y de conexión son expuestos por las más célebres piezas del arte nómada: esos animales retorcidos ya no tienen tierra; el suelo cambia constantemente de dirección, como en una acrobacia aérea; las patas se orientan en sentido inverso a la cabeza, la parte posterior del cuerpo está invertida; los puntos de vista “monadológicos” sólo pueden ser conectados en un espacio nómada; el conjunto y las partes dan al ojo que los mira una función que ya no es óptica, sino háptica. Es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo. (De una manera mucho más rudimentaria, ese es el papel del caleidoscopio: dar al ojo una función digital). El espacio estriado, por el contrario, se define con las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia,

conexión por inmersión en un medio ambiente, constitución de una perspectiva central. Pero evaluar las potencialidades creadoras de este espacio estriado, cómo puede salir del liso y a la vez relanzar el conjunto de las cosas, es más difícil.

Lo estriado y lo liso no se oponen simplemente como lo global y lo local. Pues, en un caso, lo global todavía es relativo, mientras que en el otro lo local ya es lo absoluto. Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermedia, o toda distancia es intermedia. Por ejemplo, el espacio esquimal. Pero de una manera completamente distinta, en un contexto completamente diferente, la arquitectura árabe traza un espacio que comienza muy cerca y muy bajo, que sitúa abajo lo ligero y lo aéreo, mientras que lo sólido o lo pesado se sitúa arriba, en una inversión de las leyes de la gravedad en la que *la falta de dirección*, la negación del volumen, devienen fuerzas constructivas. Existe un absoluto nómada como integración local que va de una parte a otra, y que constituye el espacio liso en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección. Es un absoluto que se confunde con el propio devenir o con el proceso. Es lo absoluto del paso, que en el arte nómada se confunde con su manifestación. En el arte nómada lo absoluto es local, precisamente porque en él el lugar no está delimitado. Por el contrario, si nos remitimos al espacio óptico y estriado, de visión alejada, vemos que lo global relativo que caracteriza este espacio requiere también lo absoluto, pero de una forma totalmente distinta. Ahora lo absoluto es el horizonte o el fondo, es decir, lo Englobante, sin el cual ya no existiría lo global o lo englobado. Sobre ese fondo se destaca el contorno relativo o la forma. Lo absoluto puede aparecer en lo Englobado, pero únicamente en un lugar privilegiado, bien delimitado como centro, y cuya función, por tanto, es rechazar fuera de los límites todo aquello que amenaza la integración global. Vemos perfectamente cómo el espacio liso subsiste, pero para que surja el estriado. Pues el desierto o el cielo, o el mar, el Océano, lo Ilimitado, desempeña sobre todo el papel de englobante, y tiende a devenir horizonte: la tierra es así rodeada, globalizada, “fundada” por este elemento que la mantiene en equilibrio inmóvil y hace posible una Forma. Y en la medida en que lo englobante aparece en el centro de la tierra, desempeña un segundo papel, que consiste ahora en rechazar hacia un trans fondo detestable, hacia un paraiso de los muertos, todo lo que aún podía subsistir de liso o de no medurado²⁸. El estriaje de la tierra tiene como condición implícita ese doble tratamiento de lo liso: por un lado llevado o reducido al estado absoluto de horizonte englobante, por otro, expulsado de lo englobado relativo. Las grandes religiones imperiales tienen, pues, necesidad del espacio liso (del desierto, por ejemplo), pero para darle una ley que se opone totalmente al *nomos*, y que transforma lo absoluto.

Quizá eso explique la ambigüedad que nosotros vemos en los hermosos análisis de Riegl, de Worringer y de Malinew. Captan el espacio háptico en las condiciones imperiales del arte egipcio. Lo definen por la presencia de un fondo-horizonte, por la reducción del espacio al plano (vertical y horizontal, altura y anchura) y por el contorno rectilíneo que encierra la individualidad, la sustrae al

cambio. Tal es la forma-pirámide sobre fondo de desierto inmóvil, que tiene en todas sus caras una superficie plana. Por el contrario, muestran cómo, con el arte griego (luego en el arte bizantino, y hasta en el Renacimiento), se distingue en ella un espacio óptico que arrastra al fondo con la forma, hace que los planos se interfieran, conquista la profundidad, actúa sobre una extensión voluminosa o cúbica, organiza la perspectiva, utiliza relieves y sombras, luces y colores. De esa forma, desde el principio, encuentran lo háptico en un punto de mutación, en unas condiciones en las que ya sirve para estriar el espacio. Lo óptico hará que ese estriaje sea cada vez más perfecto, más concentrado, o más bien perfecto de otra forma, concentrado de otra forma (no se trata de la misma "voluntad-artística". No obstante, todo se produce en un espacio de estriaje que pasa de los imperios a las urbes, o a los imperios evolucionados. No es casualidad que Riegl tienda a eliminar los factores propios de un arte nómada o incluso bárbaro; y que Worringer, en el momento en el que sin embargo introduce la idea de un arte gótico en el sentido más amplio, relacione esta idea, por un lado con las migraciones del Norte, germánicas y célticas, y por otro con los imperios de Oriente. No obstante, entre los dos estaban los nómadas, que no se dejan reducir a los imperios con los que se enfrentaban, ni a las migraciones que desencadenaban; y precisamente los godos formaban parte de esos nómadas de la estepa, junto con los sármatas y los hunos, vector esencial de una comunicación entre Oriente y el Norte, pero también factor irreductible a una u otra de esas dos dimensiones²⁹. Por un lado, Egipto tenía ya sus hicsos, Asia Menor sus hititas, China sus turco-mongoles; y por otro, los hebreos tenían sus habiru, los germanos, los celtas y los romanos tenían sus godos, los árabes tenían sus beduinos. Existe una especificidad nómada que se reduce demasiado rápido a sus consecuencias, situándolos en los imperios o entre los migrantes, relacionándolos con unos o con otros, negándoles su propia "voluntad" de arte. Una vez más, se rechaza que el intermediario entre el Oriente y el Norte haya tenido su especificidad absoluta, se rechaza que el intermediario, el intervalo, tenga precisamente ese papel sustancial. Pero es que además no lo tiene en tanto que "voluntad", sólo tiene un devenir, inventa un "devenir-artista".

Cuando invocamos una dualidad primordial de lo liso y de lo estriado es para decir que las diferencias "háptico-óptico", "visión próxima-visión lejana", están a su vez subordinadas a esa distinción. No hay, pues, que definir lo háptico por el fondo inmóvil, el plano y el contorno, puesto que ya es un estado mixto en el que lo háptico sirve para estriar, y ya sólo utiliza sus componentes lisas para convertir las en otro espacio. La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales. Y a la inversa, la función óptica desarrollada no se conforma con llevar el estriaje a un nuevo punto de perfección, confiéndole un valor y una dimensión universales imaginarias; también sirve para volver a producir liso, al liberar la luz y modular el color, al restituir una especie de espacio háptico aéreo que constituye el lugar no limitado de la interferencia de los planos³⁰. En resumen, lo liso y lo estriado deben ser definidos en primer lugar por sí mismos, antes que de ellos deriven las distinciones relativas de lo háptico y de lo óptico, de lo próximo y de lo alejado.

Aquí es donde interviene una tercera pareja: "línea abstracta-línea concreta" (junto a "háptico-óptico" y "próximo-alejado"). Worringer es el que ha dado una importancia fundamental a esta idea de línea abstracta, al considerarla como el comienzo mismo del arte o la primera expresión de una voluntad artística. El arte, máquina abstracta. Y sin duda, una vez más, tenderíamos a esgrimir de antemano las mismas objeciones que precedentemente: Worringer cree que la línea abstracta aparece en principio bajo la forma imperial egipcia, geométrica o cristalina, la más rectilínea posible; sólo después pasaría por un avatar particular, constituyendo la "línea gótica o septentrional", en un sentido muy amplio³¹. Para nosotros, por el contrario, la línea abstracta es en primer lugar "gótica", o más bien nómada, y no rectilínea. Por eso no entendemos de la misma manera la motivación estética de la línea abstracta, ni su identidad con el comienzo del arte. Mientras que la línea egipcia rectilínea (o "regularmente" redondeada) encuentra una motivación negativa en la angustia de lo que pasa, fluye o varía, y erige la constancia y la eternidad de un En-sí, la línea nómada es abstracta en un sentido completamente distinto, precisamente porque es de orientación múltiple y pasa *entre* los puntos, las figuras y los contornos: su motivación positiva está en el espacio liso que traza, y no en el estriaje que realizaría para conjurar la angustia y dominar lo liso. La línea abstracta es el afecto de los espacios lisos, y no el sentimiento de angustia que apela al estriaje. Por otro lado, es cierto que el arte sólo comienza con la línea abstracta; pero no porque la rectilínea fuese la primera manera de romper con una imitación de la naturaleza, imitación no estética de la que aún dependerían lo prehistórico, lo salvaje, lo infantil como lo que carece de una "voluntad de arte". Al contrario, si existe plenamente un arte prehistórico es porque maneja la línea abstracta, aunque no rectilínea: "El arte primitivo comienza en lo abstracto e incluso en lo prefigurativo, (...) el arte es abstracto al principio, no ha podido ser otro en su origen³². En efecto, la línea es tanto más abstracta cuanto que no hay escritura, bien porque todavía no existe, bien porque sólo existe en el exterior o al lado. Cuando la escritura se encarga de la abstracción, como en los imperios, la línea ya destituida tiende necesariamente a devenir concreta e incluso figurativa. Los niños ya no saben dibujar. Pero, cuando no hay escritura, o bien cuando los pueblos no tienen necesidad de una escritura personal porque se la proporcionan imperios más o menos próximos (por ejemplo los nómadas), en ese caso, la línea sólo puede ser abstracta, goza necesariamente de toda la potencia de abstracción que no encuentra en otra parte salida alguna. Por eso nosotros creemos que los diversos grandes tipos de línea imperial, la línea rectilínea egipcia, la línea orgánica asiria (o griega), la línea englobante china, suprafenomenica, transforman ya la línea abstracta, la sacan de su espacio liso y le confieren valores concretos. No obstante, puede decirse que esas líneas imperiales son contemporáneas de la línea abstracta; ésta sigue estando al "comienzo", en la medida en que es el polo siempre presupuesto de todas las líneas capaces de constituir otro polo. La línea abstracta está al comienzo, tanto por su propia abstracción histórica como por su datación prehistórica. Por eso aparece en la originalidad, en la irreductibilidad del arte nómada, incluso cuando existe interacción, influencia, enfrentamiento recíprocos con líneas imperiales del arte sedentario.

Abstracto no se opone directamente a figurativo: lo figurativo nunca pertenece como tal a una "voluntad de arte"; por eso en arte no se puede establecer una oposición entre una línea figurativa y otra que no lo es. Lo figurativo o la imitación, la representación, son una consecuencia, un resultado que procede de ciertas características de la línea cuando adquiere tal o tal forma. Así pues, en primer lugar hay que definir esas características. Supongamos un sistema en el que las transversales están subordinadas a diagonales, las diagonales a horizontales y verticales, las horizontales y verticales a puntos incluso virtuales: un sistema rectilíneo o unilíneo de ese tipo (cualquiera que sea el número de líneas) expresa las condiciones formales bajo las cuales un espacio es estriado, y la línea constituye un contorno. Una línea de ese tipo es representativa en sí, formalmente, incluso si no representa nada. Por el contrario, *una línea que no delimita nada, que ya no rodea ninguna contorno*, que ya no va de un punto a otro, sino que pasa entre los puntos, que no cesa de separarse de la horizontal y de la vertical, de desviarse de la diagonal cambiando constantemente de dirección, —esta línea mutante sin exterior ni interior, sin forma ni fondo, sin comienzo ni fin, tan viva como una variación continua, es verdaderamente una línea abstracta, y describe un espacio liso—. No es inexpressiva. Sin embargo, es cierto que no constituye ninguna *forma de expresión* estable y simétrica, basada en una resonancia de los puntos, en una conjunción de las líneas. Pero no por ello deja de tener *rasgos materiales de expresión* que se desplazan con ella, y cuyo efecto se multiplica gradualmente. Por eso Worringer puede decir de la línea gótica (para nosotros, la línea nómada que se caracteriza por la abstracción): tiene la potencia de expresión y no la forma, tiene la repetición como potencia y no la simetría como forma. En efecto, gracias a la simetría los sistemas rectilíneos limitan la repetición, impiden su progresión infinita, y mantienen la dominación *orgánica* de un punto central y de líneas irradiantes, como en las figuras reflejadas o estrelladas. Pero desencadenan la potencia de repetición como una fuerza *matemática* que multiplica su efecto y prosigue un movimiento infinito es lo propio de la acción libre, que procede por desfase, descentramiento, o cuando menos por movimiento periférico: un politeísmo desfásado más bien que un antiteísmo simétrico³³. No habrá, pues, que confundir los rasgos de expresión que describen un espacio liso, y que se conectan con una materia-flujo, con las estrías que transforman el espacio, lo convierten en una forma de expresión que cuadrícula la materia y la organiza.

Las páginas más hermosas de Worringer son aquellas en las que opone lo abstracto a lo orgánico. Lo orgánico no designa algo que estaría representado, designa sobre todo la forma de la representación, e incluso el sentimiento que relaciona la representación con un sujeto (*Einfühlung*). "En el interior de la obra de arte se desarrollan procesos formales que corresponden a las tendencias naturales orgánicas en el hombre". Ahora bien, no puede ser lo rectilíneo, lo geométrico, que en ese sentido se opone a lo orgánico. La línea orgánica griega que somete el volumen o la espacialidad sustituye a la línea geométrica egipcia que los reduce al plano. Lo orgánico, con su simetría, su contorno, su exterior y su interior, sigue remitiendo a las coordenadas rectilíneas de un espacio estriado. El cuerpo orgánico se prolonga en líneas rectas que lo relacionan con lo lejano. De ahí la prima-

ría del hombre, o del rostro, puesto que es esa misma forma de expresión, a la vez organismo supremo y relación de todo organismo con el espacio métrico en general. Por el contrario, lo abstracto sólo comienza con lo que Worringer presenta como el avatar "gótico". Esa línea nómada de la que dice: es mecánica, pero de acción libre y giratoria; es inorgánica, pero sin embargo viva, y tanto más viva cuanto más inorgánica. Se distingue a la vez de lo geométrico y de lo orgánico. *Elewa a la intuición* las relaciones "mecánicas". Las cabezas (incluso la del hombre, que ya no es rostro) se desenrollan y enrollan en lazos en un proceso continuo, las bocas se repliegan en espiral. Los cabellos, los vestidos... Esta línea frénética de variación, en lazo, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida que el hombre correge, que los organismos encerraban, y que la materia expresa ahora como el rasgo, el flujo o el impulso que la atraviesa. Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa *entre* los organismos ("una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites"...). A menudo se ha querido señalar una especie de dualidad en el arte nómada, entre la línea abstracta ornamental y los motivos de animales; o, más sutilmente, entre la velocidad con la que la línea integra y arrastra rasgos expresivos, y la lentitud o la parálisis de la materia animal así atravesada. Entre una línea de fuga sin comienzo ni fin y un remolino sobre sí casi inmóvil. Pero finalmente todo el mundo está de acuerdo en que se trata de una misma voluntad, o de un mismo devenir³⁴. Pues bien, no es porque lo abstracto engendre por azar o por asociación motivos orgánicos. Precisamente porque en él la pura animalidad es vivida como inorgánica, o supraorgánica, puede perfectamente combinarse con la abstracción, e incluso combinar la lentitud o la pesadez de una materia con la extrema velocidad de una línea que ya sólo es espiritual. Esa lentitud pertenece al mismo mundo que la extrema velocidad: relaciones de velocidad y de lentitud entre elementos, que de todas formas exceden el movimiento de una forma orgánica y la determinación de los órganos. La línea se escapa de la geometría, gracias a una movilidad huidiza, y al mismo tiempo la vida se separa de lo orgánico, gracias a un torbellino *in situ* y permutante. Esa fuerza vital propia de la abstracción traza el espacio liso. La línea abstracta es el afecto de un espacio liso, del mismo modo que la representación orgánica era el seminiendo que presidía el espacio orgánico. Por eso las diferencias háptico-óptico, próximo-alejado, deben estar subordinadas a la de la línea abstracta y la línea orgánica, para encontrar su principio en una confrontación general de los espacios. Y la línea abstracta no puede ser definida como geométrica y rectilínea. De donde deriva el siguiente problema: ¿a qué debe llamarse *abstracto* en el arte moderno? A una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma...³⁵

No hay que multiplicar los modelos. En efecto, sabemos que hay otros muchos: un modelo lúdico, en el que los juegos se enfrentarían según su tipo de espacio, y en el que la teoría de los juegos no tendría los mismos principios, por ejemplo, el espacio liso del go y el espacio estriado del ajedrez; o bien un modelo noo-

lógico, que no concierne a los contenidos del pensamiento (ideología), sino a la forma, la manera o el modo, la función del pensamiento, según el espacio mental que traza, desde el punto de vista de una teoría general del pensamiento, de un pensamiento del pensamiento. Etc. Es más, todavía habría que tener en cuenta otros espacios: el espacio agujereado, cómo comunica de manera diferente con el liso y con el estriado. Ahora bien, lo que nos interesa son los pasos y las combinaciones, en las operaciones de estriado, de alisado. Cómo el espacio no deja de ser estriado bajo la presión de fuerzas que se ejercen en él; pero cómo también desarrolla otras fuerzas y segrega nuevos espacios lisos a través del estriado. Incluso la ciudad más estriada segrega espacios lisos: habitar la ciudad en nómada, o en troglodita. A veces bastan movimientos, de velocidad o de lentitud, para rehacer un espacio liso. Evidentemente, los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso.



NOTAS

- 1 LEROI-GOURHAM *L'homme et la matière*, Albin Michel, págs. 244 sig. (y la oposición del tejido y del fieltro).
- 2 FAULKNER, Sartoris, Gallimard, pág. 136 (trad. cast., ed. Seix Barral).
- 3 Sobre esta historia del *quilt* y del *patchwork* en la inmigración americana, cf. JONATHAN HOLSTEIN, *Quilts, Musée des arts décoratifs 1972* (con reproducciones y bibliografía). Holstein no pretende que el *quilt* sea la fuente principal del arte americano, pero señala hasta qué punto ha podido inspirar o relanzar ciertas tendencias de la pintura americana: por un lado con el "blanco sobre blanco" de los *quilts* ordinarios, por otro con las composiciones-*patchwork* ("en ellas encontramos efectos *op*, imágenes en serie, el empleo de campos coloreados, una comprensión real del espacio negativo, el modo de la abstracción formal, etc.", pág. 12).
- 4 PIERRE BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui, Méditations*, págs. 95 sig. En el párrafo siguiente resumimos el análisis de Boulez.
- 5 Sobre este ajuste del adentro al afuera, en los nómadas del desierto, cf. Annie-Milovannoff, "La seconde peau du nomade". Y, sobre las relaciones del iglú con el afuera, en los nómadas del hielo EDMUND CARPENTER, *Eskimo*.
- 6 Las dos descripciones convergentes del espacio de hielo y del espacio de arena: E. CARPENTER, *Eskimo*, y W. THESIGER, *Le désert des déserts* (en los dos casos la misma indiferencia hacia la astronomía).
- 7 Cf. la exposición de PIERRE CHAUNU, *L'expansion européenne du XIII* págs. 288-305. (trad. cast., ed. Labor).
- 8 Especialmente PAUL ADAM, "Navigation primitive et navigation astronomique", en *Colloque d'histoire maritime V* (cf. la geometría operatoria de la estrella polar).
- 9 GUY BEAUJOUAN, *ibid.*
- 10 PAUL VIRILIO, *L'insécurité du territoire*: sobre cómo el mar vuelve a producir un espacio liso en el *fleet in being*, etc.; y sobre cómo surge un espacio liso vertical, de dominación aérea y estratosférica (especialmente cap. IV, "Le littoral vertical").
- 11 E. Laroche señala perfectamente la diferencia entre la idea de distribución y la de reparto, entre los dos grupos lingüísticos a este respecto, entre los dos géneros de espacio, entre el polo "provincia" y el polo "ciudad".
- 12 Esta expresión aparece en RENÉ THOM, que la emplea en relación con una variación continua en la que la variable reacciona sobre sus antecedentes: *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, 10-18, págs. 218-219.
- 13 Sobre la presentación de las multiplicidades de Riemann y de Helmholtz, cf. JULES VUILLEMIN, *Philosophie de l'algèbre*, P.U.F., págs. 409 sig.
- 14 Cf. RUSSEL *The principles of Mathematics*, Allen ed., cap. XXXI (trad. cast., ed. Espasa Calpe). La exposición que viene a continuación se aparta de la teoría de Russel. Puede verse un excelente análisis de las nociones de distancia y de tamaño según Meinong y Russell en ALBERT SPAIER, *La pensée et la quantité*, Alcan.
- 15 A partir del capítulo II del *Essai* (trad. cast., ed. Cristiandad), BERGSON emplea de forma repetida el sustantivo "multiplicidad", en condiciones que deberían despertar la atención de los comentaristas: la referencia implícita a Riemann no nos parece dudosa. En *Matière et mémoire* (trad. cast., ed. Cristiandad) explicará que la carrera o incluso el paso de Aquiles se dividen perfectamente en "submúltiplos", pero que tienen otra naturaleza que lo que dividen; e igual ocurre con el paso de la tortuga; y, "en ambos casos", la naturaleza de submúltiplos es distinta.
- 16 Cf. BERGSON, *Essai*, ed. du Centenaire, pág. 56: si una multiplicidad "implica la posibilidad de tratar cualquier número como unitá unidad provisional que se añadirá a ella, inversamente las unidades son a su vez verdaderos números, tan grandes como se quiera, pero que se consideran provisionalmente indescorporables para componerlos entre sí".
- 17 ALBERT LAUTMAN, *Les schémas de structure*, Hermann, págs. 23, 34-35.
- 18 Sobre esta conjunción propiamente euclidiana (muy diferente del proceso de acumulación), cf. LAUTMAN, págs. 45-48.
- 19 BENOIT MANDELROT, *Les objets fractals*, Flammarion (trad. cast., ed. Tusquets).
- 20 Sobre los dos espacios, cf. J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs* t. I, págs. 174-175 (trad. cast., ed. Ariel).
- 21 MICHEL SERRÉS, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*: "La física se apoya mucho

más en un espacio vectorial que en un espacio métrico" (pág. 79). Y sobre el problema hidráulico, págs. 104-107.

22 M. Serres, págs. 35, 135 sig.

23 Anne Querrien ha demostrado perfectamente la importancia de los Puentes y Caminos en esta elaboración del concepto de trabajo. Por ejemplo, Navier, ingeniero y profesor de mecánica, escribe en 1819: "Hay que establecer una moneda mecánica con la que se pueda estimar las cantidades de trabajo empleadas para efectuar todo tipo de fabricación".

24 Es un lugar común en los relatos de los misioneros: nada corresponde a una categoría de trabajo, incluso en la agricultura trashumante, en la que, sin embargo, las actividades de roturación son penosas. MARSHALL SAHLINS no se ha contentado con señalar la brevedad del tiempo de trabajo necesario para el mantenimiento y la reproducción, sino que insiste sobre factores cualitativos: la variación continua que regula la actividad, la movilidad o la libertad de movimiento que excluye las reservas y se compara con la "comodidad de transporte del objeto" ("La première société d'abondance", *Temps modernes*, octubre 1968, págs. 654-656, 662-663, 672-673).

25 Los textos principales son: A. RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienne; W. WORRINGER, *Abstraktion et Einfühlung*, Klnicksteck; H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, especialmente "L'art et le pouvoir du fond" y los comentarios de Maldiney sobre Cézanne.

26 Todos estos puntos remiten ya a un espacio de Riemann, en su relación esencial con "mónadas" (por oposición al sujeto unitario del espacio euclidiano): cf. Gilles Chatelet, "Sur une petite phrase de Riemann", *Analyses* n.º 3, mayo 1979, pero, si las "mónadas" ya no se consideran cerradas sobre sí mismas, y se supone que mantienen relaciones directas de vecino a vecino, el punto de vista puramente monadológico se revela insuficiente y debe ser sustituido por una "nomenclología" (idealidad del espacio estrado, pero realismo del espacio liso).

27 Cf. la descripción del espacio de los hielos y del hielo, por EDMUND CARPENTIER, *Esquimo*: "No hay distancia intermedia, ni perspectiva o contorno, el ojo sólo puede captar millares de plumas humeantes de nieve (...). Una tierra sin fondo ni borde (...). un laberinto vivo con los movimientos de un pueblo formando muchedumbre, sin que unas paredes planas estáticas no detengan el oído o el ojo, y el ojo pueda deslizarse aquí, pasar allá".

28 Estos dos aspectos, lo Englobante y el Centro, en el análisis que J. P. VERNAUT hace del espacio de Anaximandro (*Mythe et pensée chez les Grecs*, t. I, III parte). Desde otro punto de vista, ésta es la historia del desierto: su posibilidad de devenir lo englobante y también de verse apartado, rechazado por el centro, como en una inversión de movimiento. En una fenomenología de la religión tal y como Van der Leeuw ha sabido hacerla el *nomos* aparece claramente como lo englobante-límite o fondo, pero también como lo rechazado, lo excluido, en un movimiento centrífugo.

29 Cualquiera que sean las interacciones, el "arte de la estepa es totalmente específico, y pasará a los germanos de la migración: a pesar de todas sus reservas hacia una cultura nómada, René Grousset lo ha señalado perfectamente, *L'empire des steppes*, Payot, págs. 42-62. La irreductibilidad del arte esca al arte asirio, del arte sámarita al arte persa, del arte húnico al arte chino. Se ha podido decir que en el arte de las estepas fue mayor la influencia que lo que tomó prestado (especialmente el problema del arte ordo y de sus relaciones con la China).

30 Sobre este problema de la luz y del color, especialmente en el arte bizantino, cf. Henri Maldiney, págs. 203 sig., 239 sig.

31 Riegl ya sugiere una correlación "háplico-próximo-abstracto". Pero es Woringer el que desarrolla ese tema de la línea abstracta. Y, si la concebe esencialmente bajo su forma egipcia, también describe una segunda forma, en la que la línea abstracta adquiere una vida intensa y un valor expresionista, aunque siga siendo intrínseca: *Abstraktion et Einfühlung*, cap. V, y sobre todo *L'art góthique*, págs. 61-80 (trad. cast., ed. Revista de Occidente).

32 LEON-COURRAN, *Le geste et la parole*, Albin Michel, t. I, págs. 263 sig.; t. II, págs. 219 sig. ("Las marcas rítmicas son anteriores a las figuras explícitas"). La posición de Woringer era muy ambigua, pues, al pensar que el arte prehistórico era fundamentalmente figurativo, lo excluía del Arte, como si tratase de unos "garabatos infantiles". *Abstraktion et Einfühlung*, págs. 83-87. Después, sugiere la hipótesis de que los habitantes de las cavernas son quizá el "último miembro terminal" de una serie que habría comenzado por lo abstracto (pág. 166). Pero, ¿esa hipótesis no forzará a Woringer a modificar su concepción de lo abstracto, y a dejar de identificarlo con la geometría egipcia?

33 Worringer opone la potencia de repetición, mecánica, multiplicadora, sin orientación fija, y la fuerza de simetría, orgánica, aditiva, orientada y centrada. Ve en esa oposición la diferencia fun-

damental entre la ornamentación gótica y la ornamentación griega o clásica: *L'art góthique*, págs. 83-87 ("la melodía infinita de la línea septentrional"). En un hermoso libro, *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Alcan, LAURE MOREGENSEN desarrolla un ejemplo preciso y distingue "el antitético simétrico" del arte persa sassánide, y "el antitético desahogado" del arte de los nómadas iraníes (Sármatas). Muchos comentaristas han insistido, sin embargo, en los motivos simétricos y centrados del arte nómada o bárbaro. Pero Woringer responde de antemano: "En lugar de una estrella regular y geométrica bajo todas esas relaciones, en lugar de la rosca o de otras figuras en reposo, aparece la rueda que gira, la turbina o la rueda llamada sol; todos esos modelos expresan un movimiento violento; la dirección del movimiento no es irradiante sino periférica". La historia tecnológica confirma la importancia de la turbina en la vida nómada. En otro contexto, bioestético, GABRIEL TARPE oponía la repetición como potencia indefinida y la simetría como limitación. Con la simetría, la vida se hacía un organismo y adquiría una forma estrellada o reflejada, replegada (Irradianes y Moluscos). Bien es cierto que en ese caso descendía otro tipo de repetición, en la reproducción externa; cf. *L'opposition universelle*, Alcan.

34 Sobre todos estos puntos, cf. el libro muy intuitivo de Georges CHARREAU, *L'art barbare*, ed. du Cercle d'art, en el que encontramos un gran número de reproducciones. René Grousset es el que mejor ha insistido sobre la lentitud como polo dramático del arte nómada: *L'empire des steppes*, pág. 45.

35 En su prefacio a *Abstraktion et Einfühlung*, DORA VALLER tiene razón cuando señala la independencia respectiva de Woringer y de Kandisky, y la diferencia de sus problemas. No obstante, sigue manteniendo que entre ellos puede haber convergencia o resonancia. En cierto sentido, todo arte es abstracto, el arte figurativo sólo deriva de ciertos tipos de abstracción. Pero, en otro sentido, si existen así tipos de líneas muy diferentes, geométrica-egipcia, orgánica-griega, vital-gótica, etc., se trata de determinar cuál sigue siendo abstracta o realiza la abstracción como tal. Se puede dudar que sea la línea geométrica, en la medida en que esta todavía traza una figura, aunque sea abstracta o no representativa. La línea abstracta sería más bien la que MICHAEL FRIED define a partir de ciertas obras de Pollock: multidireccional, sin interior ni exterior, sin forma ni fondo, que no delimita nada, que no describe un contorno, que pasa entre las manchas y los puntos, que llena un espacio liso, que mezcla una materia visual háptica y próxima, que "arrae al ojo del espectador y al mismo tiempo no le deja ningún lugar para descansar" ("Trois peintres américaines", en *Peinture*, págs. 267 sig.). En Kandisky, la abstracción no se realiza tanto gracias a las estructuras geométricas como a las líneas de marcha o de recorrido que parecen remitir a motivos nómadas mongoles.

