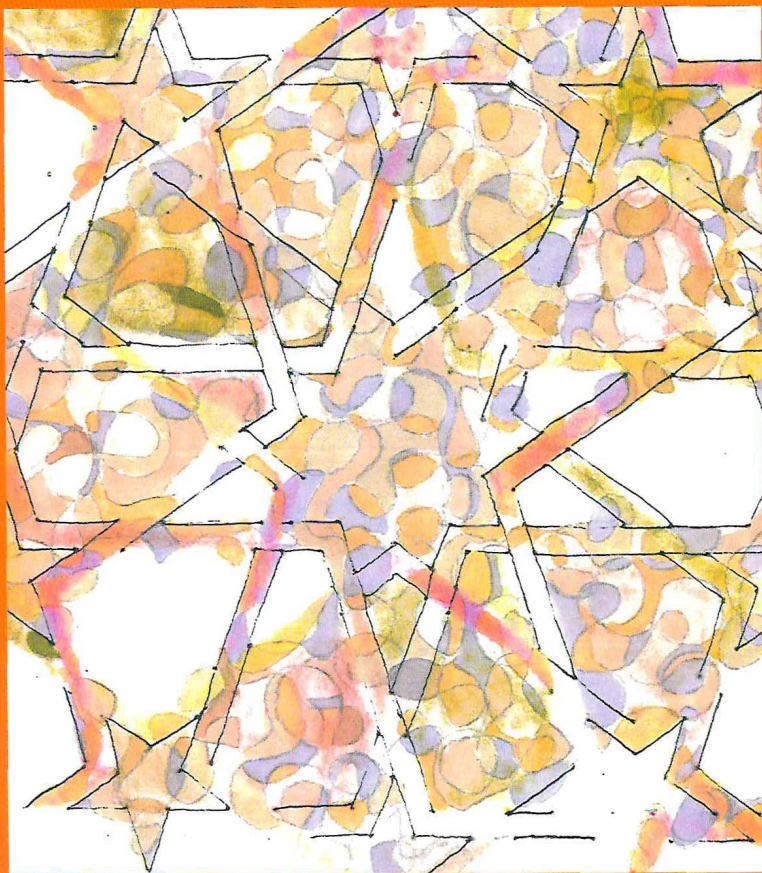


# SIMONE BORGHI LA CASA Y EL COSMOS

EL RITORNELO Y LA MUSICA  
EN EL PENSAMIENTO  
DE DELEUZE Y GUATTARI



Cactus

OCCURSUS

Simone Borghi

**LA CASA Y EL COSMOS**

El ritornelo y la música  
en el pensamiento de Deleuze y Guattari

Borghi, Simone

La casa y el cosmos : el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari / Simone Borghi ; traducido por Fernando Venturi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Cactus, 2014. 128 p. ; 21x14 cm. - (Occursus; 7)

ISBN 978-987-29224-8-1

1. Filosofía. 2. Música. 3. Ensayo. I. Venturi, Fernando, trad. II. Título  
CDD 190

Título: *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari.*

Título original: *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari.*

Autor: Simone Borghi

© 2008 Ombre Corte, Verona

© 2014 Editorial Cactus, Buenos Aires

ISBN 978-987-29224-8-1

Traducción: Fernando Venturi

Diseño de interior y tapa: Manuel Adduci

Ilustración de tapa: *Fanciullo a spasso in motivi islamici*, Aldo Caselli

Impresión: Gráfica MPS

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

1ra. edición en castellano – Buenos Aires, agosto de 2014

🌐: [www.editorialcactus.com.ar](http://www.editorialcactus.com.ar)

✉: [editorialcactus@yahoo.com.ar](mailto:editorialcactus@yahoo.com.ar)

Simone Borghi

## **LA CASA Y EL COSMOS**

El ritornelo y la música  
en el pensamiento de Deleuze y Guattari



Editorial Cactus  
serie **OCCURSUS** SIETE

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
Primera parte	
<b>Música entre estética y etología</b>	
Capítulo primero	
<b>Von Uexküll y la naturaleza como música</b>	<b>11</b>
La máquina antropológica (11) Umwelt (14)	
La naturaleza como música (20) Los contrapuntos (24)	
Capítulo segundo	
<b>La lógica de la expresión territorial</b>	<b>29</b>
Milieu (29) El ritmo (33) El territorio según Lorenz (35) Territorio y expresividad (38)	
Motivos y contrapuntos territoriales (42)	
Capítulo tercero	
<b>El ritmo y el tiempo</b>	<b>49</b>
Messiaen: personajes rítmicos y paisajes melódicos (49) Boulez: el tiempo re-buscado (55)	
Segunda parte	
<b>Música entre estética y ontología</b>	
Capítulo primero	
<b>Las nociones</b>	<b>65</b>
Agenciamientos (65) La desterritorialización (73) Liso y estriado (83) La diagonal (90)	
Capítulo segundo	
<b>Del mundo al cosmos</b>	<b>101</b>
El ritornelo (101) Las tres épocas de la música (104)	
El cosmos de la música contemporánea (111) El pequeño y el gran ritornelo (117)	
<b>Conclusiones</b>	<b>123</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>126</b>



## Introducción

La música o el arte en sentido lato no son, según Deleuze y Guattari, exclusivas del hombre y de su mundo. En el mundo animal, de hecho, podemos encontrar fácilmente fenómenos que a todo efecto, dicen los dos filósofos, deben ser considerados artísticos. Para ubicarnos en tal punto de vista es preciso, por cierto, por una parte, dejar atrás nuestra costumbre de poner una distancia o una frontera neta entre el hombre y el animal, y por otra, ya no ver en la obra de arte el resultado del trabajo individual de un sujeto sino un devenir expresivo mucho más amplio. Por estas razones nuestro análisis unirá en su primera parte la estética con la etología, tomando en consideración las teorías sobre el mundo animal de von Uexküll y las del territorio de Lorenz, a las cuales Deleuze y Guattari se refieren explícitamente. En ambos casos veremos cómo el pensamiento de los dos etólogos resulta acogido por el pensamiento de los dos filósofos franceses.

De cualquier modo, el problema no es en absoluto igualar al hombre y al animal, como tampoco empujarlos hacia un primitivismo ideal o hacia una animalización de lo humano. La verdadera cuestión está en cambio en formular un plano filosófico sobre el cual la distinción entre natural y artificial pierda sentido, para dar lugar a nociones que recorten o distribuyan lo real de un modo sensiblemente diferente. Ya no más hombres, animales

o vegetales, aunque continuaremos usando dichos términos, sino *milieux* (medios), territorios, agenciamientos y planos cósmicos. Conceptos que para nada tienen en cuenta las diferencias de especie que estamos habituados a utilizar, porque toman en consideración una única materia “casi fluida” para todos los seres, para todas las realidades concretas o abstractas que existan y para los grados de estabilidad estructural o bien de potencia creativa que podamos en cada caso discernir y valorar.

Estas nociones no remiten pues a estructuras o arquetipos sobre los cuales se instalarían los vivientes, sino a tipologías de conglomerados de materia, teniendo cada una sus propias posibilidades expresivas, así como sus propias formas más o menos rígidas. El objetivo de estos conceptos es permitir identificar las fuerzas y los movimientos que atraviesan a cada ser, es decir volverlos pensables, precisamente en el sentido en que Klee decía que el arte debe “hacer visible” y no reproducir lo visible. Los movimientos que analizaremos son: la codificación, la descodificación, la territorialización, la desterritorialización relativa y absoluta, y la reterritorialización.

Analizaremos entonces las formas de vida que pueblan la filosofía de Deleuze y Guattari, desde las más simples basadas en los códigos, hasta la instauración de un plano cósmico informal sobre el cual un material “molecularizado” con una valencia propia ya no tiene necesidad de una verdadera forma que lo estructure. La presentación será secuencial, pero no deben ser pensadas en términos de una evolución sino más bien como simultáneas y entremezcladas unas en otras, como al interior de un caleidoscopio, por decirlo así. Su lógica ni estructuralista ni jerárquica, o lo que podríamos llamar su “libre juego”, es aquello que el concepto de ritornelo resume en sí, en tanto multiplicidad cualitativa. Una lógica del devenir que arrastra en su complicado dinamismo, estructurante y expresivo a la vez, todo lo viviente. De fondo, la presencia de Spinoza en el pensamiento de Deleuze y Guattari es notoria: no más sujetos, no más conciencias o esencias, sino buenos o malos encuentros, afectos positivos o negativos y grados de potencia.

El análisis sobre el ritornelo nos obligará además a repensar nuestras clásicas categorías de espacio y de tiempo, ayudándonos con las reflexiones de dos compositores contemporáneos a los cuales Deleuze y Guattari deben mucho: Olivier Messiaen y Pierre Boulez. Ya no más un solo tiempo y un solo espacio donde todos los seres vivientes se mueven y desarrollan su propia vida, sino una pluralidad de duraciones y de espacios, diferentes según las situaciones. Ya no más el tiempo solo como medida sino también como diferencia, y no más el espacio solo como extensión sino también como intensidad. Duplicaremos así pues las dos nociones y hablaremos de dos pares conceptuales en perenne



conmixción: un espacio y un tiempo típico de cierto hábito de la materia, o de una repetitividad reiterada, que se mezclan respectivamente en otro tiempo y en otro espacio de una naturaleza diferente y más complicados de entender, pertenecientes en cambio a cada acto expresivo o creativo. Unos están siempre ya dados, otros al contrario por “conquistar”. La importancia del concepto de ritornelo es entonces evidente: no solo una original teoría del devenir sino también una nueva concepción del espacio y del tiempo. Desde la célula más pequeña hasta el organismo más complejo el ritornelo imprime o “produce” una ritmicidad, un esquema espacial trascendental para su desarrollo llamado regular. Pero, al mismo tiempo, a causa de su dinamismo interno, todo organismo siempre puede ser constreñido a emprender un movimiento expresivo, a rever los propios esquemas espacio-temporales, es decir, a crear nuevos. El ritornelo no es una estructura, no tiene una forma, pues es una fuerza o un complicado movimiento que al repetirse ofrece en cada caso resultados diferentes. Saldrán a la luz efectivamente dos polos o dos modos de pensarlo: el pequeño y el gran ritornelo.

El concepto central de este estudio mantiene además con el sonido una estrecha relación, como testimonia la definición de arte musical dada por Deleuze y Guattari como “actividad que consiste en desterritorializar el ritornelo”, siendo este último el “contenido mismo de la música”. El presente trabajo, por una parte, es un análisis del concepto de ritornelo y, por otra, tiene el objetivo de esclarecer la definición de música descrita aquí arriba. En filosofía, en música o en las otras artes se ha creído por mucho tiempo no poder pensar, componer o pintar sin recurrir a ciertas formas o lugares privilegiados, considerados imprescindibles. Se consideraba imposible hacer música sin notas, así como en filosofía se decía: “¡fuera de las personas o del individuo no distinguirán nada!”. Sin las notas habría solamente rumor, y más allá del sujeto solo un fondo indiferenciado, la noche en la que todos los gatos son pardos. Sin embargo, entre el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, la nota y el sujeto sufrieron, si observamos detenidamente, el mismo destino, porque se descubrió que más allá de ellos, al momento de organizar los sonidos, los pensamientos o las propias afecciones, hay un mundo informal y no por esto menos riguroso. Y no se trata, entiéndase bien, de abolir todo uso de las notas o de la tonalidad, sino más bien de no estar sujetos a ellas. Daremos una atención particular, pues, a cierto tipo de música contemporánea, pero sin la menor intención de desvalorizar la precedente.

En suma, se puede decir que este trabajo es el resultado de al menos dos buenos encuentros en mi vida: el primero, en orden cronológico, con la música, que sin dudas fue lo primero que me “forzó” a pensar; el segundo,

obviamente, con el pensamiento de Deleuze y Guattari, al cual creo deberé siempre muchísimo, por mil razones y sobre mil planos diferentes. Agradezco profundamente al doctor Paolo Godani, pues su presencia en verdad ha hecho posible el presente estudio, y al profesor Leonardo Amoroso. Dedico un agradecimiento especial al compositor y doctor en filosofía Luigi Manfrin por haberse interesado en lo que he escrito y por el aliento que me ha dado. En fin, gracias al profesor Patrick Gormally de la Universidad de Galway y a mi madre.

# Primera parte

## Música entre estética y etología

### Capítulo primero

#### Von Uexküll y la naturaleza como música

##### La máquina antropológica

En el libro *Lo abierto*, Giorgio Agamben pasa revista a las teorías más significativas, en el pensamiento occidental, por las cuales se ha intentado establecer una distinción entre el hombre y el animal. Según el autor, si no damos por descontado la existencia de una separación neta entre mundo animal y mundo humano, y nos preguntamos cómo se ha iniciado esta cesura, nos daremos cuenta de que solo porque “algo así como una vida animal ha sido separada en el interior del hombre, solo porque la distancia y la proximidad con el animal han sido medidas y reconocidas primero en lo más íntimo y cercano, es posible oponer el hombre a los otros vivientes”<sup>1</sup>. La distinción entre humano y animal pasa entonces en primer lugar por una división interior al hombre, que crea así la posibilidad de pensar lo que es humano y aquello que es animal.

El fundador de la taxonomía científica moderna, Linneo, afirmaba en efecto que no puede ser establecida ninguna diferencia genérica entre hombre y simio, dicho de otra manera, que el hombre no posee una identidad específica

<sup>1</sup> G. Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2007, p. 35.

verificable desde el punto de vista de la historia natural. Reconocía como característica específicamente humana una sola actitud, que resumía en el "poder reconocerse como humano". Esta afirmación, concluye Agamben, equivale no solo a decir que el hombre es el animal que debe reconocerse humano para serlo, sino también que "*Homo Sapiens* no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida: es, más bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano"<sup>2</sup>. Generalizando este procedimiento, el autor evoca luego la existencia de aquello que llama la máquina antropológica de los modernos: una especie de estructura intelectual ya presupuesta, oculta detrás de toda teoría antropocéntrica que pretenda marcar una separación entre hombre y animal, ubicando al primero siempre en una posición de superioridad respecto al otro. Una máquina, exactamente, pues "produce" la especie humana y la animal, fabrica la humanidad en sentido lato. Ella, sin embargo, está afectada por una aporía intrínseca que la conduce siempre y en cualquier caso a desembocar en un fracaso, mostrando la imposibilidad para la razón humana de marcar una separación objetiva entre mundo humano y mundo animal. Veamos brevemente de qué aporía se trata y en consecuencia cuál es el funcionamiento de esta máquina antropológica. El primer estudioso, según Agamben, que saca a la luz esta aporía, fue el lingüista Heymann Steinthal. El objetivo de sus indagaciones consistía en lo siguiente: tras haber postulado la existencia de una fase prelingüística de la vida del hombre, demostrar cómo solo el mundo perceptivo humano, más complejo y lleno de fuerza que el animal, pudo haber creado el lenguaje. El lenguaje servía, por lo tanto, para discriminar el hombre del animal, del cual este último carece; ¿pero dónde encontrar en el hombre, como tal, la razón de ser del lenguaje? ¿Qué fuerza o carácter biológico innato en el hombre ha creado el lenguaje? Asimismo: ¿el hombre sin lenguaje es un animal o estamos obligados a considerarlo en cualquier caso un hombre? ¿Cómo podría haber creado el lenguaje si aún no era un hombre? En efecto, dice Steinthal, "o el hombre tiene lenguaje o bien, simplemente, no es"<sup>3</sup>. Se dio cuenta así de que la existencia de un hombre-animal sin lenguaje era solo una ficción, que el individuo que habría debido asumir el rol de eslabón perdido entre hombre y animal era todavía un hombre al cual se le había quitado artificialmente la facultad lingüística. El lenguaje no es una virtud innata en la estructura psicofísica del hombre sino, como dice Agamben, una producción histórica

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 73.

que, como tal, “no puede ser propiamente asignada al animal ni al hombre”<sup>4</sup>. He aquí lo que dice el mismo Steintal al respecto:

El estadio prelingüístico de la intuición puede ser tan solo uno y no doble, no puede ser distinto para el animal y para el hombre. Si fueran diferentes, es decir, si el hombre fuese, así, naturalmente superior al mono, entonces el origen del hombre no coincidiría con el origen del lenguaje, sino más bien con el origen de su forma superior de intuición a partir de aquella inferior del animal. Sin darme cuenta, suponía este origen: el hombre con sus características humanas me estaba dado, en realidad, a través de la creación y yo intentaba luego descubrir el origen del lenguaje en el hombre. Pero, de este modo, contradecía mi premisa, es decir, que el origen del lenguaje y el origen del hombre eran la misma cosa; ponía primero al hombre y luego lo dejaba producir el lenguaje<sup>5</sup>.

Esta aporía, dice Agamben, es la misma que caracteriza a la máquina antropológica que opera en nuestra cultura:

En la medida en que en ella está en juego la producción de lo humano mediante la oposición hombre/animal, humano/inhumano, la máquina funciona necesariamente mediante una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre ya una exclusión). Precisamente porque lo humano está, en efecto, siempre ya supuesto, la máquina produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la cual el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera<sup>6</sup>.

La máquina antropológica, como decíamos arriba, puede funcionar solamente excluyendo del humano una parte animalizada y etiquetada como inhumana, creando de ese modo una zona indiferenciada entre hombre y animal. Esta zona de sombra, continúa el autor, está, en efecto, perfectamente vacía; y en vez de ser el lugar de origen de lo humano, es tan solo el lugar de una decisión incesantemente actualizada por la cual se desplaza continuamente la línea de demarcación entre el hombre y el animal.

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 74-75.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 75.

El problema, en todo caso, no es encontrar una máquina antropológica mejor sino más bien, habiendo revelado su funcionamiento, bloquearla en favor de una visión ya no antropocéntrica del mundo. Esto es lo que Agamben nos invita a realizar, y que, en lo concerniente al presente estudio, haríamos bien en aceptar. Dejar de lado cualquier visión antropocéntrica, sin embargo, no debe significar inclinarse hacia una animalización del hombre o a su ideal primitivismo, ni mucho menos hacia una antropomorfización de los animales, tan odiada por Deleuze. El arte se inicia, dicen Deleuze y Guattari, con el uso expresivo de ciertas materias de expresión, como los colores o los sonidos, presentes en la naturaleza. Pero esta expresividad, justamente, no es prerrogativa del hombre sino más bien expresividad del cosmos entero con todos sus seres, al interior del cual el humano es solo una de las tantas formas reconocidas.

## Umwelt

Deleuze y Guattari prestaron gran interés a las investigaciones sobre el mundo animal del biólogo J. von Uexküll<sup>7</sup>, el cual, luego de haber descartado cualquier acercamiento a la naturaleza de tipo antropomorfo, creó, deshumanizándola por completo, un nuevo modo de relacionarse con ella mediante el uso de nociones originales entre las cuales la más famosa es la de *Umwelt*. El estudio de esta noción, que en italiano se traduce con el término "*ambiente*"<sup>8</sup>, y de su teoría de la naturaleza, resulta particularmente importante en el estudio de la estética musical de los dos filósofos franceses;

<sup>7</sup> Jacob von Uexküll (1864-1944), estudió biología, primero en la universidad de Dorpat y luego en Heidelberg, donde fue asistente del fisiólogo Kühn. A partir de 1892 publicó en diversas revistas los resultados de sus investigaciones científicas que versaban principalmente sobre los invertebrados y la psicología del *Umwelt*. En la misma época colaboró con la estación zoológica de Nápoles. En 1903 dejó la carrera académica y publicó varios ensayos que revelaron la importancia del *Umwelt* en la vida de los animales. Al final de la primera guerra mundial, habiendo perdido su patrimonio, se vio obligado a reintegrarse a la vida universitaria. En 1926, la universidad de Hamburgo creó, para él, una cátedra de profesor honorario. En la misma ciudad fundó el *Institut für Umweltforschung* (Instituto de investigación del Medio Ambiente) que dirigió en condiciones materiales por demás precarias. Pasó los últimos años de su vida en Capri, donde murió a la edad de ochenta años.

<sup>8</sup> En castellano, "mundo circundante" o "mundo asociado". "Es interesante agregar que, ante la aparente equivocidad que asume el concepto de 'Umwelt' desde su introducción en 1909, Uexküll se ve obligado a reexplicitar sus intenciones en 1913". Cfr. J. M. Heredia, "Jacob von Uexküll, portavoz de mundos desconocidos", prólogo a la edición

trataremos de explicar entonces a continuación sus caracteres generales. Los libros de Uexküll a los cuales haremos referencia son: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (Paseando por los mundos circundantes de animales y humanos), aparecido por primera vez en 1934, y *Bedeutungslehre* (Teoría del significado) de 1940.

La importante constatación de la cual parte Uexküll, quien funda allí las bases de su teoría, es que nosotros damos por descontado muy a menudo que existe un único mundo al interior del cual todos los seres, desde el más simple hasta el más complejo, están ordenados jerárquicamente. Según él, en cambio, cada ser viviente pertenece a un mundo diferente de los demás, que contiene objetos, o más bien percepciones que tienen significado solamente al interior de una estructura de vida precisa. En lugar de un único mundo, tenemos así muchos mundos, cada uno igualmente perfecto y cerrado en sí, pero comunicante con los otros solo de un modo contrapuntístico, entendiendo con ello precisamente lo que entendemos por contrapunto musical. Uexküll amaba comparar la naturaleza con una gran sinfonía en la cual todos los seres vivientes, bien distintos unos de otros como los instrumentos de una orquesta, están, sin embargo, fusionados o superpuestos contrapuntísticamente, tal como sucede exactamente con los sonidos y las melodías de una sinfonía. El objetivo de la ecología sería entonces descubrir y revelar la gran partitura de la naturaleza. Pero dejemos de lado por ahora esta analogía musical de la naturaleza, para comenzar en cambio desde el inicio.

Según Uexküll, nosotros pensamos por costumbre que “las relaciones que un sujeto de otro *Umwelt* mantiene con las cosas de su *Umwelt* cobran vida en el mismo espacio y en el mismo tiempo que aquellas que nos ligan a las cosas de nuestro mundo humano”<sup>9</sup>. Pero las cosas no son así, es solo una ilusión de nuestro antropocentrismo, de nuestra costumbre de ver a la naturaleza desde el punto de vista del hombre. Ilusión transmitida por una creencia puntual, es decir, la de que existe un único mundo estructurado en un solo espacio y en un solo tiempo, al interior del cual todos los seres se mueven y desarrollan su vida. En efecto, basta pensar que cuando vemos volar en nuestra cercanía a cualquier insecto o animal volador, damos por descontado que él percibe las mismas cosas que nosotros percibimos, o que ejecuta sus movimientos

---

castellana del libro de von Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*, Cactus, Bs. As., 2014. pp. 25-26. [N. de T.]

<sup>9</sup> Citamos de las ediciones a las que hacen referencia Deleuze y Guattari: J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain / La théorie de la signification*, Pocket, Paris, 1965. cit., p. 29.

bajo el mismo horizonte espacial conocido por nosotros. Al contrario, dice Uexküll, si nos encontramos por ejemplo en un prado, todo aquello que para nosotros lo conforma, como las flores, los árboles y los olores, es percibido por un animal seguramente de un modo diferente, o bien, y esto es aún más interesante, directamente no es percibido en absoluto.

Uexküll definía el estudio de los universos animales como “paseos por mundos desconocidos e invisibles”. El acceso a ellos, afirma el biólogo, estará vedado a todos los mecanicistas, a quienes él a menudo hace referencia como adversarios científicos que todavía pretenden atenerse a la convicción de que “los seres vivos son solamente máquinas”<sup>10</sup>. Concebir a los animales o directamente al hombre como simples máquinas equivale a compararlos con meras cosas; pero obrando de ese modo, dice Uexküll, deberíamos advertir que habremos suprimido desde el inicio lo más importante, es decir, el sujeto que se sirve de los medios, que los utiliza en su percepción y en su acción. El animal más que una máquina debería ser considerado un “mecánico”, y las partes mismas de su cuerpo, cada célula viviente, no deben ser consideradas como materia inerte sino como muchos pequeños sujetos a su vez perceptivos y agentes, que poseen, en consecuencia, sus propios caracteres perceptivos e impulsos o “caracteres activos”. El ejemplo que sigue debería servir para justificar lo dicho: el batir de una campana cumple su tarea de máquina únicamente en el momento en que se bambolea de derecha a izquierda, sin embargo, ante cualquier otro estímulo, como el frío, el calor o la corriente eléctrica, reacciona exactamente como cualquier otro pedazo de metal. Si tomamos en cambio un músculo, vemos que responde siempre de la misma manera, es decir contrayéndose con cualquier estímulo: toda intervención exterior es transformada por él en la misma excitación, y responde con el mismo impulso que provoca la contracción de su cuerpo celular.

Todo lo que un animal hace, dice Uexküll, es su mundo de la acción, todo lo que un animal percibe, el mundo de su percepción. Mundo de la acción y mundo de la percepción están firmemente unidos, es decir, forman una totalidad cerrada que el etólogo llama precisamente *Umwelt*, su *mundo vivido*. Siendo entonces cada pequeña célula perceptiva y agente, diremos más exactamente que: “La percepción y la acción complejas del conjunto del sujeto animal se reducen a la colaboración de los pequeños mecanismos celulares, los cuales disponen cada uno solamente de una señal perceptiva y de una señal de acción”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 21.



Sin embargo, aquello que el animal percibe, afirma Uexküll extendiendo la doctrina kantiana al mundo animal, no son verdaderos objetos, pues él “no puede entrar en relación con un objeto como tal”. El animal entra en relación, en cambio, con ciertos elementos llamados “portadores de significado” (*Bedeutungsträger*) o “portadores de características” (*Merkmalsträger*)<sup>12</sup>. Los objetos no son percibidos por causa de su cualidad física, sino solamente porque transmiten algún significado que los órganos receptivos del animal están destinados a reconocer, formándose de ese modo lo que él define como imágenes perceptivas. Toda acción comienza a través de la producción de un carácter perceptivo y termina atribuyendo al mismo portador de significado un carácter activo, formando así un “círculo funcional” que liga estrechamente al animal con la marca perteneciente a su mundo. Los círculos funcionales que se encuentran en la naturaleza con mayor frecuencia son: el de la nutrición, el ecológico, el del enemigo y el de la reproducción sexual. Resultará obvio entonces que existan tantas versiones de un objeto como *Umwelt* de los que él forme parte. Si tomamos por ejemplo un bosque, este tendrá un significado diferente y en consecuencia será un bosque diferente, según el sujeto que lo viva; un bosque para un lobo, uno para un águila, uno para un guardabosque que posee cierta conciencia del lugar, o uno para el simple humano que solo se adentra en él para realizar un paseo.

Todo objeto, entonces, que entra en la órbita de un *Umwelt*, es modulado y transformado por células perceptivas hasta convertirse en un portador de significado que da lugar a un actuar; cuando esto no sucede, permanece completamente abandonado por el animal, o más bien ni siquiera existe, pues para él carece de sentido. Si encontramos por la calle un perro rabioso que se

<sup>12</sup> Hemos traducido el término *Merkmalsträger* como “portador de características”, literalmente, preservando así la relación que guarda con su equivalente *Bedeutungsträger* (portador de significado). Asimismo, en otras oportunidades, para favorecer una lectura más fluida del texto, hemos empleado el término “marca”, fiel al término *marca* empleado en el original italiano –y al *mark* con el aparece en las traducciones inglesas–, que también posibilita a su vez la comprensión de la idea de “círculo funcional” [*Funktionskreis*] que Uexküll quiere fundamentar: “En el mundo exterior nos encontramos con objetos [Objekte] y seres vivos que se relacionan con el animal de dos maneras. Por un lado, suministran características que son accesibles para los órganos sensoriales y, por el otro, son “tratados” por los efectores. Los llamo portadores de características [Merkmalsträger] (...) el mundo circundante [*Umwelt*] se descompone en dos partes: en un *mundo perceptible* [Merkwelt], que va desde el portador de características hasta el órgano sensorial, y en un *mundo de efectos* [Wirkungswelt], que va desde el efector hasta el portador de características. Cfr. J. von Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*, trad. T. Bartoletti, L. C. Nicolás, op. cit., 2014, pp. 87-88. [N. de T.]

acerca amenazante hacia nosotros, dice Uexküll, y para defendernos le tiramos una piedra recogida de la vereda, el perro escapará atemorizado por el peligro de ser herido repentinamente por un proyectil. Esto sucede porque la piedra, que no tenía para nada una existencia en el *Umwelt* del perro (careciendo de sentido en su interior), pasa a formar parte de él y asume en cambio el significado de “proyectil”, cuando muta en algo que puede ocasionar dolor.

El primer objetivo de un estudioso del mundo animal es por lo tanto aislar los caracteres perceptivos del animal, los portadores de características de su *Umwelt*, extraerlos del conjunto de todos aquellos presentes en sus alrededores. El mundo del animal debe así ser concebido como fragmento de todo el mundo circundante que nosotros vemos extenderse a su alrededor. Ahora bien, este mundo que circunda al del animal no es más que nuestro propio *Umwelt*, al que Uexküll llama *Umgebung* (entorno físico y geográfico, característico de la percepción humana), al cual, sin embargo, no le corresponde ningún tipo de privilegio sustancial respecto a los otros. El *Umgebung* funciona del mismo modo que los mundos circundantes (*Umwelten*), pero reviste en verdad una variedad mayor de signos y además una mayor elasticidad respecto a la rigidez estructural más o menos acentuada de los mundos animales.

Cada *Umwelt* está caracterizado, por una parte, por un perfecto equilibrio estructural entre los órganos perceptivos y los de acción, y por otra, por los portadores de significado o marcas. En lo concerniente al mundo de las plantas, Uexküll habla, en efecto, de hábitat y ya no de *Umwelt*. Las plantas, dice, edifican su cuerpo como hacen los animales, como si fuese una casa viviente que le ayuda a desarrollar su propia vida. Solo que la casa de las plantas está desprovista de un sistema nervioso y no posee, como es sabido, ni órganos perceptivos ni órganos de acción. En consecuencia, para la planta no existen portadores de significado, ni círculos funcionales, ni caracteres perceptivos, ni caracteres activos, vale decir, todo lo que constituye un *Umwelt*.

Entre las muchas reconstrucciones de mundos descritas por Uexküll, hay una que tal vez haya conquistado mayor éxito que las demás, y que, a su vez, encontrándose justo al inicio de *Paseando por los mundos circundantes de animales y humanos*<sup>13</sup>, produce un extraño efecto desorientador en el

<sup>13</sup> *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (1934), traducido al italiano en su primera edición bajo el título *I mondi invisibile* (1936), luego como *Ambiente e comportamento* (1967), y más recientemente como *Ambienti animali e ambienti umani* (2013); la última edición francesa titula *Milieu animal et milieu humain* (2010). Para un listado de todos los libros y artículos publicados por Uexküll, así como de las traducciones de su obra, vease: Kull, K. “Jakob von Uexküll : An introduction” en *Semiotica* 134 (1/4), 2001, pp. 15-39. Cfr. J. M. Heredia, *op. cit.*, 2014. [N. de T.]

lector: el *Umwelt* de la garrapata. Veamos a continuación sus caracteres, ella es extremadamente simple pero en su interior contiene todos los aspectos fundamentales de la estructura de cualquier otro *Umwelt*. El etólogo alemán afirma que los reiterados estudios de la época sobre la garrapata dejaban muy poco margen a eventuales errores en la reconstrucción de su mundo. Leamos lo que él mismo dice en esta descripción literaria de la vida del pequeño animal:

El habitante de la campaña, que recorre con frecuencia los bosques y matorrales acompañado por su perro, no puede dejar de conocer a una minúscula bestia que, colgada de una ramita, espera su presa, hombre o animal, para dejarse caer sobre su víctima y beber su sangre [...]. Al momento de salir del huevo, ella no está todavía completamente formada: le faltan un par de patas y los órganos genitales. Pero ya es capaz, en este estadio, de atacar animales de sangre fría, como la lagartija, apostándose sobre la punta de una brizna de hierba. Después de algunos cambios sucesivos, adquiere los órganos que le faltaban y puede así dedicarse a la caza de los animales de sangre caliente. Cuando la hembra es fecundada, se trepa con sus ocho patas hasta la extremidad de una rama, para dejarse caer de la altura justa sobre los pequeños mamíferos de paso o para hacerse atropellar por los animales de mayor tamaño. Este animal carece de ojos y encuentra su puesto de emboscada solamente gracias a la sensibilidad de su piel a la luz. Este bandido de los caminos es completamente ciego y sordo, y percibe la proximidad de su presa solo a través del olfato. El olor del ácido butírico, que emana de los folículos sebáceos de todos los mamíferos, actúa sobre él como una señal que lo induce a abandonar su puesto y a dejarse caer a ciegas en dirección de la presa. Si la buena suerte lo hace caer sobre algo cálido (que percibe gracias a un órgano sensible a una temperatura determinada), significa que ha alcanzado su objetivo, el animal de sangre caliente, entonces ya solo tiene necesidad de su sentido táctil para encontrar un lugar lo más desprovisto posible de pelos y clavar hasta la cabeza en el tejido cutáneo del animal. Ahora puede succionar lentamente un borbotón de sangre caliente<sup>14</sup>.

Y nos queda muy poco por decir sobre la vida de la garrapata: en efecto, una vez succionada la sangre del mamífero, no hace más que dejarse caer a la tierra, depositar los huevos y morir, su banquete de sangre es así también

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 14.

su festín fúnebre. La garrapata muere además sin haber degustado el sabor de la sangre, visto que estudios hechos en laboratorio han demostrado que la garrapata carece por completo del sentido del gusto. Después de haberle suministrado diversos líquidos inmersos en membranas artificiales, se ha observado que ella succionaba ávidamente todos los que en efecto tenían una temperatura de treinta y siete grados centígrados, correspondiente a la sangre de los mamíferos, sin interesarse para nada en cualquier otra característica perteneciente a los líquidos.

El mundo de la garrapata (al menos de la fecundada) puede ser así reducido fácilmente a tres señales o percepciones, a las cuales corresponden asimismo otras acciones: 1) el calor del sol sentido sobre su piel y el treparse sobre una rama; 2) el olor del ácido butírico contenido en el sudor de los mamíferos y el dejarse caer con peso muerto sobre la presa; 3) la temperatura de treinta y siete grados de la sangre de un mamífero y la consecuente búsqueda del lugar justo donde poder succionar el líquido. Ahora bien, como hace notar Uexküll, lo que más nos debería impresionar en la observación de este mundo tan pobre, no es tanto que los reflejos de la garrapata estén producidos por el ácido butírico o por la excitación térmica de la piel, sino más bien el hecho de que entre el centenar de señales posibles presentes en la campaña o provenientes del cuerpo del mamífero, solo tres asumen para ella un carácter perceptivo, es decir devienen portadores de significado. Podríamos decir tal vez que la garrapata es la relación profunda existente entre el animal estrictamente hablando y estas tres señales. Como prueba de lo dicho, nos informa Uexküll, basta pensar que en el Instituto zoológico de Rostock una garrapata fue mantenida con vida por más de dieciocho años, sin nutrición y completamente aislada de su medio.

### La naturaleza como música

La analogía de Uexküll entre naturaleza y música presupone el abandono de la concepción de la teoría musical propiamente dicha. Si en efecto podemos hablar normalmente de sonoridad del piano o del violín, resultará en cambio más difícil aceptar hablar de una "tonalidad presa" de un animal o "tonalidad hábitat" para una planta, como así también, y aún más, hablar de una "tonalidad bebida" respecto a una taza o "tonalidad asiento" respecto a una silla. Sin embargo, nos invita Uexküll, solo ampliando el concepto de sonoridad acústica al de significado de los objetos que entran como portadores de significado en el *Umwelt* de un sujeto podremos entender la fecundidad de esta analogía.

La música no acústica o música sin sonidos no es en verdad una invención de Uexküll; la cosmogonía antigua o "teoría de las esferas" ya afirmaba la existencia de una música celeste emitida por los planetas inaudible para cualquier hombre, salvo, según parece, para su fundador Pitágoras. Como se sabe, Pitágoras fue el primero en occidente en crear una escala de sonidos determinable sobre bases objetivas, es decir matemáticas. Una vez admitido que la identidad de los sonidos y las relaciones entre ellos podían ser expresadas en números y que, en consecuencia, tales relaciones musicales expresaban del modo más tangible y evidente la naturaleza de la armonía universal, la música devino, para los pitagóricos, el símbolo del orden cósmico. Le es atribuido además un poder curativo y estabilizador sobre el alma, que podía así sentirse en sintonía con todo el universo. El concepto abstracto de música nace precisamente con la escuela pitagórica: desde ese momento con el término música ya no se entenderá solamente lo producido por los sonidos de los instrumentos, sino también la disciplina puramente teórica de los intervalos musicales o, como decíamos, la hipotética música producida por los astros, que tenía para los filósofos griegos incluso más valor que la otra de carácter manual. Con los pitagóricos se crea entonces en el mundo occidental la fractura entre música audible y música puramente pensable, que ha tenido una gran influencia en nuestra cultura hasta nuestros días<sup>15</sup>.

Desde cierto punto de vista, la teoría musical de la naturaleza de Uexküll (como la de Deleuze y Guattari) es opuesta a la de los pitagóricos. Si la teoría griega comenzaba por lo más grande y lejano a nosotros, con referencia a los astros y a sus larguísimas revoluciones, Uexküll parte de lo más pequeño y cercano, las células de los seres vivos. Habíamos mencionado más arriba la comparación propuesta por él, entre una campana y un músculo: la primera se comporta como un objeto muerto que se limita a sufrir efectos, mientras que el músculo transforma todos los efectos externos en un mismo estímulo que indefectiblemente es activado. La campana suena entonces solo si se le imprime algún movimiento, y permanece insensible a cualquier otra intervención externa, como el frío o la corriente eléctrica; el músculo tiene en cambio su modo congénito de reaccionar, que se muestra ante cualquier tipo de estímulo externo que alcance el mínimo indispensable para activarlo.

También hemos visto cómo según Uexküll cada célula singular, y por lo tanto no solo los músculos y los órganos, está caracterizada por su propio modo de recibir un estímulo y de transformarlo en una acción,

<sup>15</sup> Cfr. E. Fubini, *Estetica della musica*, Il mulino, Bologna 1995, pp. 45-49.

siguiendo un comportamiento que le es propio. En este sentido podríamos decir que cada célula se desarrolla en línea con una especie de melodía o pequeño “ritornelo” que la atraviesa continuamente; y todas juntas, con sus respectivas sonoridades, formarán así en un primer momento la tonalidad de cada órgano y luego la tonalidad general del organismo. Cuando esta tonalidad desaparece, entonces, a pesar de que el animal esté muerto, muchos mecanismos corporales podrán perfectamente continuar con vida por un cierto período. Para convencernos de este hecho Uexküll ilustra brevemente lo observado sobre el nacimiento de un hongo *myxomycete*. Las células de este son al principio amebas móviles que se nutren de una flora bacteriana, y que no se interesan mínimamente unas en otras. Las amebas se multiplican luego por división, y la multiplicación será tanto más grande cuanto más alimento tengan a disposición. Agotada su comida, se asiste al siguiente fenómeno: en un primer momento todas las amebas se distribuyen en zonas idénticas y se dirigen al centro de ellas, luego las primeras en llegar se transforman en células de apoyo a las siguientes, para así treparse unas sobre otras. Cuando el tallo ha alcanzado la altura justa, las últimas amebas se transforman en frutos, cuyas cápsulas seminales contienen las semillas; estas últimas, diseminadas por el viento, son al final transportadas a un nuevo lugar donde todo este proceso podrá recomenzar.

Según Uexküll, resulta evidente en este ejemplo que “la mecánica finamente estructurada del cuerpo del hongo es el producto de células libres y vivas, y todas sus sonoridades subjetivas individuales no hacen más que obedecer una melodía dominante”<sup>16</sup>. Si hacemos una comparación entre un campanario formado por campanas de metal y uno formado por campanas “vivientes”, continúa Uexküll, veremos que el segundo tendría la posibilidad de sonar no solo bajo los impulsos de un efecto mecánico sino también bajo los de una simple melodía. Cada sonido emitido por una campana viviente singular estará en perfecta sintonía con el siguiente, conforme a la línea melódica determinada. Y precisamente esto es lo que sucede en los cuerpos vivientes según el biólogo. Las células germinativas de la mayor parte de los animales toman, en primer lugar, la forma de una mora, luego, de una burbuja vacía que al mismo tiempo se divide en tres pequeñas membranas. De este modo se forma la “gástrula”, que constituye la forma primigenia de la mayor parte de los animales: ella puede ser definida, dice Uexküll, como la melodía simple que da inicio a toda vida animal superior. Por cierto, podemos demostrar en muchos casos, que el juego viviente y consonante de sonidos es reemplazado por una

<sup>16</sup> J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, op. cit., p 105.

conexión químico-mecánica, pero esto, afirma, es siempre “consecuencia de una mecanización ulterior”<sup>17</sup>.

Uexküll es conciente de que sus teorías resultarán negativamente metafísicas para la mayor parte de sus colegas, sobre todo para los seguidores del tropismo de Loeb, que en la época tenía gran repercusión. Pero los intentos de aquellos eran vanos para Uexküll y no lo suficientemente fecundos, todo lo que sucede en el mundo de la materia, que puede ser atribuido a las leyes de causa y efecto por simple fuerza de inducción, refiere a otro plano metafísico o trascendental, del cual, el otro, es solo su puesta en acto, no la copia sino el resultado de su efectuación. El plano metafísico invocado por Uexküll debe ser definido como un plano de “construcción”, donde están contenidas no las esencias o los arquetipos en sentido estricto, si bien en algunos casos emplea dichos términos, sino las líneas de conducta o de orientación (a las que él prefiere llamar melodías):

Ninguna propiedad de la materia permanece constante recorriendo los diferentes mundos circundantes analizados por nosotros. De un *Umwelt* a otro no es solamente el significado de un objeto lo que cambia sino también la estructura de todos sus caracteres formales y materiales [...] no, la permanencia de la materia, sobre la cual los materialistas insisten tanto, no ofrece una base sólida para una concepción general del mundo [...] cada individuo recibe de sus padres solo una pequeña cantidad de materia: una célula germinal divisible y un teclado de corpúsculos estimulantes, los genes, que, ante cada división celular, son recibidos por dos células derivadas. El teclado permite a las melodías de desarrollo sonar sobre ellas como sobre la tecla de un piano, y completar así la forma. Cada corpúsculo estimulante puesto en acción actúa como un impulso diferenciado sobre el protoplasma de su célula y le confiere su estructura. Las melodías de desarrollo que devienen así estructuras, toman en préstamo sus motivos de las melodías de desarrollo de otros sujetos, que ellas encuentran en su *Umwelt*<sup>18</sup>.

Como prueba de la existencia de este plano musical de la naturaleza, dice Uexküll, basta pensar en el experimento realizado por Driesch: la división de un óvulo fecundado de erizo de mar ha producido no dos mitades de erizo de mar sino dos erizos de mar reducidos a la mitad. Esta experiencia, dice,

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 160-161.

abre el camino para el estudio de la "técnica compositiva de la naturaleza", pues demuestra un hecho muy importante: cada sustancia corporal puede ser cortada con cuchillo, pero no una melodía; la melodía de una canción ejecutada por un campanario de campanas "vivas" no cambia, ni siquiera si quedan la mitad de ellas por sonar.

## Los contrapuntos

No debemos pensar que las acciones realizadas por los animales, los colores o los sonidos emitidos por ellos, se encuentran simplemente dispersos en la naturaleza, dice Uexküll; ellos son acogidos en otros mundos y devienen señales perceptivas con otros significados. En consecuencia, la noción de *Umwelt* resulta ser doblemente un concepto de carácter relacional: en efecto, no solo el animal está íntimamente ligado al sistema de señales que constituye su propio *Umwelt*, sino que cada uno de ellos, si bien perfecto como cualquier otro y cerrado sobre sí mismo, está en comunicación con el plano extra-temporal y extra-espacial de aquello que él denomina técnica compositiva de la naturaleza. Si aplicamos lo dicho a los animales, cada uno de ellos podrá ser considerado un instrumento musical. Para ello, bastará considerar al sistema nervioso central como un campanario, denominando "sonoridades pasivas" a las señales perceptivas de las células transmitidas por los objetos de su *Umwelt*, y "sonoridades activas" a los impulsos que producen los movimientos efectuados por ellas. Cada célula perceptiva y agente ya contiene en sí su percepción y su acción, como sonoridad congénita propia. Cada animal, perceptivo y agente únicamente al interior de su *Umwelt*, emitirá así sus típicas sonoridades participando de la gran sinfonía de la naturaleza. Como sucede luego en el contrapunto musical, los sonidos de unos se superponen a los otros, es decir, las percepciones y las acciones de uno hacen de punto o de contrapunto a las del otro, creando así una perfecta armonía contrapuntística entre mundos que literalmente son por completo desconocidos entre ellos.

Un ejemplo muy simple de contrapunto es aquel que, en el mundo vegetal, mantiene el roble con la lluvia. Cada vez que busquemos determinar un contrapunto deberíamos elegir en primer lugar cuál de los dos seres hará de punto, que será para nosotros el sujeto que percibe y utiliza los portadores de significado, y cuál, en cambio, hará de su contrapunto. En este caso las hojas del susodicho árbol harán de punto y la lluvia de contrapunto. Lo más interesante es que las hojas del roble se distribuyen como tejas, formando una especie de canalón que encauza la lluvia hasta hacerla descender a las raíces del árbol. Este mecanismo perfecto, el cual permite al roble aprovechar mejor



el elemento atmosférico, resulta particularmente significativo si pensamos en el hecho de que la glándula por la cual el árbol en cuestión se desarrolla contiene en sí todas sus acciones futuras, o algunas de las que deberá sufrir (la recepción de la lluvia por ejemplo), y que estas últimas no están para nada en condiciones de influenciar causalmente su desarrollo. La glándula, dice Uexküll, nos propone el mismo enigma que cada germen vegetal o huevo animal: "En ningún caso tenemos el derecho de hablar de conexiones causales de acciones de agentes externos sobre un objeto, cuando este objeto aún no existe o ya no existe más. Podemos hablar de conexiones causales solo si la causa y el efecto coinciden en un mismo tiempo y en un mismo lugar"<sup>19</sup>. Y no vale la pena, continúa, buscar la razón del desarrollo de la glándula en un pasado lejano, a partir del cual los caracteres del roble serían transmitidos. Un roble de hace diez millones de años, dice Uexküll, posee exactamente los mismos problemas de comprensión que otro que existirá en un futuro lejano. Las hojas del roble están hechas "para la lluvia", y la regla de su desarrollo y su distribución, es decir su significado, está en la relación contrapuntística que las liga a la lluvia con anterioridad a cualquier relación de causa-efecto. El criterio de su desarrollo es al mismo tiempo la relación misma que las hace ser "para la lluvia"; relación extra-temporal y extra-espacial que forma parte de la "ulterior mecanización" a la cual Uexküll se refiere, hablando de la teoría de la composición de la naturaleza, donde todos los seres son comprendidos como melodías.

En el reino animal existen contrapuntos quizá aún más sorprendentes que el recién visto; veamos entonces, a continuación, dos casos en los que Uexküll ve la verificación de sus teorías. El primero concierne a la relación que existe entre las mariposas nocturnas y sus predadores más peligrosos, los murciélagos. Ahora bien, los primeros emiten un único sonido estridente que posee al interior de su medio diferentes significados, entre los cuales el más importante es el de reconocerse entre ellos. En cambio, las mariposas poseen un aparato auditivo muy reducido con el cual pueden percibir un número limitado de sonidos, éstos, extrañamente, son los mismos que componen el grito del murciélago. Exceptuando la onda sonora del enemigo, las mariposas son perfectamente sordas. En el *Umwelt* del murciélago, su grito sirve para darse a conocer a sus semejantes en la oscuridad, pero en el mundo de la mariposa el mismo sonido asume completamente otro significado: "En ambos casos, el murciélago es un portador de significado, sea como amigo

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 128.

que como enemigo, según quien haga uso del significado con el que se halla en relación"<sup>20</sup>. Pero, ¿cómo es posible, se pregunta Uexküll,

que exista, en el plano estructural de la mariposa, un aparato que le permita sentir los sonidos emitidos por el murciélago? La regla de desarrollo de las mariposas contiene desde el inicio la orden de formar un órgano auditivo acorde al grito del murciélago. Es sin duda la regla de significado la que actúa en este caso sobre la regla de desarrollo, de manera que al portador de significado le corresponde el hecho de que se opere este significado y viceversa<sup>21</sup>.

En un párrafo intitulado *La interpretación de la tela de araña*, Uexküll comienza con el relato de qué se debería hacer para encargarle un traje a un sastre. Para empezar, dice, deberíamos obviamente ir al negocio de este, quien en primer lugar medirá las dimensiones de las partes más importantes de nuestro cuerpo. A continuación anotará sobre una hoja las medidas recién tomadas, y una vez cortada la tela de la cual tenga necesidad, coserá juntos los pedazos de esta según las medidas tomadas, y al final nos entregará el traje que consistirá en una réplica más o menos lograda de nuestro cuerpo. El sastre jamás podría, como es obvio, confeccionarnos un traje sin haber tomado nuestras medidas o sin habérnoslo hecho probar. La única otra posibilidad es que se base en su propio cuerpo, tomándolo como unidad de medida para juzgar la del cliente. Estas dos condiciones no existen para la araña al momento que debe tejer su tela para sus presas las moscas: para darse una idea de las dimensiones precisas que deberá tener su tela, ella no puede tomar las medidas de sus víctimas ni basarse en su propio cuerpo, visto que difiere totalmente del cuerpo de la mosca. Sin embargo la tela de la araña se ajusta perfectamente a los caracteres de la mosca. Ésta representa en el *Umwelt* del animal tejedor, la puesta en acto del significado o de la melodía "presa".

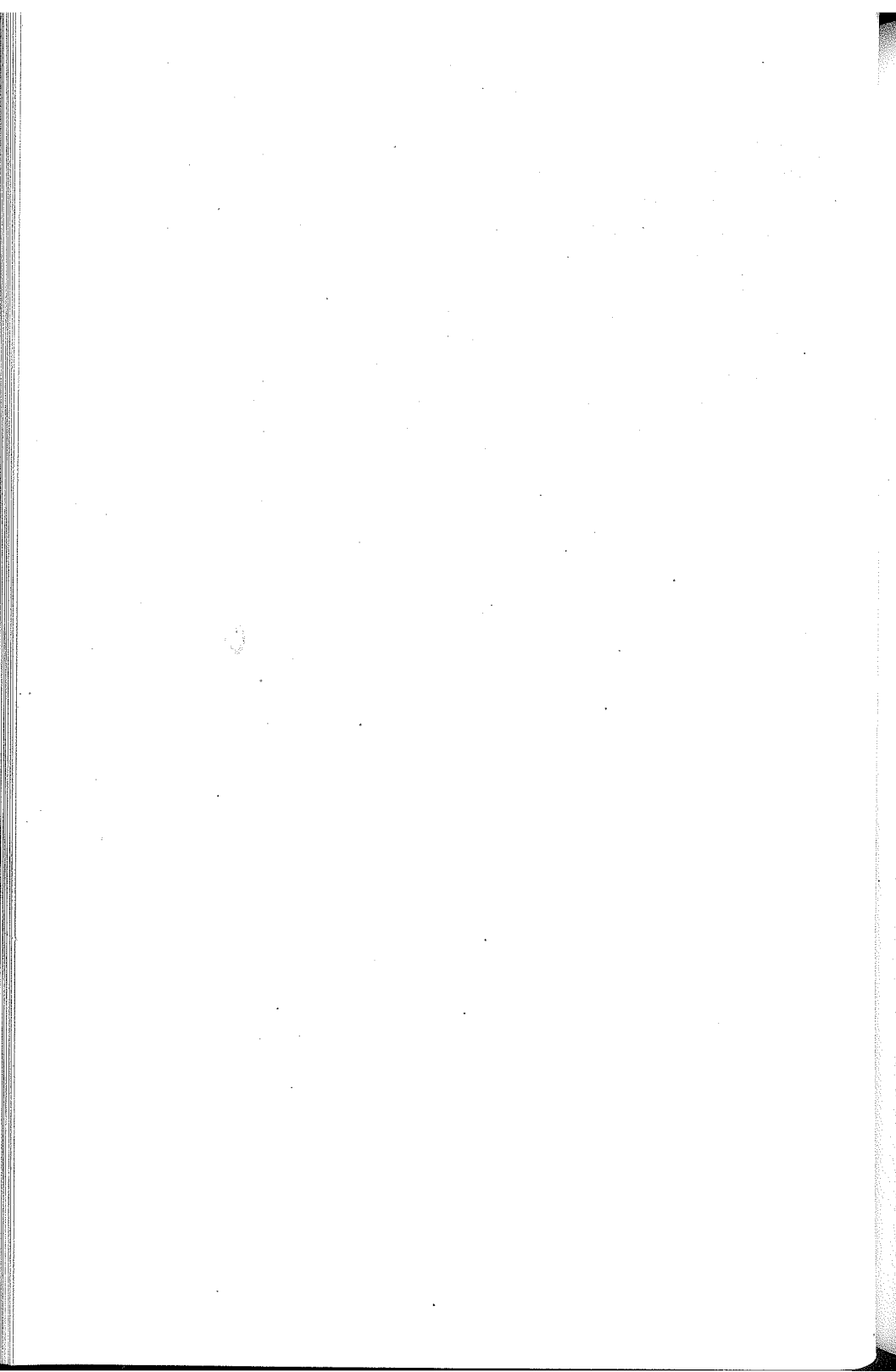
Veamos las características de una tela de araña: la grandeza de sus mallas es exactamente proporcional al cuerpo de la mosca; sus hilos tienen la fuerza de resistencia suficiente como para absorber el impacto de una mosca en vuelo; los hilos circulares, siendo elásticos e impregnados de un líquido viscoso, aprisionan a la mosca una vez caída en la tela; los radiales en cambio no contienen el susodicho líquido y permiten así, sirviendo de atajo para la araña, alcanzar rápidamente la presa y bloquearla definitivamente con

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>21</sup> *Idem*.

nuevos hilos. Pero lo más sorprendente es lo siguiente: los hilos de la tela son lo suficientemente finos como para no ser percibidos por la estructura rudimentaria del ojo de la mosca. La mosca vuela hacia la muerte sin tener el más mínimo conocimiento, tal como nosotros podríamos beber de un vaso con agua que contiene los bacilos del cólera invisibles a nuestros ojos.

La tela de araña, concluye Uexküll, es un retrato perfecto de la mosca; pero la araña la teje sin conocer en lo más mínimo ni a la mosca ni al mundo de ella. La araña, en efecto, construye su trampa aun antes de haber encontrado una mosca, y su tela, por lo tanto, no puede ser la simple copia de una mosca física sino, en todo caso, de una virtual, como si la araña tuviese en la cabeza una “melodía de mosca” que la empuja a tejerla.



## Capítulo segundo

# La lógica de la expresión territorial

### Milieu

El *milieu*, esta es la palabra francesa usada por Deleuze y Guattari para indicar el *Umwelt*, es reformulado por ambos en términos de codificación y transcodificación. Cada *milieu* es el resultado de uno o más códigos que determinan su estructura, que crean un orden entre los elementos o, más en general, un “bloque de espacio-tiempo” al interior del cual cierto número de relaciones cobran significado. El código de un *milieu* está definido por la “repetición periódica de una componente”, y es, por ejemplo, lo que le permite a la garrapata dejarse caer sobre el cuerpo de un mamífero cada vez que siente su olor. La transcodificación indica en cambio la comunicación o compenetración que hay entre todos los *milieux*, que jamás nacen solos, a veces sirven de base al nacimiento de otro, a veces se desarrollan a partir de otro, o bien se disipan o nacen al interior de otro. El caso de la araña y de la mosca representa, para Deleuze y Guattari, un ejemplo importante de transcodificación. Pues “la tela de la araña implicaba en el código de ese animal secuencias del propio código de la mosca; se diría que la araña tiene una mosca en la cabeza, un ‘motivo’ de mosca, un ‘ritornelo’ de mosca”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari; *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, París 1980, p. 386. (ed. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 321.)

Uexküll, dicen, ha creado una admirable teoría de esas transcodificaciones, tratando a las componentes de los *milieux* como muchas melodías que se harían contrapunto, “una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música”<sup>2</sup>.

Deleuze y Guattari se encuentran, entonces, en perfecta sintonía con las teorías de Uexküll; sin embargo, proponen una nueva clasificación de los *milieux*, ampliando este concepto más allá del mundo animal. Además es subrayada con matices diferentes la importante relación entre los *milieux* y su plano de composición, reformulando su totalidad, como ya hemos visto con la codificación y la transcodificación, con términos a menudo diferentes de los del ecólogo alemán.

La subdivisión de los *milieux* la encontramos en el capítulo de *Mil mesetas* intitulado “Geología de la moral”, donde los dos filósofos describen aquello que según ellos ha sido el proceso de nacimiento y desarrollo de cada forma viviente. Simplificando mucho, tenemos, por una parte, el plano de composición compuesto de una materia única para todos los seres caracterizada por una divisibilidad extrema, tal es así que al dividirla en partículas subatómicas podría casi llamarse “fluida”. El plano de composición, dicen, es atravesado por “materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias”<sup>3</sup>. Este plano de composición es también llamado “caos”, pero debemos prestar atención a qué se entiende aquí con dicho término. No es la noche oscura donde todos los gatos son pardos, es decir, un simple cúmulo de materia indistinta y confusa que simplemente se opone al orden. El caos, en efecto, no carece de “vectores direccionales”, a partir de los cuales puede emanar espontáneamente un orden. Por otra parte, se da un proceso congénito al caos, llamado de “estratificación”, que captura y aprisiona partes del flujo de materia informe, instaura códigos y permite la constitución de los *milieux*:

en la tierra se producía al mismo tiempo un fenómeno muy importante, inevitable, benéfico en algunos aspectos, perjudicial en muchos otros: la estratificación. Los estratos eran Capas, Cinturas. Consistían en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancia y redundancia, en constituir moléculas más o menos grandes en el cuerpo de la tierra, y en hacer entrar estas moléculas en conjuntos molares. Los estratos eran

<sup>2</sup> *Ídem.* (*Ídem.*)

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 54. (*Ibidem*, pp. 47-48.)

capturas [...]. Actuaban por codificación y territorialización en la Tierra, procedían simultáneamente por código y por territorialidad [...] (pero la tierra, o el cuerpo sin órganos, no cesaba de sustraerse al juicio, de huir y de desestratificarse, de descodificarse, de desterritorializarse)<sup>4</sup>.

Es importante señalar que este plano de composición no es inmóvil, no es una estructura externa llamada a ordenar el mundo de una vez por todas, sino más bien presenta en su interior una infinidad de partículas submoleculares o subatómicas que se mueven continuamente, en todos los sentidos y a una velocidad variable. Estas partículas son completamente libres, es decir, no han entrado todavía en un sistema o en una estructura que les de un orden tal como para que emane la forma de un órgano o de un organismo. Las estructuras, los arquetipos o los sistemas de significado no existen de por sí en el plano de composición, derivan de una puesta en resonancia fortuita de más elementos, y están sujetos a modificaciones imprevisibles causadas por los movimientos presentes en él. El plano de composición ciertamente es diferente a la partitura de la naturaleza de Uexküll, donde los seres concebidos como melodías son regulados por un rígido contrapunto. Es verdad que estos contrapuntos o transcodificaciones existen y funcionan, según Deleuze y Guattari, tal como lo describe Uexküll, pero el plano de composición no es, según ellos, la partitura misma. La partitura de la naturaleza de Uexküll es "producida" por el plano de composición, el cual carece de toda forma. Como veremos, esta diferencia entre los dos planos implica una visión diferente de la música: la primera, la de Uexküll, es más bien tradicional, mientras que la otra, la de los dos franceses, está inspirada en sus desarrollos más recientes.

Pasemos ahora a los *milieux*. El primero y el segundo tipo son simultáneos, pues derivan al mismo tiempo, y son: el *milieu* interior y el exterior. Basta el nacimiento del más pequeño organismo viviente, de una célula, para determinar una interioridad y una exterioridad que antes no existían. Este interior y exterior son en verdad relativos y, sin embargo, ya que ambos deben ser considerados parte del mismo plano de composición, su horizonte es insuperable:

ese exterior y ese interior solo eran relativos, solo existían por sus intercambios, es decir, por el estrato que los ponía en relación. Así, en el caso del estrato cristalino, el medio [*milieu*] amorfo es

<sup>4</sup> *Ídem. (Ibidem, p. 48.)*

exterior al germen en el momento en que el cristal todavía no se ha constituido; pero el cristal no se constituye sin interiorizar e incorporar masas del material amorfo. Y a la inversa, la interioridad del germen cristalino debe pasar a la exterioridad del sistema en el que el medio amorfo puede cristalizar [...] hasta el extremo de que el germen procede de afuera. En resumen, el exterior y el interior son tanto uno como otros interiores al estrato<sup>5</sup>.

Entre ese exterior y ese interior encontramos luego una zona límite, la membrana, llamada el *milieu* intermediario. La membrana puede variar mucho de un caso a otro. Basta comparar la membrana de una célula o de una medusa a la de un cristal para intuir que existe, según los organismos, una elasticidad diferente y una variedad diferente de intercambios. La membrana en efecto hace posible cierto número de intercambios entre el *milieu* exterior y el interior, que llevarán al organismo a sufrir sus transformaciones y sus organizaciones internas. El *milieu* intermediario más esencial es el de la nutrición, que hace posible la transformación de energía para fines alimenticios. Este *milieu* es por cierto más difícil de localizar que los demás, porque se encuentra siempre entre dos *milieux*. Con su ser al límite, está llamado a romper la clausura entre los dos *milieux* precedentes o a confirmar que interior y exterior son solo relativos.

Toda la vida que se desarrolla al nivel de la membrana, y que se vuelve más complicada, llevó a las formas vivientes hacia ulteriores desarrollos, vale decir a la constitución de *milieux* asociados o anexos. solo en este grado de desarrollo se hacen presentes los *Umwelt* tal como fueron descritos por Uexküll, pues solo con estos *milieux* salen a la luz los caracteres perceptivos y activos típicos del mundo animal. En efecto, en la medida en que los intercambios entre exterior e interior se hacían más complicados, por causa de su variedad creciente, los organismos correspondientes fueron obligados a orientarse, dicen Deleuze y Guattari, hacia nuevos objetos “más extraños y menos cómodos”, saliendo, al mismo tiempo, del entumecimiento típico de las formas de vida que se estabilizan bajo un simple cambio energético de materiales alimentarios (por ejemplo, las plantas). Podemos decir entonces que, al nivel de los *milieux* precedentes, el organismo “se nutría, pero no respiraba: más bien permanecía en un estado de sofocamiento”. Mientras que con las “capturas de fuentes de energía (respiración en el sentido más general), por el discernimiento de los materiales, la aprensión de su presencia o de su ausencia (percepción)

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 65. (*Ibidem*, p. 56.)



y por la fabricación o no de los elementos o compuestos correspondientes (respuesta, reacción)"<sup>6</sup>, se ha llegado a la realización de los *milieux* asociados que constituyen el mundo animal tal como lo ha descrito Uexküll.

## El ritmo

Si bien es normal quedar sorprendidos ante la pobreza del mundo de la garrapata, constituido por la selección de solo tres señales en medio de miles posibles, esto sin embargo también debería hacernos reflexionar sobre el hecho de que es precisamente dicha pobreza la que le confiere una extrema seguridad; y la seguridad, como dice Uexküll, es más importante que la riqueza. Los *milieux* nacen, como decíamos, por un proceso llamado de estratificación que aprisiona una serie de partículas libres que conforman el caos, del cual, afirman Deleuze y Guattari, también deben protegerse de alguna manera: "Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos"<sup>7</sup>. El caos, en efecto, amenaza continuamente con disolver los *milieux* que emanan de él, porque no es ni un estado anterior y superado del mundo de las formas, ni un plano trascendental que ha ordenado el mundo de una vez por todas. Pero más que el opuesto de los *milieux*, él es "el *milieu* de todos los *milieux*", de él nacen y en él coexisten, en él pueden mutar o correr el riesgo de disolverse para ser nuevamente absorbidos. Por esta razón, los *milieux* no deben a su vez ser considerados totalmente cerrados, porque en ellos queda una apertura más o menos amplia hacia el caos que puede, o bien desestabilizarlos llevándolos hacia una disolución, o forzarlos a encontrar una nueva y más resistente organización. Del caos siempre pueden nacer nuevas relaciones. Si en el mundo de la garrapata apareciera un elemento externo tan fuerte como para comprometer su equilibrio, para no ser disuelto deberá sufrir una evolución que llevará, por ejemplo, al nacimiento de nuevas percepciones y acciones, tal vez derivando incluso en un nuevo órgano, o ligándolo a otros *milieux* hasta el momento totalmente distantes. La réplica de los *milieux* a la acción del caos "es el ritmo"<sup>8</sup>. El ritmo parece ser ante todo aquello que permite la transcodificación entre los *milieux*, es decir, el poder sostenerse unos a otros para no ser disueltos. El ritmo no se opone al caos, es más bien un proceso

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 67. (*Ibidem*, p. 58.)

<sup>7</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, París, 1991, p.189. (ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 202.)

<sup>8</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit. p. 385. (ed. cast: *Mil mesetas*, op. cit., p. 320.)

que emana de la relación entre los *milieux* y él, y se da de tal manera que existan cierta resistencia y creación de nuevos equilibrios o contrapuntos.

En el ámbito musical, al menos a partir del siglo XVII, el ritmo es definido como una sucesión de acentos con una variabilidad periódica basada en una subdivisión del tiempo en formas y medidas variables, unas veces regulares y simétricas, otras irregulares y asimétricas. Un acento es el mayor relieve que algunos sonidos tienen respecto a otros al interior de una melodía, de una frase musical o de una pieza. Esta sucesión periódica de momentos más o menos acentuados, no debe por fuerza ser sonora, y, en efecto, se puede hablar normalmente de ritmo también en relación al cine, a la literatura, a la danza o al teatro.

Completamente otra es la definición de ritmo dada por Deleuze y Guattari: "Es bien sabido que el ritmo no es una 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, es más bien 47 primeros tiempos, como entre los turcos"<sup>9</sup>.

El hecho es que, continúan Deleuze y Guattari, una medida, regular o no, supone siempre una forma codificada al interior de la cual la unidad de medida puede variar, pero no por fuera del sistema de códigos establecido. La diferencia entre aquello que se llama "ritmado" y el ritmo está precisamente en esto: el primero es el resultado de la acción de un código y permanece siempre al interior de un determinado *milieu* (creado justamente a partir del mismo código), mientras que el ritmo es lo que está siempre entre dos *milieux*, entre dos bloques de espacio-tiempo heterogéneos, "lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de transcodificación"<sup>10</sup>. El ritmo no es, entonces, un producto secundario de la repetición periódica de una componente del *milieu*, sino más bien la causa misma de esta repetición, es decir, causa de la constitución del código rítmico y, en consecuencia, del *milieu*. Lo ritmado es aquello que en el ámbito musical podemos identificar en el plano actual de la ejecución, aquello que podemos escuchar y transcribir sobre el pentagrama; mientras que el ritmo de Deleuze y Guattari remite a un plano diferente de aquel donde se efectúa la acción, a un plano virtual que traspasa los *milieux*, que los lleva uno en el otro, los sobrepone, los comunica. Este no puede ser medido de ningún modo, porque él mismo es la causa de toda medida, la base sobre la cual se instala cada sucesión temporal de

<sup>9</sup> *Ídem. (Ídem.)*

<sup>10</sup> *Ídem. (Ídem.)*

momentos o notas musicales durante una ejecución. El ritmo, en suma, es siempre diferencia y jamás repetición:

Cambiar de medio, tal como ocurre en la vida, eso es el ritmo [...] 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, esta repetición productiva ya nada tenía que ver con una medida reproductiva<sup>11</sup>.

### El territorio según Lorenz

Los casos más simples de territorio que podemos observar son aquellos en los cuales este coincide con la "morada" del animal. Es el caso de la araña, por ejemplo, para la cual la telaraña, además de ser su nido es también el territorio al interior del cual tiene el rol de amo absoluto. Un caso más interesante pero similar, es en cambio el del topo. También él construye una guarida que es al mismo tiempo su morada, con un sistema de corredores subterráneos que se extienden como los hilos de la telaraña. Su territorio, sin embargo, no está constituido exclusivamente por estos corredores sino por toda la porción de tierra que éstos engloban. El topo, en efecto, gracias a su sentido del olfato tan desarrollado, puede oler fácilmente el alimento no solo al interior de los túneles sino también al exterior de ellos, en la tierra compacta, a una distancia de cinco a seis centímetros. De manera que su territorio de caza está constituido no solo por corredores sino también por una parte del terreno circundante con el que interactúa. Un interesante experimento ha demostrado que tras haberle dado de comer a un topo, siempre en el mismo punto de un mismo corredor, y luego de haber destruido completamente su guarida, él encontraba de todos modos y sin dificultad el punto donde estaba habituado a comer. Como es obvio, para el topo es de extrema facilidad orientarse por los corredores al interior de su guarida, tal como para una araña al interior de su tela. Pero ¿cómo puede orientarse sin el sistema de coordenadas de los túneles? Para explicar esta capacidad del topo, dice Uexküll, debemos suponer "que los caracteres perceptivos direccionales y los pasos de orientación se unen para constituir un esquema espacial. Si su sistema de corredores o una parte de este sistema es destruido, él es capaz, exteriorizando una nueva forma de

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 385-386. (*Idem*.)

esquema, de llevar a la práctica un nuevo sistema semejante al precedente”<sup>12</sup>. El territorio del topo, por lo tanto, existe para él incluso sin su presencia material, y por esto es definido por Uexküll como un “puro espacio activo”.

El esquema usado por el topo o la araña para la instauración de su propio territorio es de tipo espacial. Los túneles del topo o los hilos de la tela, en efecto, son marcas visibles en el espacio que delimitan de modo más o menos preciso la zona de propiedad. Pero también existen territorios que se basan en un esquema “temporal”, que sin embargo no carece de precisión. Se ha observado, por ejemplo, que ciertos gatos domésticos libres que viven en el campo, poseen un solo territorio para diferentes individuos, sin que esto genere conflictos entre ellos. La organización de este territorio se basa en una división horaria, es decir, cada felino sabe más o menos en qué momento de la jornada puede ir. Los conflictos se evitan posteriormente con el uso de marcas odoríferas que los gatos dejan un poco por todas partes en el territorio: Los olores funcionan exactamente como las señales de bloqueo que evitan la colisión entre dos trenes sobre una vía férrea:

El gato que sobre su sendero de caza encuentra la señal de otro, del cual es capaz de juzgar muy bien la edad, vacila o toma otro camino si la señal es fresca, o bien prosigue tranquilamente por su camino si la señal es vieja, de un par de horas<sup>13</sup>.

La referencia más importante con la que se relacionan explícitamente Deleuze y Guattari en lo concerniente a la noción de territorio, es Konrad Lorenz, fundador de la etología y pionero en los estudios sobre ese fenómeno. En su libro más conocido, *Sobre la agresión*<sup>14</sup>, convertido en un clásico de su disciplina, el autor afirma que la actitud de ser agresivos es precisamente la causa del nacimiento de los territorios en el mundo animal, como también uno de los factores más importantes para la conservación de la especie. La agresividad, afirma Lorenz, ayuda en efecto a la conservación de la especie de estas tres maneras: distribuye de modo equilibrado a los seres vivientes de la misma especie en el espacio vital disponible; selecciona al más fuerte a través de combates entre rivales; promueve la defensa de la descendencia.

<sup>12</sup> J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, op. cit. p. 70.

<sup>13</sup> K. Lorenz, *L'aggressività*, Il saggiatore, Milano, 2005, p. 72.

<sup>14</sup> *Das sogenannte böse* (1963). Trad. cast: *Sobre la agresión: el pretendido mal*, SXXI, México D.F., 2005. [N. de T.]

Algunos tipos de pececitos de la barrera coralina estudiados por él, han tenido una importancia capital en sus investigaciones. Estos pequeños seres tienen una característica verdaderamente especial, pues lucen colores tan fuertes, dice, "como para creer que han sido programados para tener efectos a distancia, casi como una bandera o, si se quiere, un cartel publicitario"<sup>15</sup>. Además de ser deslumbrantes, estos colores son lucidos con insistencia por los pececitos en cuestión, y esto no porque estén imposibilitados de cambiar de color, visto que antes de irse a la cama los podemos observar vistiendo su propio "camisón". Durante la vigilia, sin embargo, nunca aceptan palidecer o volver más opacos sus colores. "¿Por qué? ¿Cuál es la función de conservación de la especie que los ha producido?", se pregunta Lorenz. La respuesta, según él, está en esta importante observación extraída de sus experimentos:

Examinando los peces agresivos y aquellos menos agresivos, salta a la vista de inmediato una estrecha relación entre coloración, agresividad y hábitos territorialmente sedentarios. Entre los peces en libertad que he observado, tal agresividad extrema, asociada al establecimiento de la morada y concentrada sobre compañeros de especie, se encuentra exclusivamente en aquellas formas cuyos colores violentos, esparcidos en amplias manchas dignas en verdad de un cartel publicitario, declaran a gran distancia la pertenencia a la misma especie<sup>16</sup>.

Por ejemplo, habiendo colocado en un mismo acuario no muy grande dos ejemplares de la misma especie de peces con colores publicitarios, fue observado que uno de los dos siempre resultaba muerto por el otro, evidentemente, porque no había suficiente espacio para establecer dos territorios.

Los colores son entonces "señales" dirigidas hacia los individuos de la misma especie, éstos hacen entender a larga distancia que hay un territorio de propiedad de alguien que está dispuesto a defenderlo hasta la muerte. La variedad de colores de estos peces y las consiguientes luchas que concitan, tiene como resultado el hecho de que "cada pez de una especie se mantenga a razonable distancia solo del compañero de su misma especie, que es su competencia por el alimento"<sup>17</sup>. Lo dicho para los pececitos coralinos vale

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 70.

también, según Lorenz, para toda especie animal con hábitos sedentarios, aunque claramente en cada caso cambien los “medios expresivos” con los cuales la agresividad resulta exteriorizada. A mayor agresividad en una especie animal, mayor será la ostentación de los medios expresivos (colores, olores, etc.) y mayor será el instinto a la distribución del territorio entre los propios individuos, no dejando espacios inutilizados, y de hecho asesinando a aquellos con demasiado. La agresividad, en efecto, está dirigida siempre hacia los individuos de la misma especie, y precisamente por esto desarrolla un rol importante en la conservación de la especie. La lucha entre la presa y el predador, que a primera vista podría parecer más determinante, es, según Lorenz, insignificante en la conservación de la especie, y no está dictada por la agresividad: “El búfalo no suscita la agresividad del león que lo abate, así como el pavo que recién he visto con satisfacción colgado en la despensa no suscita la mía”<sup>18</sup>. La lucha entre quien come y quien es comido jamás conduce a la extinción de la especie presa por parte de la especie predatora, pues siempre se instaura entre ambas un equilibrio que hace absolutamente soportables las pérdidas sufridas. Por lo cual el verdadero peligro viene más bien del “competidor”, y no del predador, y hacia él se manifiesta la agresividad, poniendo en juego, como decíamos, la distribución del territorio, la selección del más fuerte y la defensa de la prole.

### Territorio y expresividad

Ya sea que esté basado en un esquema espacial o en uno temporal, en el uso de los colores o de los olores, el territorio tiene siempre necesidad de un signo dejado por el animal que pretende ser el poseedor, una especie de “firma”. En el caso de la araña o del topo tenemos una marca de tipo táctil, en el caso de los gatos una odorífera, y en el caso de los peces una visual. En el mundo de los pájaros, en cambio, se encuentran muy a menudo, además de marcas visuales, aquellas de tipo sonoro. El canto de los pájaros podría ser definido al respecto como “un territorio sonoro”. Entonces, aquello que distingue un *milieu* de un territorio parecería ser ante todo lo siguiente: el primero es una estructura hecha de códigos, al interior de la cual el animal interpreta determinados signos con sus órganos designados a recibirlos, con los cuales compone una perfecta unidad funcional; el segundo, en cambio, no es en absoluto una estructura sino un espacio o una dimensión que

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 61.

constituye una morada o una zona de caza, creada por un acto del animal que pone una marca.

Los *milieux* y los territorios son por lo tanto dos cosas bien distintas:

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 los ritmos [...]. Está construido con aspectos o porciones de medios<sup>19</sup>.

Según Deleuze y Guattari, los *milieux*, entonces, son aquello a partir de lo cual, o aquello con lo cual, está formado un territorio. Para que esto ocurra debe verificarse este fenómeno: las componentes de los *milieux* dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, dejan de ser funcionales para devenir expresivas. Como hemos visto, las componentes de los *milieux* están constituidas sobre la base de un código, el cual determina una repetición (la garrapata que se deja caer cada vez que siente el olor a ácido butírico). La componente es entonces direccional porque el código que la caracteriza le indica siempre al animal qué hacer cuando es acogido un determinado signo. También podemos decir, en otros términos, que el código instaura una verdadera función: "ante la recepción de X, hacer Y".

El acto que constituye un territorio, en cambio, no es en absoluto el resultado de un código o la simple respuesta a un estímulo. Para marcar un territorio, el animal usa aquello que tiene a disposición, los objetos que conoce, como la tierra para el topo o los colores del propio cuerpo para los peces. Pero los colores de los peces coralinos no son exhibidos para responder a un estímulo amoroso o guerrero, cualquiera sea, como sucede por ejemplo con muchos peces de agua dulce. Terminado el estímulo los colores se irían con él; pero los de los peces coralinos están ahí, en cambio, para indicar un espacio dimensional, una zona cuya propiedad es reivindicada, y son, justamente, como una pancarta o cartel publicitario. Es en este sentido que el aspecto de un *milieu* de direccional pasa a ser dimensional o de funcional pasa a ser expresivo. Los colores exhibidos, desde el momento en que son usados para constituir un territorio, ya no forman parte de un mecanismo estímulo-respuesta. Si el *milieu*, como decíamos, es definido a partir de un

<sup>19</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 386. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 320.)

proceso de codificación que deriva del caos, el territorio, en cambio, parece presuponer un proceso inverso de “descodificación” por el cual los objetos de un *milieu* son desarraigados de su código. La diferencia sustancial entre un animal territorial y uno sin territorio estaría entonces en el hecho de que el primero debe estar menos codificado que el otro.

Este fenómeno de descodificación es un efecto del ritmo que deviene expresivo, como las componentes de los *milieux* en la constitución de un territorio. Como hemos visto más arriba, la función del ritmo es permitir la comunicación entre los *milieux* por medio de un fenómeno llamado transcodificación. Apoyándose uno en el otro y sosteniéndose recíprocamente, los *milieux* pueden así instaurar cierto orden para defenderse de las amenazas de disolución del caos. Deviniendo expresivo, también el ritmo se aparta de su función, y la transcodificación deja espacio a la descodificación.

Con este acto de descodificación, dicen Deleuze y Guattari, las componentes o partes del *milieu* devienen cualidades expresivas o materias de expresión. Ya no respondiendo a un código, debemos, según ellos, hablar de expresividad. Es importante subrayar entonces que esta expresividad, sin embargo, no es en absoluto atribuible al animal. Ya sea este conciente o no de su acto, la expresividad se encuentra siempre en la “emergencia” de las materias de expresión. Las marcas territoriales son como 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”<sup>20</sup>. La expresión tiene por lo tanto su autonomía, no pertenece a ningún sujeto, es siempre expresividad de una zona o de un dominio, en el cual cierto reagrupamiento de fuerzas permite el nacimiento de un territorio. Considerar la expresividad en relación directa con un sujeto, sería reducirla a los efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción al interior de un *milieu*. Tales efectos, dicen, son impresiones o emociones subjetivas más que expresiones (como los colores temporáneos de los peces de agua dulce). Las materias, como los colores o los sonidos, son arrastradas por un devenir expresivo que no es de un sujeto sino más bien de la tierra donde vive.

“¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia?”<sup>21</sup>. Desde el punto de vista de Deleuze y Guattari lo podemos afirmar a todo efecto: el arte comienza con esta potencia vital, la expresividad, que no es en absoluto exclusiva del hombre, pues, como hemos visto, está presente en el mundo

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 389. (*Ibidem*, p. 323.)

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 388. (*Ibidem*, p. 322.)



animal de modo abundante<sup>22</sup>. El territorio sería por lo tanto un efecto del arte, o más bien su inicio primordial. Consideremos el ejemplo siguiente: un pájaro llamado *Scenopoietes dentiostriis* hace caer cada mañana, del árbol en el cual vive, cierto número de hojas. Luego, descendido de las ramas, da vuelta cada hoja de manera que ésta pueda mostrar su lado más claro y ponerse así en evidencia. Esta inversión de las hojas produce, según Deleuze y Guattari, una materia de expresión. Las hojas eran simples objetos pertenecientes al *milieu* del pájaro, pero su acto territorializante las convierte en materia de expresión para formar una marca territorial. Las marcas territoriales pueden, por esta razón, ser llamadas *ready-made*, y el *Scenopoietes* un artista del *art brut*. El *art brut* no tiene entonces nada de primitivo, dicen Deleuze y Guattari, “sólo es esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte”<sup>23</sup>. El territorio es la base del arte, su inicio: “Hacer de cualquier cosa una materia de expresión”.

Deberíamos hacer una última precisión: ¿la orina del gato o los colores de los peces coralinos al interior del territorio, no son acaso señales bien precisas, fundadas ellas también, como las de un *milieu*, sobre un código que le confiere una función? ¿El portador de características no es acaso funcional? Es evidente, dicen Deleuze y Guattari, que el color o los otros materiales utilizados retoman algunas funciones o cumplen otras nuevas al interior del territorio. Pero esta reorganización funcional al interior del territorio supone que la componente en cuestión ha devenido expresiva, “y que, desde ese punto de vista, su sentido sea el de marcar un territorio”<sup>24</sup>. Es la marca la que crea el territorio, la marca es anterior a él. Una vez constituido el territorio, entonces, el portador de características deviene un signo con una función, pero en la constitución del territorio él es un vector expresivo que descodifica una o más componentes convirtiéndolas en materias de expresión.

Por esta razón, los dos filósofos no pueden estar de acuerdo con la teoría de Lorenz, que sitúa, como hemos visto, a la agresividad en la base del territorio: “esta tesis ambigua, de peligrosas resonancias políticas, nos parece

<sup>22</sup> La siguiente afirmación de Emanuele Quinz es por lo tanto completamente falsa y despiante: “La dimensión de la expresividad es central, en cuanto signa la diferencia entre lo humano y lo animal: la apropiación animal de un espacio responde a rituales instintivos o funcionales; para el hombre, al contrario, es cuestión de expresión”, en AA.Vv., *Mille suoni. Deleuze, Guattari y la música electrónica*, Cronopio, Napoli 2006.

<sup>23</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 386. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 323.)

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 387. (*Ibidem*, p. 321.)

mal fundada”<sup>25</sup>. Deviniendo intraespecífica, la agresividad adquiere por cierto nuevas funciones que son enumeradas por el mismo Lorenz: optimizar el espacio vital disponible por la especie, seleccionar los individuos más fuertes y defender la prole. Pero la agresividad intraespecífica y sus funciones presuponen el territorio en lugar de explicarlo, este es el punto de vista de Deleuze y Guattari. La constitución del territorio es anterior a la agresividad y

el factor T, el factor territorializante, [en lugar de ser buscado en los comportamientos agresivos] 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...)”<sup>26</sup>.

### Motivos y contrapuntos territoriales

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<sup>27</sup>.

El devenir expresivo o la emergencia de las materias de expresión parecen detenerse así en un nuevo sistema funcional, en el cual tenemos, por una parte, los signos con el fin preciso de indicar una propiedad, y, por otra, la aparición de una agresividad intraespecífica que se eleva al rol de fuerza reguladora de la vida biológica de los animales, poniendo en juego las tres funciones enumeradas por Lorenz. El territorio, en efecto, dicen Deleuze y Guattari, parece ser en primer lugar la “distancia crítica” entre dos seres de la misma especie: “marcar sus distancias. Lo mío es sobre todo mi distancia, solo poseo distancias. No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancartas. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión”<sup>28</sup>. Las materias de expresión, lo hemos visto, son en primer lugar materias apropiadas, y el inicio o la base del arte refiere

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 388. (*Ibidem*, p. 322.)

<sup>26</sup> *Idem*. (*Idem*.)

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 397. (*Ibidem*, p. 328.)

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 393. (*Ibidem*, pp. 325-326.)

a una propiedad. Pero esta propiedad, más que reenviar a un sujeto, a un propietario, remite de inmediato a una relación. Precisamente, una distancia crítica, que no tiene nada que ver, como veremos, con un espacio geográfico medible objetivamente.

En simultáneo a esta estratificación de la materia, y una vez generado un régimen de signos que garantice un desarrollo equilibrado de la vida de una especie animal, los territorios, además, emanan dos fenómenos ulteriores de naturaleza bien distinta. Las materias de expresión no se detienen, en efecto, según los dos filósofos franceses, en el estadio de simple marca territorial. Más bien entran en relación unas con 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"<sup>29</sup>. Estas dos nuevas relaciones o fenómenos, que son, hacemos bien en repetirlo, completamente simultáneos al nacimiento de la funcionalidad en el seno del territorio, son llamados motivos y contrapuntos territoriales. Los primeros conciernen a la relación entre el territorio y el *milieu* interior de los impulsos del animal propietario, mientras el otro a la relación del propietario y su territorio con todo aquello que es percibido como exterior a él. A primera vista, parecería que los dos filósofos quisieran volver sobre el mismo esquema interpretativo usado para los *milieux*.

Sin embargo, si nos preguntamos por qué estos motivos y contrapuntos territoriales son definidos "móviles", se intuye rápidamente que estos fenómenos presentan una naturaleza distinta de sus análogos en el ámbito de los *milieux*. Sabemos que los *milieux* se constituyen a partir de un código, es decir, sobre la repetición de su componente. Desde este punto de vista, luego hemos afirmado que un territorio es algo muy diferente a un *milieu*, en tanto que es el resultado de una expresividad rítmica que descodifica una o más componentes del *milieu* para poner una firma o, como decía Lorenz en el caso de los peces de la barrera coralina, un cartel publicitario. Volvamos ahora por un momento sobre la analogía dada por Uexküll entre *Umwelt* (o *milieu*) y melodía, y con la cual Deleuze y Guattari están completamente de acuerdo. No solo el animal, dice el etólogo alemán, sino también una pequeña célula se comporta o se desarrolla según una línea de conducta por la cual, si recibe un determinado estímulo, responderá siempre con una acción específica. De las células a los órganos y de éstos al animal, el cual posee al interior de su *milieu*, por una parte, sus percepciones específicas llamadas sonoridades pasivas y, por otra, sus acciones llamadas sonoridades activas. Estas sonoridades, luego,

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 390. (*Ibidem*, p. 323.)

ponen en comunicación los distintos mundos animales, perfectamente desconocidos entre sí, de un modo contrapuntístico. En el ejemplo de las mariposas nocturnas hemos visto que el grito del murciélago, que tiene un rol amigable en su propio *Umwelt*, asume un valor de sonoridad "peligro" en el de la mariposa, la cual, como consecuencia, escapará de su predador. El oído de la mariposa está perfectamente sintonizado, desde siempre, sobre las secuencias sonoras del murciélago. El caso de la araña y de su telaraña es aún más interesante, en tanto que deja más en evidencia el carácter trascendental, regulado, de códigos muy precisos de este contrapunto natural. La araña teje su tela en efecto incluso antes de haber visto una mosca, y por lo tanto sin haber recibido una susodicha sonoridad pasiva proveniente del *milieu* de su presa. Por este motivo Deleuze y Guattari dicen, como hemos visto, que la araña tiene una melodía de mosca "en la cabeza", o un fragmento de código del *milieu* de la mosca mezclado con el suyo. Resulta evidente en este punto que el término móvil es completamente inadecuado para describir las melodías y los contrapuntos entre los *milieux*. Sería como decir que los códigos de los *milieux* pueden cambiar con facilidad, como si la mariposa debiera continuamente armonizar su oído sobre una nueva frecuencia de peligro, o si la araña debiera tejer una tela distinta cada día porque las moscas cambian continuamente de tamaño o mejoran las capacidades del propio órgano visual. Como hemos visto, los *milieux* son en cambio estructuras "señaléticas" muy rígidas, y por más que siempre mantengan una apertura hacia el caos, del cual han nacido, tienen un grado de descodificación muy reducido, situado, como dicen Deleuze y Guattari, en sus márgenes. Intentemos entender entonces qué empuja a los dos filósofos a definir "móviles" los susodichos fenómenos territoriales.

El intervalo o la distancia crítica que existe entre dos animales territoriales debe ser controlado asiduamente. El propietario de un territorio no conoce de treguas, los confines son lábiles y precarios, una pequeña distracción podría hacer caer en nada el orden territorial constituido, o bien hacer sucumbir al animal en favor de otro. Estamos en una situación muy diferente de por ejemplo aquella del *milieu* de la garrapata, en la que esta última puede incluso esperar por muchos años el arribo de una señal, el olor del ácido butírico que la obligará a dejarse caer sobre el cuerpo del mamífero. Los modos de defensa y de mantenimiento del propio territorio, además, pueden ser múltiples y presentarse incluso allí donde no subsista mínimamente una circunstancia objetiva que pueda de algún modo justificarlos. Es fácil notar, por ejemplo, que los perros domésticos efectúan muchas acciones como olisquear, rastrear, abatir o sacudir una presa sin tener hambre en absoluto o bien sin la presencia

efectiva de ella. Esta simple observación testimonia que ya existe, si bien los territorios nunca nacen solos, un motivo que expresaría exclusivamente la relación del territorio con su propietario. Otro ejemplo quizá más singular es en cambio el del pez llamado picón. El macho de esta especie de peces ejecuta durante el período de apareamiento una bizarra danza en zigzag, en el momento en que la hembra se acerca al territorio, a determinada hora del día. Según muchos etólogos, este pez se encontraría titubeante entre dos instintos opuesto, exteriorizados en los movimientos de su danza: el "zig", en dirección a la hembra, derivaría de su impulso al ataque, mientras que el "zag", orientado hacia su territorio, del impulso sexual por el cual invita a la potencial compañera al interior de su morada. También en este caso, como en el precedente, podemos observar cómo el *milieu* interior de los impulsos del animal es afectado por su relación con el territorio. Pero más allá de este hecho, estamos en presencia de otro elemento, es decir, el pez de sexo femenino que viene a complicar las cosas. De aquí puede derivar una secuencia más bien larga de acciones, según la presencia o no de otras circunstancias externas y no controlables. Por ejemplo, la hembra puede aceptar la invitación a entrar en la morada del macho, dejar sus huevos, realizar quizá movimientos imprevisibles a los cuales el macho deberá responder siempre danzando como en un baile en ciertos aspectos improvisado. Las cosas podrían complicarse aún más: basta imaginar que algo extraño, no solo al territorio y a su propietario sino también a la relación con la hembra, entre en escena, por ejemplo, un enemigo o una fuerte corriente de agua inesperada. La danza del picón continuará de todas formas, pues el pez intentará encontrar para cada nuevo elemento un contrapunto en un movimiento de su cuerpo. Como se ve, un motivo territorial es mucho más complicado en comparación con las melodías que se encuentran en los *milieux*. El motivo territorial parece caracterizado por una imprevisibilidad ausente en los *milieux*. En lugar de ser una acción dictada por una función, desde que se activa hasta su fin, parece hacerse "camino al andar", interactuando en todo momento con los elementos externos que en cada caso entran en contacto con los territorios y el *milieu* de los impulsos del animal.

Pero tal vez es el mundo de los pájaros el que ofrece los ejemplos de motivos y contrapuntos territoriales más interesantes, caracterizados por una considerable variabilidad y virtuosidad sonora. Como se sabe, ellos poseen varios modos de expresarse, pero consideremos aquí su canto, que se subdivide esencialmente en tres categorías: los cantos territoriales, los cantos por impulso amoroso y los cantos gratuitos. Los territoriales sirven, obviamente, para marcar un territorio, defender la rama propia, el nido propio, el espacio de

caza propio, o para afirmar la posesión de una hembra. Un pájaro que se acerca al territorio de otro con intenciones expansionistas, entabla con el propietario una verdadera lucha canora: el que canta mejor vence. El invasor se irá una vez probado que el propietario canta tan bien como para no poder robarle el lugar, o, en cambio, el propietario dejará al otro su propia morada en el caso de que el agresor demuestre dotes musicales más destacados. Se trata de ocupar frecuencias sonoras. Cada pájaro crea su propio territorio, en efecto, ocupando una serie de frecuencias, como sucede exactamente con las radios, y debe ser un buen cantante para saber reproducirlas con exactitud. El segundo tipo de canto es casi exclusivamente prerrogativa de los machos, se usa predominantemente durante la primavera, y está acompañado por otros elementos expresivos, como la calidad del vuelo o la puesta en relieve del propio plumaje para seducir a la hembra. La característica interesante de este tipo de canto es la eficacia con la cual varios medios expresivos, diferentes entre ellos, son consolidados juntos para crear un único "motivo amoroso". Estos dos tipos de canto pueden ser muy complejos y cambiantes, y además muy expresivos. El tercer y último tipo presenta sin embargo un aspecto distinto al de los otros, pues no está orientado hacia una función social. Por esta razón son definidos como cantos gratuitos y, en general, son emitidos en relación a los efectos de la luz naciente o de la luz poniente. Un tipo de tordo presente en la región llamada Jura, en la Australia septentrional, canta, no solo algo diferente según el tipo de luz, al alba o al atardecer, sino que entona el propio canto de un modo sensiblemente diferente, más o menos intenso, según la intensidad de la misma. Regula así pues la propia voz en base a la luz de cada día, hacia la cual demuestra una gran sensibilidad, y no lo hace en absoluto para ocupar un territorio o para seducir una hembra.

A diferencia de los llamados o los gritos de alarma, que son más o menos idénticos para todas las especies de pájaros, los cantos presentan cierta originalidad, no solo de un tipo a otro de volador sino también entre los distintos individuos de una misma especie. Veamos algún ejemplo. El mirlo negro, pájaro presente comúnmente en gran parte de Europa, logra inventar en cada primavera una serie de cantos personales. Estos serán sucesivamente incorporados por cada mirlo a los ya inventados en las primaveras anteriores: ha sido verificado que un ejemplar de cierta edad, con muchos cantos acumulados durante los años, puede tener así a disposición un notable repertorio canoro. Los ruiseñores, en cambio, repiten a menudo una serie de cinco o seis cantos comunes a todos los individuos de la misma especie. Cada uno de ellos introduce sin embargo la propia individualidad, cantándolos de un modo diferente que el resto de los individuos de su misma especie. Al igual

que una misma sonata de Mozart presenta diferencias más o menos marcadas, según el intérprete que la toca. El tordo presenta aspectos de movilidad aún mayores. En general, el canto de este pájaro está compuesto por estrofas que son repetidas tres veces. Lo interesante es que cada una de estas tres estrofas, una vez repetida tres veces, es abandonada por el pájaro, el cual inventará entonces otra que a su vez repetirá tres veces, y así sucesivamente. Y esto no es todo:

Al interior de esas estrofas, los ritmos son excesivamente marcados y variados, y acompañan melodías de timbres; en el seno del mismo ritmo, encuentran a menudo dos o tres timbres. Además, entre las repeticiones, hay procedimientos de virtuosismo completamente extraordinarios, por ejemplo glissandos a la gota de agua, donde se oye una sucesión de sonidos perlados muy delicados (como si se desgranara un collar de perlas o bien como si se hiciera caer muy rápidamente gotas de agua en una fuente); se oyen también pequeños sonidos crujientes, sonidos picados y ligeras pulsaciones. Es excesivamente variado y complejo, pero de una gran fuerza, gracias a los ritmos y a las tres repeticiones<sup>30</sup>.

Hemos dado diferentes ejemplos de comportamientos territoriales que tienen una movilidad o variabilidad más bien evidentes, pero no siempre se presentan a nuestros ojos de ese modo. Ahora bien, según Deleuze y Guattari aquello que es ante todo fundamental entender en relación a estos fenómenos territoriales, es lo siguiente: si bien podemos observar que los animales repiten en muchos casos las mismas acciones para controlar o defender el propio territorio, éstas, como hemos señalado, no están dictadas por un código o una función que le diría de modo exacto al animal qué hacer. La danza del picón, en lugar de ser una simple marca territorial, o el resultado de un doble impulso, es, desde el punto de vista de los dos filósofos, un movimiento expresivo que “expresa” la relación entre el *milieu* de los impulsos del pez con su territorio, y aquella contrapuntística debida a la presencia, en la cercanía de su propiedad, de un individuo de sexo femenino o de otros elementos extraños. “Expresa”, justamente, puesto que no está dictada por códigos. Y, una vez más, como en el pasaje de los *milieux* a los territorios, esta expresividad no pertenece en absoluto al animal sino que más bien posee su autonomía, es impersonal. En efecto, es la expresividad de una zona, de un lugar o de

<sup>30</sup> C. Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, Actes sud, Paris 1999, p. 131.

un dominio (*domaine*) en el cual todas las partes de un territorio, del cual el animal forma parte con su cuerpo, devienen materias de expresión una vez arrastradas en un motivo o en un contrapunto territorial.

Un enemigo que se acerca o la lluvia que comienza a caer, no son para nada vividos en el ámbito territorial, al igual que las señales perceptivas típicas de los *milieux*. El territorio instaura una distancia crítica que en lugar de ser un espacio objetivo, geográficamente identificado y medible, es para Deleuze y Guattari un ritmo<sup>31</sup>. Este, lo hemos visto, no tiene nada que ver con una medida o una cadencia; mientras que éstas siempre reposan sobre un sistema de códigos preestablecidos, el ritmo, siendo diferencia, está o pasa “entre” dos códigos o dos *milieux*. También hemos hablado de la diferencia que formulan los dos filósofos entre el ritmado y el ritmo. El primero es aquello que podemos reconocer en el plano de la ejecución y anotar sobre una partitura, mientras que el ritmo en cambio reenvía siempre a otro plano virtual que traspasa el de los códigos, el de los *milieux*, y que los comunica. Podemos aplicar este esquema a los fenómenos territoriales: los comportamientos animales en relación con el propio territorio y con las circunstancias externas a él, se presentan a menudo bajo la misma forma repetidamente, dando la posibilidad a un observador de poder anotar aquel comportamiento como algo que “escande” la vida del animal, al menos en determinadas circunstancias; los motivos y los contrapuntos territoriales sin embargo, no consisten en la secuencia o repetición de estos comportamientos determinados, observables por nosotros, por la misma razón que el ritmo no es la secuencia de los acentos más o menos fuertes al interior de una medida determinada que pueda anotarse sobre una partitura. Estos fenómenos territoriales deben por lo tanto, según Deleuze y Guattari, ser emancipados de todas sus manifestaciones sobre el plano actual de la vida del organismo. Si bien pueden presentarse bajo la misma forma repetidamente, no son ni constantes ni variables, sino más bien, precisamente, móviles y “no pulsados”. Podemos decir, una suerte de “melodías rítmicas”. Los propios términos, motivo y contrapunto, son dejados de lado por los dos filósofos en favor de otros dos conceptos que quizá logren, mejor que éstos, dar cuenta o echar luz sobre los susodichos fenómenos: los personajes rítmicos y los paisajes melódicos. Estos dos conceptos fueron inspirados por las reflexiones del compositor francés Olivier Messiaen. El primero es un concepto creado a todo efecto por este músico, el otro, en cambio, está presente en sus teorías de modo implícito.

<sup>31</sup> “La distancia crítica no es una medida, es un ritmo” (G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 393.) (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 326.)



## Capítulo tercero

# El ritmo y el tiempo

### Messiaen: personajes rítmicos y paisajes melódicos

La entrada de Messiaen<sup>1</sup> en el panorama musical del siglo XX, como afirma él mismo, se debe a su gran interés por la noción de ritmo y a la consiguiente revolución que le hiciera sufrir. Considera al ritmo “la parte primordial y tal vez esencial de la música; pienso que realmente ha existido antes que la

<sup>1</sup> Olivier Messiaen (1908-1992), a la edad de once años ingresa al conservatorio de París, donde obtiene cinco premios por las siguientes disciplinas: contrapunto y fuga, acompañamiento al piano, órgano e improvisación, historia de la música y composición. Fue alumno de Maurice Emmanuel, Marcel Dupré (composición y órgano) y Paul Dukas (composición y orquestación). En 1931 fue nombrado organista de la Iglesia de la Trinidad; mantiene este trabajo por casi toda su vida y compone varias obras importantes para órgano. Comenzó a interesarse por el canto de los pájaros, los cuales anotaba y registraba él mismo, convirtiéndose en un verdadero ornitólogo capaz de reconocer los cantos de diversas especies. En 1947 se crea para él, en el conservatorio de París, la clase de análisis, estética y ritmo; en 1966 es además nombrado profesor de composición. Fue un profesor muy querido y tuvo entre sus estudiantes a muchos compositores que lograrían un gran reconocimiento, entre otros, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Tristan Murail, Gérard Grisey, Kent Nagano y George Benjamin. Durante toda su vida Messiaen mantuvo una inquebrantable fe católica, que decía ser su más grande fuente de inspiración. Murió en París en 1992.

melodía y que la armonía”<sup>2</sup>. Aunque no lo hemos especificado, la definición de ritmo dada por Deleuze y Guattari anteriormente, es tomada en préstamo, sin duda, de las reflexiones del compositor francés. Una música propiamente rítmica, en efecto, era definida así por él, como “una música que desprecia la repetición, la envergadura y las divisiones iguales, que se inspira en suma en los movimientos de la naturaleza, movimientos de duraciones libres y desiguales”<sup>3</sup>. Los clásicos de la música eran malos “rítmicos”, dice, o músicos que ignoraban por completo la noción musical más importante para él. Las obras de Bach, por ejemplo, normalmente consideradas ejemplares desde el punto de vista del ritmo, para Messiaen carecen de dicho elemento. La razón es esta: “Se oye en esas obras una sucesión ininterrumpida de duraciones iguales que sumergen al oyente en un estado de satisfacción plácido; nada viene a contrariar su pulso, su respiración y los latidos de su corazón, está entonces muy tranquilo, no recibe ningún choque, todo eso le parece perfectamente rítmico”<sup>4</sup>. Por supuesto, concluye Messiaen, exceptuando el ritmo, hay otras características excelentes que podemos apreciar en la música de Bach.

Dicho esto, veamos a continuación qué entiende él por personaje rítmico, para aclarar así el punto de vista de Deleuze y Guattari sobre los fenómenos territoriales. Según Messiaen, el preconizador de este tipo de motivos fue Beethoven, el cual solía operar verdaderas amputaciones sobre los temas mediante un procedimiento que llamaba “por eliminación”. Esta técnica consiste, en efecto, en “tomar un fragmento temático y retirarle progresivamente notas hasta que esté enteramente concentrado sobre un momento extremadamente breve”<sup>5</sup>. O bien Beethoven no dejaba de hacer lo contrario, y entonces agregaba cada vez más notas a un tema volviéndolo de ese modo más complejo y enfático. La eliminación y su contrario, la ampliación, equivalen, continúa el compositor francés, a hacer morir o resucitar un tema por medio de amputaciones o injertos de duración, “como si fuera un ser viviente”. Los temas de Beethoven, amputados o ampliados, adquieren pues, según Messiaen, un carácter imprevisible, mostrando cierta alterabilidad en el tiempo a causa de los continuos cambios de duración. Por esta razón pueden ser llamados el primer esbozo de personajes rítmicos.

Es más, son verdaderos personajes rítmicos, pero sin embargo están presentes siempre de un modo aislado, uno a la vez. Por norma, en cambio, en

<sup>2</sup> C. Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 101.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 106.

aquello que Messiaen llama el sistema de los personajes rítmicos, tenemos al menos tres temas, cada uno con su propia duración sujeta a las modificaciones o alteraciones internas que interactúan entre ellos. Imaginemos, dice Messiaen, una escena de teatro con tres personajes: “El primero actúa, incluso de forma brutal golpeando al segundo –el segundo personaje es ‘actuado’ puesto que sus acciones son dominadas por las del primero–, finalmente el tercer personaje asiste al conflicto y permanece inactivo”. Trasponiendo luego todo sobre el plano del ritmo, tendremos tres grupos rítmicos: “el primero cuyas duraciones son siempre crecientes –es el personaje atacante–, el segundo cuyas duraciones decrecen –es el personaje atacado–, y el tercero cuyas duraciones jamás cambian –es el personaje inmóvil”<sup>6</sup>.

El sistema de los personajes rítmicos fue, según Messiaen, la gran innovación de *La consagración de la primavera*<sup>7</sup> de Stravinsky. Sobre todo en algunos pasajes de la susodicha obra, como por ejemplo *La glorificación de la elegida* y *La danza de la tierra*, estos logran expresar, no sabemos si fue conciente de ello, una “fuerza mágica” que es, precisamente, la de los personajes rítmicos. Beethoven fue entonces el profeta de este procedimiento y Stravinsky el primero en llevarlo a la música, pero Messiaen sin duda consideraba ser el primero en utilizarlo concientemente<sup>8</sup>. Deleuze y Guattari, aplican luego todo esto sobre el plano de los territorios:

Dos animales de un mismo sexo y de una misma especie se enfrentan; el ritmo de uno “crece” 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?<sup>9</sup>.

Las investigaciones rítmicas de Messiaen se inician, como señala él mismo, con una profunda observación de los fenómenos naturales y en particular del mundo de los pájaros. Estos animales, en efecto, eran considerados por el compositor los mejores músicos existentes sobre nuestro planeta: “Es probable que, en la jerarquía artística, los pájaros sean los más grandes músicos que

<sup>6</sup> *Ídem*.

<sup>7</sup> Ígor Stravinsky, *Le Sacre du Printemps* (1913). [N. de T.]

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>9</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 394. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 326.)

existen sobre nuestro planeta”<sup>10</sup>. Debussy, uno de los más grandes “rítmicos” de la historia de la música occidental, siempre según Messiaen, devino tal por su gran amor hacia la naturaleza y sobre todo hacia el agua y el viento. Este amor lo condujo, dice Messiaen,

a la irregularidad en las duraciones a la cual hago alusión y que es lo propio del ritmo, y le permitió evitar las repeticiones “por retorno” [...]. A fuerza de controlar la naturaleza, Debussy comprendió su aspecto moviente, la perpetua ondulación que transportó a su música<sup>11</sup>.

Los cantos de los pájaros están presentes en muchas obras de Messiaen, ya sea como elemento primario o como acompañamiento a un sujeto de otra naturaleza, como en la ópera *San Francisco de Asís*<sup>12</sup>. Según él, existen dos modos diferentes de servirse del canto de los pájaros: el primero consiste en intentar trazar un verdadero retrato musical de estos animales; mientras que el segundo en cambio consiste en utilizar estos cantos como un verdadero material sonoro al cual poder aportar las más diversas manipulaciones. Ambos métodos son válidos, dice Messiaen, aunque el primero respeta más la naturaleza, y el segundo en cierto modo la traiciona, incluso estando perfectamente en línea con el trabajo del compositor. Si en general, luego, el ornitólogo y compositor francés se valió mayormente del primero de estos métodos, eso no quita que deban ser aportadas al menos dos manipulaciones básicas en caso de que se quiera hacer un retrato sonoro del animal. Debemos considerar que un pájaro, siendo en efecto mucho más pequeño que nosotros, teniendo un corazón que late mucho más rápidamente que el nuestro y reacciones nerviosas más rápidas, canta en tiempos excesivamente veloces para nuestros instrumentos musicales clásicos. También la sucesión de notas agudísimas desencadenada con la rapidez vital de los voladores, es a su vez inviable para nuestros instrumentos. Es forzosa pues una transposición, al menos de la velocidad y del régimen de los cantos, a una escala humana. Cada canto es presentado con una velocidad menor, y sus sonidos transpuestos en una, dos, tres o cuatro octavas más abajo. Además, los pájaros emiten muchos intervalos que deberán ser expresados por nuestros semitonos, aunque en verdad son mucho más pequeños que éstos. Los animales no

<sup>10</sup> C. Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 124.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>12</sup> Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise* (1975-83). [N. de T.]

serán así percibidos exactamente como pueden serlo en la naturaleza, dado que el músico aporta sus modificaciones para volverlos más disfrutables al oído humano, y los extrapola de su contexto infinito, por ejemplo del bosque donde viven, compuesto de todo aquello que lo conforma, para seleccionar solo algunos elementos. Por esta razón, un experto ornitólogo podría no reconocer en absoluto a sus queridos animales en las composiciones de Messiaen, pues estas obras, como hemos dicho recién, transportan el canto de los pájaros sin ninguna pretensión documentalista. En su lugar, una persona completamente inexperta en asunto de pájaros, puede muy bien encontrar interesantes estos retratos, del mismo modo, dice Messiaen, que en pintura encontramos interesantes muchos bellos retratos de personas que no conocíamos para nada. En suma, es la música la que debe gustar y lo que cuenta, más que cualquier otra cosa, y en absoluto la más o menos acertada correspondencia con el canto originario del pájaro, aunque Messiaen sentía una gran necesidad de no “traicionar” a la naturaleza. Es inevitable, como dice él mismo, que haya puesto en cada caso algo suyo, de su modo de sentir esos cantos<sup>13</sup>.

Una de sus obras más conocidas, *El catálogo de pájaros* (para piano)<sup>14</sup>, es un ejemplo de este uso del canto de los pájaros. Cada pieza está dedicada a un pájaro de una región en particular “rodeado de sus vecinos de hábitat, así como las manifestaciones del canto a las diferentes horas del día y de la noche, acompañadas en el material armónico y rítmico de los perfumes y de los colores del paisaje donde vive el ave”<sup>15</sup>. Messiaen ha seleccionado entonces, para cada retrato, cierta cantidad de elementos que interactúan con el canto del pájaro, tal como sucede en la naturaleza. Si bien están dedicados a uno solo de estos pájaros, cada uno de estos pedazos contiene ya cierta complejidad, visto que nos ubica en presencia de diferentes elementos, cada uno con su ritmo, porque en la naturaleza todo tiene un ritmo, dice Messiaen (basta pensar en el agua y el viento de Debussy), al interior del cual el personaje rítmico principal continúa siendo, obviamente, el canto del pájaro. Él es el protagonista, y según Messiaen podemos sentirlo reaccionar a los diferentes elementos que toman contacto con él, como la luz del día o de la noche<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>14</sup> Olivier Messiaen, *Le catalogue d'oiseaux* (1956-58). [N. de T.]

<sup>15</sup> *Ídem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 245. Messiaen se refiere en particular a la pieza *La Fauvette des jardins*.

Messiaen quería demostrar que una forma, más allá de todas las ideas producidas por la técnica musical, es un organismo viviente capaz de seguir el transcurrir de las horas del día y de la noche.

La cosa se complica aún más desde el momento en que al canto de un determinado pájaro le agregamos otros, pues, como dice Messiaen, "puede ocurrir que se oiga un solista y, detrás suyo, sobre todo a la salida del sol, cantidades de otros pájaros que son sus vecinos de hábitat. El conjunto puede constituir contrapuntos de treinta a cuarenta voces simultáneas"<sup>17</sup>. En este punto las combinaciones se vuelven más complicadas, no solo a causa del mayor número de elementos presentes, sino también porque entre estos tenemos otros personajes rítmicos complejos, es decir otros cantos de pájaros que interactúan entre sí. Este contrapunto extremadamente articulado, ha sido creado por Messiaen en la pieza intitulada *Epode*, contenida en su obra *Cronocromía*<sup>18</sup> para gran orquesta, y presentado por Deleuze y Guattari como un ejemplo de lo que llaman un paisaje melódico. En el susodicho pasaje, compuesto por instrumentos de cuerda (doce violines, cuatro violas y dos violonchelos), se puede oír un contrapunto de dieciocho voces simultáneas, cada una perteneciente a un tipo de pájaro diferente, cada una construida con una estética y un ritmo diferentes, y por lo tanto completamente independientes una de otra. *Epode*, a causa de la falta de contrapuntos y ritmos semejantes, presenta una extrema dificultad de ejecución: "el instrumentista extraviado no puede sobreponerse, pues oye alrededor suyo un bullicio tan confuso que no puede discernir ningún punto de referencia; y si el director de orquesta comete el menor error, todo el mundo está perdido"<sup>19</sup>. Podría parecer que Messiaen, usando la expresión "bullicio confuso" (*brouhaha confus*), desprecia su propia obra calificándola como un confuso conglomerado de sonidos, pero en verdad no es así. En la cita en cuestión se habla ante todo desde el punto de vista del intérprete, quien mientras toca se encuentra completamente absorto por la música, la cual, por cierto, no puede ofrecerle puntos de referencia en los cuales orientarse. También es verdad, sin duda, que incluso un oyente bien situado en la sala, podría él mismo encontrar en esta música un simple bullicio confuso. Pero esto sucede, dice Messiaen, solamente con quien oye mal. Si el oyente, continúa, es alguien que en efecto sabe amar a la naturaleza en todas sus manifestaciones, con todos sus sonidos, sus colores o sus olores, podrá darse cuenta de que "en esa falta de control

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>18</sup> Olivier Messiaen, *Chronochromie* (1959-60). [N. de T.]

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 218.

armónico, hay colores de acordes supuestos, y que, en esa falta de ritmo [en el sentido tradicional del término], hay miles de ritmos superpuestos que se funden en un gran ritmo y en bloques de duración”<sup>20</sup>. Quizá aquí podamos apreciar toda la importancia de la obra de Messiaen: liberar la música de las constricciones rítmicas y armónicas, pero no a favor del azar y lo informe, que a fin de cuenta solo habría dado como resultado hacer saltar por los aires una sistematicidad ya demasiado sofocante (lo cual no es poco). Pero él hizo más que esto: demostró que una vez abandonado el sistema armónico occidental y no aceptando nuevos sistemas de organización del sonido, como el método serial de la segunda escuela de Viena, existe un plano musical donde los sonidos, incluso no teniendo reglas precisas para su distribución en el tiempo o para su comunicación solidaria, no quedan por ello librados a la simple casualidad, sino que, en cambio, responden a otro tipo de orden más complejo y menos artificial.

En la música de Messiaen, entonces, los “individuos” sonoros aparecen como seres vivos en variación continua e interactuando entre ellos mediante un verdadero cuerpo a cuerpo. Y esto es dispuesto de a poco, en diferentes puntos, en lugar de cruzarse en puntos determinados y bien localizados como sucedía en los contrapuntos tradicionales, es decir, con los temas de tipo clásico y no con los personajes rítmicos. Los contrapuntos tradicionales son aquellos de los *milieux*, en los cuales las melodías se cruzan entre ellas como los hilos de una red, en puntos precisos y localizables: por ejemplo, la frecuencia sonora del grito de un murciélago o la temperatura de treinta y siete grados de la sangre de los mamíferos. En el ámbito territorial, según Deleuze y Guattari, hallamos fenómenos que remiten en cambio a una práctica musical más moderna, como la de Messiaen, con la cual la música adquiere un carácter más “fluctuante” o más móvil, en la cual los temas no dejan de crecer o disminuir, y donde incluso las mismas constantes son vividas como variación.

### Boulez: el tiempo re-buscado

A diferencia de Messiaen, Deleuze y Guattari consideran sin embargo que el sistema de personajes rítmicos, en lugar de ser una innovación de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, fue utilizado anteriormente por Wagner en la ópera en la cual este tipo de motivo móvil y no pulsado alcanzó su

<sup>20</sup> *Ídem.*

forma ejemplar<sup>21</sup>. De todos modos, más allá de las atribuciones de paternidad de esta noción musical, lo que nos interesa aquí es más bien un breve análisis de la obra de Wagner para mostrar cómo según los dos filósofos existe una analogía entre ella y los fenómenos territoriales. El punto de referencia sobre el tema es el compositor Pierre Boulez<sup>22</sup>, quien fuera alumno de Messiaen, una de sus "flechas"<sup>23</sup>, y en dichos de su maestro el que más impresionado quedó con sus ideas sobre el ritmo<sup>24</sup>. Deleuze y Guattari remiten a un texto en particular de Boulez, escrito en 1976, intitulado *El tiempo re-buscado*<sup>25</sup>. Aquí el autor hace un análisis de *El anillo del nibelungo*<sup>26</sup> de Wagner para demostrar la tesis según la cual fue con este compositor que la música occidental adquirió una nueva concepción del tiempo musical.

La susodicha obra wagneriana representa en la historia de la música occidental un caso verdaderamente único. La razón, dice Boulez, está ante todo en que Wagner trabajó en esta ópera por más de veinticinco años, durante los cuales el compositor aportó continuas modificaciones, y para la cual no se impuso ningún límite temporal. A decir verdad se conocen los distintos cuadernos de Beethoven, en los que anotó con extrema precisión todas las

<sup>21</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 393. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 325.)

<sup>22</sup> Pierre Boulez (1925-), fue admitido en el conservatorio de París en 1944, tuvo como profesor a Olivier Messiaen (armonía y composición), Andrée Vaurbourg (contrapunto) y René Leibowitz (técnica dodecafónica). Serialista convencido, llevó a cabo el intento radical de serializar cada factor constitutivo de la composición, no solo las alturas sino también las duraciones, dinámicas, timbres, inicios, etc., llevando a consecuencias extremas el puntillismo de Antón Webern, autor al cual debe muchísimo. Además de compositor, Boulez es muy conocido como director de orquesta y teórico musical. En 1976 fue nombrado profesor en el *Collège de France*, y en 1977, a pedido de George Pompidou, aceptó fundar el Instituto de investigaciones y coordinación acústicas/musicales (Ircam), dirigido por él hasta 1992.

<sup>23</sup> "Las flechas de Messiaen" era el nombre con el cual la clase de estudiantes de la cual Boulez formaba parte acostumbraba llamarse. Cfr. C. Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 107.

<sup>24</sup> ("Es, en cierto sentido, mi continuador en el dominio del ritmo. Pierre Boulez ha tomado de mí la idea de la inquietud rítmica y la idea de la investigación rítmica"). *Ibidem*, p. 305.

<sup>25</sup> P. Boulez, "El tiempo re-buscado", en *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, pp. 212-230. Cfr. G. Deleuze, "Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter", en Claude Samuel (ed.) *Éclats/Boulez*, éds. Centre Pompidou, París, 1986, pp. 98-100. Trad. cast.: "Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar". [N. de T.]

<sup>26</sup> Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen* (1848-74). [N. de T.]



ideas germinales que lo conducirían a sus soluciones musicales últimas. De los apuntes de Bonn hasta la explosión final en Viena, se puede ver de ese modo el desarrollo del tema final de la IX sinfonía. Pero las transformaciones, dice Boulez, no fueron introducidas en el curso de una sola obra, sino más bien utilizadas a lo sumo episódicamente en diferentes trabajos que nos hacen prever sus elecciones sucesivas: "Se trata en resumen de un trabajo latente que se manifiesta por medio de anotaciones que permanecen al nivel de estados premonitorios"<sup>27</sup>. Con Wagner, en cambio, vemos una sustancia musical, establecida desde el inicio, que se modifica bajo nuestros ojos en el curso de la obra: "como ciertos personajes de novela, vemos estos temas modificarse, desarrollarse, unirse, adquirir una genealogía..."<sup>28</sup>. Todas las transformaciones de la estructura teatral, con todos sus mitos y sus dramas, se basan, según Boulez, en un cambio de las ideas musicales subyacentes a ella. Los temas de *El anillo*, dice, son por esta razón completamente independientes de la acción dramática:

Desarrollan una actividad que se vuelve fascinante seguir, más allá de los personajes, de las acciones, de los símbolos que representan; adquieren una vitalidad fascinante de a poco mientras se penetra en la obra: quiero decir, su vida interna, su actividad siempre creciente, me parece en muchas ocasiones más extraordinaria, más prodigiosa en energía y esplendor que los personajes mismos, limitados en su apariencia teatral y en su posibilidad de existir<sup>29</sup>.

La música deviene tan importante que supera, domina o conduce la acción teatral. Esto se prueba también por el hecho de que el texto sufrió muy pocas modificaciones y continuó siendo aproximadamente el mismo durante los veinticinco años.

No hay forma de equivocarse: aquello que Boulez dice respecto a los temas de Wagner, la relación con la acción escénica, es exactamente la misma relación que según Deleuze y Guattari existe entre un motivo territorial y todos los gestos realizados por el animal. Incluso los fenómenos músico-territoriales, como hemos visto, deben ser para los dos filósofos liberados de todos los

<sup>27</sup> P. Boulez, *Points de repère*, Christian Bourgeois, Paris, 1981; ed. it.: *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, p. 208; (ed. cast.: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1981.)

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 208-209.

movimientos que el animal lleva a cabo, para ver en ellos algo perfectamente autónomo. Tanto para los temas wagnerianos, como para las materias de expresión utilizadas para marcar un territorio, existe entonces el mismo peligro: ver en ellas una simple señal, y nada más. Es sabido que Debussy hablaba despreciativamente de los temas de Wagner, justo en estos términos, comparándolos a simples carteles viales que indican la llegada de un personaje o presagian algún suceso. Y no hay duda, dice Boulez; “que en su uso más simple los *leitmotivs* nos indican claramente aquello que es necesario saber y que los personajes todavía no han reconocido... Nos advierten los elementos de la situación, nos dan las claves, nos vuelven ‘inteligentes’ en relación a los personajes escénicos”<sup>30</sup>. Pero este uso o funcionalidad manifiesta, que hace de los *leitmotivs* verdaderas señales o marcas territoriales que indican una situación o un personaje muy preciso, no es el único en absoluto. Cuanto más se adentra en la obra, en efecto, más se complejizan estos temas, se cruzan entre ellos, adquieren un “plano propio” y pierden su claridad en cuanto “carteles viales”. Podemos también hallar este hecho en una primera observación sobre el plano técnico-compositivo del músico alemán:

Wagner, al inicio de la obra, utiliza mucho un tejido por así decir intersticial, neutro, en el que los motivos importantes hacen su aparición de tanto en tanto para caracterizar un gesto, subrayar una alusión; o bien utiliza el mismo tipo de motivo-figuración para organizar una escena, ordenar un cuadro entero; en los recitados sin embargo el tejido intersticial, neutro, es preponderante, en la medida en que sirve de signo convencional para el lenguaje en estado común, cotidiano. Cuanto más se desarrolla la obra, tanto más se observa que el tejido intersticial desaparece de a poco para hacer lugar, también en los diálogos recitados, a una continuidad basada en la evolución y conjunción de los motivos. En ciertas escenas, todo se hace motivo en tanto el lenguaje ya no admite signos convencionales neutros, los rechaza en favor de una trama enteramente significativa, completa y únicamente dependiente en relación a la obra<sup>31</sup>.

Se hace entonces cada vez más claro, con el desarrollo y la evolución de los temas, el quiebre entre acción dramática y tejido musical al cual hacíamos referencia, reduciendo el texto de la obra, dice Boulez, a un mero pretexto

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>31</sup> *Idem*.

musical. Los dos mundos establecen así una relación muy compleja, se contrastan, están casi en competición uno con el otro; y a menudo es la música, precisamente, la que despunta sobre el drama.

Ahora bien, se pregunta Boulez ¿cuál es la característica particular de estos temas wagnerianos? Conocemos muchos ejemplos de motivos musicales que nos impactan y se imprimen con fuerza en nuestra memoria. Aquí, sin embargo, estamos frente a un tipo de motivos diferente, que tiene como característica particular, según Boulez, "su adaptabilidad en el tiempo". En efecto, los motivos wagnerianos "si bien en un primer momento son presentados en un tiempo dado, según una velocidad determinada, nunca están completamente circunscriptos por un tiempo preciso, por una velocidad establecida de una vez por todas, o lo están solo muy rara vez"<sup>32</sup>. Estos motivos son pues perfectamente sensibles a las transformaciones y adaptables a los cambios temporales. Y lo son generalmente en dos sentidos diferentes y opuestos: "o bien se desarrollan en verdaderos organismos autónomos, cerrados completamente en sí mismos por un largo período, como la primera aparición del *Valhalla*, que se repite dos veces en su totalidad, preparando el texto y por lo tanto sosteniéndolo", o bien cumpliendo el movimiento contrario y reduciéndose entonces a una figura de acompañamiento

cuanto mucho furtiva, para subrayar las intenciones del texto, como cuando *Sigfrido* compara el sapo con el pez, y surgen en cuatro medidas, codo a codo, enganchados uno al otro, el motivo de *El Anillo del nibelungo* y el motivo de *El oro del Rin*, para luego desaparecer rápidamente sin dejar más traza aparente en el tejido musical que una figuración cuanto mucho inmediata, literal<sup>33</sup>.

Ciertamente no faltan los ejemplos en la historia de la música de compositores que le hayan dado una gran importancia, al menos en algunas obras, a las transformaciones cronométricas. El primero entre todos Bach, sobre todo en sus fugas. Los motivos sufrían variaciones temporales que llevaban también a duplicar o a reducir su propio tiempo, su velocidad. Pero siempre tenía que ver con un tiempo jerarquizado en el cual estas adiciones y disminuciones estaban reguladas según un código formal, aceptado y reconocido como tal. Y precisamente, así como no hay ritmo al interior de un código, sea este regular o irregular, no hay, según Boulez, una verdadera

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>33</sup> *Ídem*.

variación temporal si se permanece al interior de esta codificación aceptada universalmente. Las variaciones temporales de Bach, de Mozart, o también de Beethoven son para él procedimientos estrictamente académicos, establecidos en cierto período de la historia de la música, que fueron empleados por los compositores bajo un respeto pleno de la codificación. Pero Wagner, continúa Boulez, al igual que Berlioz, no comprendía la necesidad de semejante sistema de códigos, al contrario

[las codificaciones] le parecen absurdas, arcaicas, en neta contradicción con la fluidez que precisamente busca la música, que aspira al propio tiempo musical. Y aquí radica, justamente, la novedad de sus motivos, los cuales no solo no están amarrados a ningún tiempo definido, y menos todavía a uno definitivo, sino que no se conectan en sus transformaciones con ninguna jerarquía formal preexistente. Sus metamorfosis en el tiempo dependen esencialmente de la expresión del instante, del momento en el que son empleados y de la razón expresiva por la cual Wagner los adopta<sup>34</sup>.

La matriz o el núcleo de muchos temas de *El anillo*, son además de carácter general. Es decir, la célula germinal de los motivos wagnerianos, en lugar de estar basada en un único aspecto, puede poner el acento imprevisiblemente sobre cualquiera de las componentes clásicas de la música: sobre el ritmo, sobre la armonía o sobre el desarrollo melódico. A menudo se parte de un arpeggio o de una variación de un arpeggio, con ritmos de puntos fácilmente desmontables, dice Boulez. Ahora bien, esta simple consideración testimonia ante todo cómo concibe Wagner el material sonoro en cuanto bloque único de música, al interior del cual las divisiones clásicas que dividen una obra en más partes están ausentes. En efecto, como dice Boulez,

desde el primer compás de *El anillo*, se afirma, en forma más que nunca espectacular, una confusión, una fusión entre la armonía y la melodía. En el famoso exordio de *El oro del Rin*, la superposición armónica es creada por la proliferación interna del mismo material sonoro melódico; sin dudas, no estamos en condiciones de establecer cuál de estas dos funciones sea la más importante, pues si una deriva de la otra, la otra no podría existir sin la primera: se trata entonces, precisamente, de una confusión por acumulación. En otras circunstancias, como al final de *La Valquiria*, la melodía deviene

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 212.

simplemente la línea dorsal de la armonía, una siendo absolutamente impensable sin la otra, y ambas ligadas por la misma y única función que es la de articular el ritmo<sup>35</sup>.

Wagner rechazó entonces no solo someter la propia música a las jerarquías formales, a las codificaciones usadas y aceptadas por norma, sobre las cuales se instauran las variaciones temporales. Todavía más, el progreso del material sonoro, pensado, como decíamos, como un bloque único, puede comenzar por una característica interna cualquiera, puesto que prolifera sobre sí mismo sin tener en cuenta un verdadero sistema de desarrollo regulado por leyes. También es verdad, por cierto, que Wagner nunca dejó de utilizar los viejos procedimientos clásicos de la variación: "el tema del *Valhalla* da cuenta de estas transformaciones, donde ritmo, acordes, líneas melódicas conservan la misma trama, donde sin embargo dichos elementos están deformados aunque continúen siendo reconocibles"<sup>36</sup>. Pero a menudo, como decíamos, Wagner modifica sus motivos de un modo más libre y radical, volviendo más difícil su reconocimiento. Las asociaciones con los individuos que básicamente deberían indicar, devienen entonces inciertas; en otras palabras, los motivos salen de su función de señales, o, como decía Debussy, de carteles viales, para afirmar una existencia propia, autónoma. Liberados de las constricciones formales del desarrollo temporal y de la variación clásica, adquieren una vida más intensa y, al mismo tiempo, más ambigua, mientras que su identidad deviene más incierta y nebulosa. Luego como en el paisaje melódico, sus mezclas los llevan a una profunda conmixtión en la cual la armonía de uno puede invadir al otro e incluso hacerlo cambiar hacia su propia destrucción, o bien hacerlo proliferar en direcciones inesperadas.

Wagner, que amaba mucho la obra de Beethoven, fue entonces según Boulez mucho más allá de los límites de las variaciones de aquel al que consideraba su más grande maestro. La necesidad de componer una música fluida, libre de cualquier tipo de constricción temporal o estructural, obligó luego al autor de *Los anillos* a crear un nuevo concepto de tiempo musical; y ésta es la gran invención del compositor alemán. Wagner debió establecer el desarrollo del tiempo con otros medios, dice Boulez, "más ricos, más dúctiles, más maleables, e incluso más ambiguos", y un modo de trabajar semejante, continúa, "presupone un tiempo musical infinitamente susceptible de expansión y de contracción, una variación continua en el acercamiento de

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>36</sup> *Ídem*.

la estructura temporal; las dimensiones se fijan en el instante mismo en que son atrapadas, para deshacerse y deformarse según otros criterios, cuando la necesidad dramática y musical haya evolucionado<sup>37</sup>. Precisamente, como los motivos territoriales de los que hablan Deleuze y Guattari, los temas wagnerianos no reposan nunca sobre un código que les daría alguna seguridad en su desarrollo. Se vive cada momento, el arribo de un enemigo, o bien el de la lluvia: todo puede cambiar de un momento a otro y tomar direcciones inesperadas, se debe estar siempre atento para hacer frente a “las fuerzas del caos que llaman a la puerta”. Por lo tanto, no podemos dar cuenta de estos fenómenos observando la frecuencia estadística de su exteriorización, pues “ciertos motivos o puntos solo son constantes si otros son variables, o bien solo son constantes en una ocasión para ser variables en otra”<sup>38</sup>. Pensemos una vez más en la garrapata: ella puede esperar incluso por muchos años el arribo de una señal que la ponga finalmente en movimiento; pero este período que nos parece algo enorme es absolutamente insignificante para la garrapata, y esto porque no es vivido en todo momento. solo una señal fundada en un código llega a “escandir” su vida, es decir, a dictarle qué hacer.

Debemos prestar atención, entonces, a una especie de pasaje, que va del estadio de *pancarte*, es decir de señal o marca territorial, resultante de un acto expresivo, que es, para los dos filósofos, ya lo hemos dicho, el inicio o el suelo del arte, hacia lo que ellos definen como un estilo. Aquello que distingue a un pájaro músico de otro no músico, dicen Deleuze y Guattari, es la aptitud para los motivos y los contrapuntos, que, ya sean variables o constantes, “los convierte en algo distinto que un cartel, los convierte en un estilo, porque articulan el ritmo y armonizan la melodía”<sup>39</sup>. Y también podemos afirmar 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.”<sup>40</sup> Ninguna de estas fórmulas, continúan Deleuze y Guattari, implica un riesgo de antropomorfismo. Se trata más bien de “geomorfismo”, pues en los personajes rítmicos y en los paisajes melódicos es que se da la relación con la alegría y la tristeza, con el sol, con el peligro, “incluso si el final de cada una

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>38</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 391. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 324.)

<sup>39</sup> *Ídem*. (*Ídem*.)

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 391-392. (*Ibidem*, p. 325.)

de estas relaciones es desconocido. En el motivo y en el contrapunto, el sol, la alegría o la tristeza, el peligro, devienen sonoros, rítmicos o melódicos<sup>41</sup>.

En el mundo animal, entonces, no solamente encontramos el aspecto primario del arte, su suelo de *art brut*, sino también los fenómenos artísticos más complejos que forman justamente un estilo. Esto dado que el ritmo o la melodía del animal adquieren su autonomía una vez liberados de los códigos de las funciones territoriales. Y es el propio ritmo, según Deleuze y Guattari, el que toma diferentes aspectos, entra en diferentes personajes rítmicos y paisajes melódicos, de un caso a otro, según el momento, según los individuos. Luego redescubrimos los dos mismos estados, *pancarte* y estilo, en la música del hombre, como hemos visto en el caso de Wagner. No solo Boulez, sino también Proust, antes que él, subrayó el extraño caso de los motivos wagnerianos y describió estos dos pasajes o dos modos de sentir y comprender la música. En *En busca del tiempo perdido*, dicen los dos filósofos, la pequeña frase de Vinteuil actúa sobre Swann, esteta y cultor de arte, "como una pancarta asociada al paisaje del bosque de Boulogne, al rostro y al personaje de Odette: es como si dicha frase aportara a Swann la certeza de que el bosque de Boulogne fue efectivamente su territorio y Odette su propiedad"<sup>42</sup>. El protagonista, sin embargo, descubre, en un primer momento, estar ligado a un personaje que aparece en la escena, ellos mismos son los verdaderos personajes, completamente autónomos y autosuficientes, tal como dice Boulez. Posteriormente, avanzando sobre aquello que Deleuze llama su *apprentissage*, hace un descubrimiento análogo a propósito de la música del músico ficticio de *La Recherche* llamado Vinteuil:

Ellas [las pequeñas frases del susodicho compositor] 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 deja de ser una pintura muda sobre un blasón. Quizá 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<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 392. (*Ídem*.)

<sup>42</sup> *Ídem*. (*Ídem*.)

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 393. (*Ídem*.)





## Segunda parte

# Música entre estética y ontología

### Capítulo primero

## Las nociones

#### Agenciamientos

Según lo dicho hasta aquí, todo territorio presenta tres aspectos que podríamos resumir del siguiente modo. En primer lugar, una fuerza territorializante, “el factor T”, que arrastra las componentes del *milieu* en un devenir expresivo para constituir una zona, que no solo tiene que ver con un espacio geográfico, sino que constituye, más en general, una dimensión familiar o “doméstica”, un “*chez moi*”<sup>1</sup> no determinable por confines precisos. En segundo lugar, de esto deriva que los territorios están constituidos, materialmente, por un número indefinido de *milieux*. Cada uno de ellos posee cierta cantidad de *milieux* internos, externos, intermediarios o asociados, es decir, órganos, células y diferentes objetos ambientales puestos en juego. En tercer lugar, se han analizado dos fenómenos expresivos, los cuales expresan las relaciones internas del territorio y sus relaciones con los cuerpos que se encuentran por fuera de él: los motivos y los contrapuntos territoriales (o personajes rítmicos y paisajes melódicos). Estos tres aspectos no solo forman parte de cada territorio sino que constituyen, junto con el concepto de desterritorialización, otra noción usada ampliamente por Deleuze y Guattari:

<sup>1</sup> *En casa*. [N. de T.]

el agenciamiento. La desterritorialización, que podemos definir aquí de forma general como el acto con el cual “se deja un territorio”, afecta a cada uno de estos precisamente como todo *milieu*, hemos dicho, contiene un margen de descodificación. Estudiando el territorio, entonces, hemos analizado al mismo tiempo un caso de agenciamiento: “el territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial”<sup>2</sup>.

Esta noción, de la que hablaremos brevemente a continuación, es importante en tanto nos ayudará a salir definitivamente del ámbito de las simples analogías o semejanzas entre los fenómenos del mundo animal y los del hombre. Hemos afirmado desde el comienzo que para Deleuze y Guattari el arte no es una prerrogativa humana, sino que comienza más bien con anterioridad en el mundo animal, con el uso expresivo de ciertos materiales o cualidades expresivas. El hecho, decíamos, es que la expresividad tiene su autonomía, y que no depende de un sujeto expresivo sino más bien de una pluralidad de elementos que poseen en sí, precisamente, un potencial expresivo. Sin dudas ya está difundida por todas partes, en cada forma viviente, dicen Deleuze y Guattari, “y se puede decir que la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos”, pero con el territorio y la casa es cuando se vuelve constructiva<sup>3</sup>. Es por lo tanto general, impersonal, autónoma, y brota allí donde cierto conglomerado de materiales permite el florecimiento de un sistema definido de códigos. Lo hemos visto con los portadores de características territoriales y los distintos motivos o contrapuntos, ellos no son la expresión de un animal sino de un dominio, de una zona, de un conjunto de cualidades expresivas que interactúan entre ellas. Si entonces el arte o la expresividad aparecen por primera vez con los territorios, y estos son definidos como el primer tipo de agenciamiento, podemos a todo efecto decir que ellas son siempre el resultado o el producto de un agenciamiento (al contrario, obviamente, no podemos afirmar que el arte sea siempre el producto de un territorio). Este concepto tiene de hecho una aplicación muy general, puesto que el mundo, al menos a partir de las formas de vida no estabilizadas sobre un simple *milieu*, está constituido en todas partes por agenciamientos: “La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el

<sup>2</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 397. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 328.)

<sup>3</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 174. (ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 186.)

significante. La unidad real mínima es el agenciamiento"<sup>4</sup>. Las expresiones que emanan de cada agenciamiento son llamadas, por Deleuze y Guattari, enunciados "colectivos", para subrayar que dependen siempre de una colectividad de elementos y no de un sujeto.

El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. El nombre propio no designa un sujeto, designa algo que ocurre cuanto menos entre dos términos, que a su vez no son sujetos, sino agentes, elementos<sup>5</sup>.

El término "enunciado" no se entiende aquí en absoluto, como hacemos habitualmente, en sentido estrictamente lingüístico. También puede ser de carácter pictórico, musical, gestual, y así sucesivamente, según el agenciamiento del cual derive. En efecto los agenciamientos son de muchos tipos: territoriales, familiares, estatales, judiciales, amorosos, musicales, pictóricos, etc. Los personajes rítmicos y los paisajes melódicos son los enunciados (colectivos) del agenciamiento territorial, y también pueden ser, como hemos visto, los enunciados de un agenciamiento musical, como el de Messiaen, o literario. En este último, los personajes rítmicos y los paisajes melódicos aparecerán bajo forma de palabras (recuérdese al respecto la comparación hecha por Boulez entre los temas de Wagner y los personajes de una novela), en el musical bajo forma de sonidos, en el territorial bajo forma de danza, de canto u alguna otra. No se trata entonces de hacer una analogía o una metáfora entre aquello comparable en los territorios y en la música de Messiaen o de Wagner. Hablábamos a todo efecto de la misma cosa, la cual es posible pensar a partir de las reflexiones de los dos compositores y por el uso que Deleuze y Guattari hacen de ellas al interior de su propia filosofía.

Los verdaderos sujetos de esta última no son, pues, los hombres o los animales, en el sentido restringido del término, sino más bien los *milieux*, los territorios, los agenciamientos, o las fuerzas puestas en juego en cada caso. Refiriéndose entonces dichos conceptos ya no a unidades subjetivas sino a multiplicidades de elementos, los nombres utilizados comúnmente por nosotros, garrapata, Messiaen, mirlo o Boulez, ya no serán, bajo la óptica de

<sup>4</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, p. 65. (ed. cast.: *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 61.)

<sup>5</sup> *Idem.* (*Idem.*)

los agenciamientos y de los *milieux*, los nombres de ninguno, sino “de pueblos y de tribus, de faunas y de floras, de operaciones militares o de tifones, de colectivos, de sociedades anónimas y de oficinas de producción”<sup>6</sup>. Ellos están allí para indicar el agenciamiento Messiaen, el *milieu* garrapata... Hombres o animales nacen por eso agenciados; toda forma viviente superior constituye algo más que un *milieu*, nace “entrampada” al interior de un agenciamiento, y puede salir de él, como veremos, solo en determinados casos. Uexküll afirma lo mismo cuando dice que no pensemos al animal como un cuerpo mecánico, con un contorno bien definido, viviendo en un espacio y en un tiempo único para todos los seres, sino más bien como un sistema de signos y órganos receptivos interactivos entre sí. Los *milieux* no son agenciamientos, puesto que no dejan pasar una expresividad constructiva (el primer agenciamiento es el territorio), en ellos todo está demasiado bien regulado desde el inicio, porque están fundados sobre códigos. Pero ya sobre su plano, dice Deleuze, el etólogo alemán demostró que no podemos conocer a un animal sin haber hecho la lista de sus señales, siendo éstas definidas como aquello que provoca un afecto, “lo que viene a efectuar un poder de ser afectado”<sup>7</sup>. En este sentido, continúa el filósofo, hay más diferencia entre un caballo de carrera y uno de tiro que entre ellos y una vaca. Podemos afirmar además que un animal “se define menos por su género o su especie, por sus órganos y sus funciones, que por los agenciamientos de los que forma parte”<sup>8</sup>.

En otras palabras, podemos decir que miríadas de *milieux* o de individuos inferiores constituyen agenciamientos o individuos de forma superior:

Todos los individuos están en la Naturaleza como en un plano de consistencia del que forman la figura completa, variable en cada momento. Y se afectan unos a otros, puesto que la relación que constituye cada uno supone un grado de fuerza, un poder de ser afectado. En el universo todo son encuentros, buenos o malos, eso depende<sup>9</sup>.

Debemos tener cuidado de no concebir el agenciamiento como si fuese una estructura: “las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad,

<sup>6</sup> *Ídem.* (*Ídem.*)

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.75. (*Ibidem*, p.69.)

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 84. (*Ibidem*, p. 79.)

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 74. (*Ibidem*, p. 69.)

los agenciamientos no”<sup>10</sup>. Estos se constituyen sobre territorialidades que, al contrario, son siempre aglomeraciones flexibles, marginales e itinerantes de elementos heterogéneos. El agenciamiento, continúa Deleuze, no tiene conexiones bien definidas en su interior, sino más bien un co-funcionamiento, una “simpatía” o simbiosis: “Crean en mi simpatía. La simpatía no es un vago sentimiento de estima o de participación espiritual; al contrario, es el esfuerzo o la penetración de los cuerpos, odio o amor [...]. Simpatía son los cuerpos que se aman o se odian, y que al hacerlo ponen poblaciones en juego en esos cuerpos o sobre ellos”<sup>11</sup>.

Hay aquí una clara referencia a Spinoza, “le philosophe à la tique (el filósofo de la garrapata)”<sup>12</sup>, el primero que introduce una filosofía de los agenciamientos:

Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia. El célebre primer principio de Spinoza (una sola sustancia para todos los atributos) depende de este agenciamiento, y no a la inversa. Existe un agenciamiento Spinoza: alma y cuerpo, relaciones, encuentros, capacidad de ser afectado, afectos que realizan esa capacidad, tristeza y alegría que cualifican esos afectos. Con Spinoza la filosofía se convierte en el arte de un funcionamiento, de un agenciamiento<sup>13</sup>.

Intentemos ahora resumir lo dicho. El conglomerado de *milieux* o de cuerpos interactivos entre sí y los enunciados expresivos, segundo y tercer aspecto del territorio, constituyen el primer eje presente en todo agenciamiento:

Según un primer eje, horizontal, un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro,

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 65. (*Ibidem*, p. 61.)

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 65-66. (*Ibidem*, pp. 61-62.)

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 73. (*Ibidem*, p. 72.)

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 72-73. (*Idem*.)

agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos<sup>14</sup>.

Debemos hacer dos precisiones. En primer lugar, "cuerpo" significa aquí no solo las verdaderas materias con una masa física, sino más bien cada objeto psíquico como idea o representación, así como los elementos de carácter estructural como los códigos. En el caso de los territorios hablamos de conjuntos de *milieux*, pero si pensamos en los agenciamientos típicos del mundo humano, debemos tomar en consideración precisamente una variedad de cuerpos mucho mayor. En segundo lugar, y esto ya estaba implícito en lo dicho respecto a los fenómenos territoriales,

los enunciados no se limitan a describir los estados de cosas correspondientes, sino que son más bien como dos formalizaciones no paralelas, formalización de expresión y formalización de contenido, de tal forma que nunca se hace lo que se dice, que nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta; no se engaña a nadie, ni tampoco uno se engaña a sí mismo, lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de la misma máquina<sup>15</sup>.

El error estaría por lo tanto, dicen Deleuze y Guattari, en creer que el contenido determina la expresión por acción causal, incluso si se concediera a la segunda el poder no solo de reflejar el contenido sino de actuar activamente sobre él. Cada uno de los dos aspectos sigue su propia formación, y la expresión no es jamás representación o descripción del contenido corpóreo de un agenciamiento.

Los otros dos aspectos del territorio, territorialidad y desterritorialización, constituyen en cambio un segundo eje del concepto en cuestión: "según un eje vertical orientado, el agenciamiento tiene por un lado *partes territoriales o reterritorializadas*, que lo estabilizan, y por otro, *máximos de desterritorialización* que lo arrastran"<sup>16</sup>. Esto concierne en general a los índices de apertura y de cierre de un agenciamiento. Hemos dicho que

<sup>14</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 112. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 92.)

<sup>15</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, p. 86. (ed. cast.: *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 81.)

<sup>16</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 112. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 92.)

los territorios (y por lo tanto los agenciamientos), así como los *milieux*, nacen en primer lugar para protegerse de las fuerzas del caos que no dejan sin embargo de atravesarlos o de desestabilizarlos, para llevarlos hacia una disolución o hacia desarrollos imprevisibles. Pues bien, el cierre o territorialidad, las aperturas o las desterritorializaciones, nos informan sobre el grado de acercamiento al caos que un agenciamiento puede soportar. La diferencia entre un agenciamiento y otro está precisamente en esto, en su grado de desterritorialización, es decir en la cantidad de caos que deja pasar. O bien en la cantidad de territorialidad que contiene, por lo tanto, en la rigidez más o menos acentuada que brinda seguridad pero que deja menos espacio a la expresividad. En cierto modo podríamos eliminar todas las diferencias que hemos planteado entre *milieu* y territorio, codificación y territorialización, descodificación y desterritorialización, para referir todas estas dinámicas a los dos únicos movimientos del plano de composición y de la estratificación. Estas oposiciones son en el fondo relativas, y sirven como herramientas para viviseccionar lo real, volver más claros los fenómenos múltiples. Deleuze y Guattari lo dicen explícitamente en el siguiente pasaje:

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 desterritorializante 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 plano de consistencia<sup>17</sup>.

El concepto de agenciamiento está además ligado estrechamente a otra noción, la de "máquina abstracta", sobre la cual deberíamos hacer al menos una alusión. Esta debe dar cuenta de algún modo de la génesis y de los desarrollos de cada agenciamiento:

hay que llegar a identificar en el agenciamiento algo que es aún más profundo que esas caras, y que da cuenta a la vez de las dos formas en presuposición, formas de expresión o regímenes de signos

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 415-416. (*Ibidem*, p. 341.)

(sistemas semióticos), formas de contenido o regímenes de cuerpos (sistemas físicos)<sup>18</sup>.

Pero atención, hemos dicho que el agenciamiento no es de ningún modo una estructura, por lo tanto la máquina abstracta no confiere simplemente una forma de contenido y una de expresión al agenciamiento, la simbiosis de los cuerpos procede por "simpatía", por consolidación multidireccional. Es decir, no representa un simple esquema preconstituido en base al cual el agenciamiento sería realizado. Una máquina abstracta no conoce por sí misma ninguna forma de contenido o de expresión, es decir ninguna sustancia y ninguna forma cualquiera sea. Estas máquinas están compuestas por "materias no formadas y por funciones no formales". La primera (llamada también *filum*), no es una materia muerta, bruta, homogénea, dicen Deleuze y Guattari, sino una materia-movimiento constituida por "singularidades" o cualidades. Y las funciones no formales, aquello que los dos filósofos llaman el diagrama, "no es un metalenguaje inexpressivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje"<sup>19</sup>. En otras palabras, simplificando, las máquinas abstractas son los operadores que ensamblan, sobre el plano de composición o caos, las partículas subatómicas de velocidad variable (materia movimiento o casi líquida) en los diagramas, que no representan funciones precisas sino algo más abstracto que se inserta sin embargo en lo concreto, lo crea. Ahora bien, si son abstractas no son por lo tanto ficticias, sino más bien reales y en contacto directo sobre la realidad, o en otras palabras virtuales y en vía de actualización.

Las máquinas abstractas son además inmanentes a cada agenciamiento y operan singularmente al interior de cada uno de ellos, determinando también sus aberturas y sus cierres. De modo que, por ejemplo, cada vez que un agenciamiento entra "en un movimiento que lo desterritorializa (en condiciones llamadas naturales, o, al contrario, artificiales) se diría que se desencadena una máquina"<sup>20</sup>. La máquina es, dicen los dos filósofos, como un conjunto de puntos que se insertan en el agenciamiento en vía de desterritorialización, para trazar sus variaciones y sus cambios. Estos no suceden, pues, ni casualmente ni conducidos sobre vías preestablecidas, puesto que, como decíamos antes, ella consiste en un diagrama, en una función no

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 175. (*Ibidem*, p. 143.)

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 638. (*Ibidem*, p. 521.)

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 411. (*Ibidem*, p. 338.)



formal y no en un esquema orgánico. Si consideramos en cambio un sistema tecnológico humano para la construcción de un instrumento cualquiera, vemos cómo este toma en consideración la materia formada o fijada, como por ejemplo el aluminio o el cable eléctrico, así como los esquemas mejor definidos para su organización. Pero esta organización y esta materia formada presuponen, según Deleuze y Guattari, un conjunto de materias no formadas que solo presentan grados de intensidad (resistencia, conductibilidad, inducción, etc.), así como funciones diagrama, por ejemplo, bajo la forma de ecuaciones diferenciales. En resumen, así como las desterritorializaciones son siempre efectos de una máquina, también lo son las territorialidades que se crean en un agenciamiento, como también sus posibles disoluciones o "agujeros negros". Cada máquina abstracta es singular y es tomada sobre un agenciamiento específico que es su efectuación concreta:

Abstractas, singulares y creativas, aquí y ahora, reales aunque no concretas, actuales aunque no efectuadas, por eso las máquinas abstractas están fechadas y tienen nombre (máquina abstracta-Einstein, máquina abstracta-Webern, pero también Galileo, Bach o Beethoven, etc.)<sup>21</sup>.

### La desterritorialización

Intentemos analizar ahora el proceso con el cual "se abandona el territorio". Este se activa a partir de una función o de una componente territorial, sin forzosamente tener que dejar físicamente el territorio. La razón es simple, dicen Deleuze y Guattari:

el agenciamiento territorial, territorializa funciones y fuerzas, sexualidad, agresividad, gregaridad, 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<sup>22</sup>.

Demos rápidamente un ejemplo. El macho de la especie de gorriones llamados trogloditas, toma posesión de su territorio emitiendo su canto

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 637. (*Ibidem*, p. 520.)

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 400. (*Ibidem*, p. 331.)

territorial, su cancioncita de organillo, para mantener alejados a los intrusos. Una vez tomada posesión de su área, comienza luego a construir una serie de nidos en su interior, a veces incluso una docena, pero sin completarlos del todo. Cuando una hembra se acerca a su territorio, la invita a visitar los nidos disminuyendo la intensidad de su canto, que se reduce a un solo trino, y dejando caer sus alas. La hembra que acepta la invitación de un macho solo debe completar uno de los nidos construidos por su compañero. Reconozcamos en primer lugar el estadio de *pancarte*, que Deleuze y Guattari también llaman “infra-agenciamiento”. Luego aquel del estilo, los motivos y los contrapuntos territoriales, o “intra-agenciamiento”, constituido por un canto y por una gestualidad cortejadora. Pero así como no podíamos hablar del infra-agenciamiento, dicen los dos filósofos, sin estar ya en el intra-agenciamiento, de igual modo, no podemos hablar de este último sin estar ya en el camino que nos lleva hacia otros agenciamientos, o más allá.

Desde el momento en que se da el reconocimiento de la pareja sexual, es decir cuando una hembra acepta la invitación a completar la construcción de uno de los nidos, se pasa, en efecto, afirman Deleuze y Guattari, de un agenciamiento territorial a otro. Y esto sucede sin que el gorrión se vaya efectivamente de su propio territorio. La función de nidificación sobresaliente de este pájaro, y su canto amoroso, lo arrastran en un proceso de desterritorialización que concluye con una “reterritorialización”, ya no sobre un territorio sino sobre “un animal con valor de hogar”<sup>23</sup>. La siguiente afirmación de Lorenz confirma el valor que asume el compañero en una pareja de animales:

Desde un punto de vista puramente objetivo todos los fenómenos que se pueden observar en una oca silvestre privada de su relación de júbilo triunfal [aquello que podríamos definir como el enunciado del agenciamiento de pareja de lasocas], muestran la mayor semejanza imaginable con aquellos que se ven en un animal verdaderamente territorial cuando se lo arranca de su medio y se lo transfiere a otro<sup>24</sup>.

La desterritorialización sucede ante todo sobre un territorio, pero puede, en tanto componente de los agenciamiento, hacerse sobre cualquier otra materia: “en efecto se puede reterritorializar en un ser, en un objeto, en un

<sup>23</sup> La expresión “el animal con valor de hogar” es de la etóloga Monika Meyer-Holzappel.

<sup>24</sup> K. Lorenz, *L'aggressività*, op. cit., p. 268.

libro, en un aparato o sistema..."<sup>25</sup>. Así pues, el gorrión "despega" de su propio territorio, sin volar, y aterriza sobre la compañera. Entonces, todo cambia, se halla en un mundo diferente: nueva mezcla de cuerpos y nuevos enunciados, nuevas territorialidades y nuevos vectores de desterritorialización. Aquello que le interesa a Deleuze y a Guattari no es por cierto encontrar en los comportamientos sociales de los animales, como el del reconocimiento de la pareja, una suerte de origen de la sociedad humana. Mucho menos pretenden atribuirle caracteres sentimentales y por lo tanto antropomorfos al animal, cualquiera sea. Lo que les interesa es la identificación de las fuerzas de desterritorialización y territorialización que, en un primer momento, identificadas en el agenciamiento territorial, atraviesan el plano de composición y crean, aquí y allá, nuevas mezclas de cuerpos y nuevos enunciados, es decir nuevas posibilidades de expresión.

En el caso del gorrión recién visto tenemos dos únicos sujetos, pero muchos animales también entran en agenciamientos colectivos, es decir de grupo, en los que la reterritorialización sucede sobre más individuos. Parejas o grupos, además, pueden ser fundamentalmente de tres tipos diferentes, tal como Lorenz, según los dos filósofos franceses, los ha identificado y descrito en su libro *Sobre la agresión*. Deleuze y Guattari distinguen los siguientes términos: parejas y grupos de *milieux*, en los cuales no se efectúa ningún tipo de reconocimiento; parejas y grupos territoriales, en los cuales el reconocimiento se hace al interior del territorio; parejas y grupos sociales o de corte, en los cuales el reconocimiento se da prescindiendo del lugar. En el primer tipo participan aquellos que Lorenz llama los matrimonios permanentes o las tropas anónimas. El primero ocurre cuando dos individuos se aparean para llevar adelante una "empresa común", y su vínculo consiste en esta misma empresa. No hay ningún reconocimiento de la pareja, ninguna territorialización sobre el compañero o la compañera. Es el caso de los lagartos, por ejemplo, que ocupan un territorio independientemente del compañero o de la compañera y lo defienden exclusivamente contra los ejemplares del mismo sexo. Ninguna distancia crítica entre los machos y las hembras. En efecto, estas últimas pueden ingresar tranquilamente al interior de un territorio masculino y viceversa. Los apareamientos son esporádicos y ocurren pues solo por momentánea (y casual) proximidad y activación de instintos sexuales. Incluso, dice Lorenz, cuando sucede que, por motivos de espacio, dos individuos de distinto sexo coexisten al interior de la misma

<sup>25</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 634. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 517.)

morada, no es posible verificar ningún comportamiento que haga presumir una preferencia por el copropietario. Los dos animales copulan ciertamente más que los demás, pues se encuentran más fácilmente, pero apenas uno de ellos se retira, no pasa mucho tiempo antes de que otro individuo tome su lugar sin que el lagarto note la diferencia con la pareja anterior.

La tropa anónima es seguramente la forma más frecuente y primitiva de asociación animal, verificable ya entre muchos invertebrados o insectos. Ella, dice Lorenz, está caracterizada "por el hecho de que los individuos de una misma especie reaccionan unos sobre otros por atracción mutua y están unidos por pautas comportamentales *que uno o más individuos desencadenan en los demás*"<sup>26</sup>. Típico de una tropa, es por ejemplo el hecho de que todos los individuos que forman parte de ella se desplacen juntos en la misma dirección. Pero es importante observar que al interior de estas manadas no hay ninguna organización social, "nadie que conduce y nadie que es conducido, sino solo una enorme aglomeración de elementos iguales"<sup>27</sup>. La única especie de organización que existe está dada por algunas formas de comunicación muy simples, es decir los códigos: cada individuo emite señales que son percibidas e interpretadas por sus vecinos, creando una reacción en cadena. Las tropas anónimas, exceptuando algunos pocos casos, están siempre presentes en las especies animales de las cuales está ausente todo comportamiento agresivo.

Existen además aquellos que Lorenz llama los ordenamientos sociales sin amor, en los cuales el reconocimiento de la pareja o de los compañeros de especie sucede solamente al interior de un determinado territorio. Podemos tomar como ejemplo la cigüeña. El etólogo vienés comenta un hecho, observado por Ernst Schüz en la estación ornitológica de Rossitten, muy explícito al respecto. El macho de los susodichos animales llega al nido en primavera, siempre antes que su compañera:

Aquel año el macho volvió temprano. Al cabo de unos días pasó una hembra desconocida [...]. El macho la acogió sin ninguna dificultad y la trató en todo como el macho de la cigüeña trata a su hembra. El profesor Schüz hubiera jurado, según me dijo, que la recién llegada era la esposa tan deseada [...]. Los dos estaban ya dedicados a rehacer el nido y a retapizarlo cuando de repente llegó la antigua hembra. Entonces empezó una lucha a muerte por el territorio entre las dos hembras, ante los ojos indiferentes del

<sup>26</sup> K. Lorenz, *L'aggressività*, op. cit., p. 189.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 194.

macho, que no hizo nada por defender a la nueva de la vieja ni a ésta de la nueva. Finalmente la intrusa voló, vencida por la "legítima". Entonces, el macho volvió a su tarea de restauración, que reanudó en el punto mismo donde la había dejado cuando le interrumpió el combate entre las dos rivales. Nada indicaba que hubiera cambiado dos veces de mujer<sup>28</sup>.

Una especie de peces llamados "criador bucal azul del Victoria", presente en el oasis norteafricano de Gafsa, jamás ataca en cambio a los propios vecinos de territorio, mientras que sí arremete furibundo contra todo intruso desconocido. Su relación con la vecindad, sin embargo, no está ligada a un reconocimiento personal sino a una especie de "pacto de no agresión", válido solo para aquellos que se encuentran, precisamente, en las cercanías de su territorio. Se trata todavía, dice Lorenz, de una tolerancia pasiva: "Ninguno ejerce una atracción sobre otro que los incite a seguirse si uno de los dos se aleja, por ejemplo, o a quedarse si el otro se queda, o menos aún a buscarlo activamente si llegara a desaparecer"<sup>29</sup>. Los agenciamientos de pareja o de grupo, con una territorialidad que prescinde del lugar, presuponen la existencia de un verdadero reconocimiento del compañero o de los compañeros. Lorenz llama a esta relación el vínculo, y a los agenciamientos en cuestión con el simple nombre de grupos. Hablando de un fenómeno similar al del gorrión antes visto, el etólogo describe el proceso de reconocimiento del compañero, y en consecuencia de simbiosis entre los cuerpos, que sucede entre las parejas de cíclidos. El macho maduro toma posesión de su territorio luciendo, como sabemos, sus colores llamativos. Cuando una hembra desea aparearse se acerca prudentemente al territorio del otro, que por su parte reacciona con ataques muy agresivos. La hembra se aleja, pero antes o después retorna. Esta especie de ceremonia se repite por un tiempo variable hasta que "uno de los dos animales se haya habituado tanto a la presencia del otro que los estímulos inevitablemente emitidos por el compañero, y que activan la agresión en el otro, hayan perdido mucho de su eficacia"<sup>30</sup>. Al inicio del reconocimiento, el compañero debe aparecer siempre por el mismo lado, así también la iluminación, que debe ser siempre la misma, etc. Pero una vez consolidado el reconocimiento, la imagen del otro "se vuelve cada vez más independiente del fondo sobre el cual se presenta", y "el vínculo con el compañero se vuelve así

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 205-206.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 228.

tan independiente de las circunstancias secundarias que es posible transferir las parejas, o directamente transportarlas muy lejos, sin romper la unión”<sup>31</sup>.

Sin embargo, aquello sobre lo cual Deleuze y Guattari no están de acuerdo, tanto con Lorenz como con el resto de los etólogos, es la tendencia a interpretar los comportamientos territoriales de los animales como “rituales”. Según esta interpretación, las actitudes animales serían una copia, “hereditariamente fijada”, de un viejo comportamiento provocado anteriormente por impulsos diferentes. El ritual nacido de un modo de comportamiento originario, se habría distanciado de los impulsos que determinaban este último, adquiriendo así también un nuevo sentido, y representaría una media móvil esquematizada. Esta esquematización, en un gesto u otro del animal, recuerda muy de cerca, dice Lorenz, el nacimiento de los símbolos del mundo humano. En otras palabras, los motivos y los contrapuntos territoriales serían los vestigios de comportamientos arcaicos, vueltos hereditarios por causa de la costumbre, en un juego simultáneo de innato y adquirido. Pero consideremos por un momento, dicen Deleuze y Guattari, el canto del pinzón australiano. Este reviste normalmente tres fases distintas:

la primera, de cuatro a catorce notas, *in 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<sup>32</sup>.

Este canto completo (*plein-chant*), está precedido seguramente por diversos factores innatos que constituyen una especie de sub-canto. El pájaro posee, en efecto, en condiciones ambientales llamadas normales, la actitud para una tonalidad general, una capacidad para considerar la duración total del conjunto y del contenido de las estrofas, así como una tendencia a finalizar con una nota más alta. Pero la organización en tres estrofas, su orden de sucesión y los detalles del adorno, no están dados en absoluto. Se diría, así pues, “que lo que falta son las articulaciones internas, los intervalos, las notas intercalares”<sup>33</sup>, es decir todo aquello que hace de una firma o *pancarte* un motivo o un contrapunto territorial, un estilo. Un análisis, entonces, basado solamente sobre las categorías de innato y adquirido, ante todo no

<sup>31</sup> *Ídem*.

<sup>32</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., pp. 406-407. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 335.)

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.407. (*Ibidem*, p. 335.)

logra dar cuenta de esa formación intercalar, de esa consolidación original de materiales que hace de un pájaro, según ambos filósofos, un pájaro músico. En un motivo territorial siempre entran en juego elementos innatos o adquiridos (en este caso basta pensar en los pájaros imitadores de los cantos de otros), pero únicamente es la expresividad constructiva la que puede dar cuenta de la simbiosis de elementos que el animal pone en acto, por ejemplo, en el momento en que canta. Además, en aquello que nos concierne más precisamente aquí, se nos escaparía el fenómeno sucesivo al cual dan vida las materias de expresión, es decir la desterritorialización. Tomadas en un devenir expresivo, no solo realizan un pasaje de los *milieux* al territorio y del estado de firma al de motivos y contrapuntos territoriales, sino que también pueden arrastrar, como ya hemos dicho, un agenciamiento territorial hacia otro tipo de agenciamiento. En este sentido Deleuze y Guattari hablan de “operadores” o de vectores, no de símbolos o de vestigios, sino de verdaderos “transformadores de agenciamiento”, desencadenantes de una fuerza real de cambio que pasa a través de todas las mecánicas comportamentales del animal. La noción de comportamiento, entonces, “resulta insuficiente con relación a la de agenciamiento”<sup>34</sup>. Es como si el territorio fuese atravesado por cierta cantidad de expresión que ya no logra contener, e indefectiblemente adquiere cierta flexibilidad para la construcción de otra aglomeración. La descripción del apareamiento de los cíclidos antes vista, testimonia esta disolución y recomposición entre los cuerpos. Y en cada oportunidad estos pasajes no se realizan sobre vías preconstituidas sino “pieza por pieza, vez por vez, operación por operación”, cada vez de un modo diferente, “según el caso”, según la acción “maquinica” a la que hemos hecho referencia.

Más allá de los pasajes de un agenciamiento territorial a uno de pareja o de grupo, además, se dan otros casos de desterritorialización de agenciamientos animales que son en cierto modo más extremos. Son casos, dicen Deleuze y Guattari, “misteriosos y desconcertantes”, “que ilustran prodigiosos alejamientos del 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”<sup>35</sup>. Los dos filósofos enumeran cuatro ejemplos: los peregrinajes a las fuentes, como los de los salmones; las concentraciones típicas de los saltamontes o de los pinzones; las migraciones solares o magnéticas; y las largas marchas, como las de las langostas. Tomemos el último de los casos. En la costa norte de Yucatán, se puede observar a estos

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 399. (*Ibidem*, p. 337.)

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 401. (*Ibidem*, p. 331.)

animales dejar su propio territorio y concentrarse en pequeños grupos, antes de la llegada de la tormenta que indica el inicio del invierno, pero sin ningún signo distinguible, al menos en base a los medios del hombre, que podría de algún modo provocar este comportamiento. Cuando la tormenta llega, luego, forman largas procesiones de marcha, en fila india, con un líder y un guardián posterior alternados, manteniendo una velocidad de 1 km/h, sobre una distancia de 100 o más. Se debe descartar rápidamente, al parecer, que esta migración se deba a la deposición de los huevos que tendrá lugar recién seis meses más tarde. Algunos etólogos suponen que sea un ritual, o un vestigio, si se quiere, del último período glacial que tuvo lugar hace más de diez mil años. Otros, en cambio, la premonición de una nueva era glacial<sup>36</sup>. La interpretación de Deleuze y Guattari es otra por completo, según ellos esta migración es un ejemplo de desterritorialización absoluta. Podemos distinguir una fase inicial de desterritorialización relativa, por la cual los animales pasan de un agenciamiento territorial a uno social. Pero cuando se inicia la larga marcha, ya no parece suficiente decir que hay un inter-agenciamiento, "más bien se diría que se sale de todo agenciamiento, que se rebasan las capacidades de todo posible agenciamiento"<sup>37</sup>. La desterritorialización, según los dos filósofos, asume en este tipo de acontecimientos una naturaleza diferente, arrastra la materia fuera de todo agenciamiento,

para entrar en otro plano. 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<sup>38</sup>.

Las fugas de un agenciamiento, en consecuencia, no solo conducen a la constitución de otro conglomerado sino también hacia aquello que Deleuze y Guattari llaman el cosmos. Volveremos sobre esta noción en lo sucesivo. Por el momento podemos decir que ella no refiere en absoluto a un plano ultraterreno, espiritual o trascendente, y más que con los astros tiene que ver con las moléculas, con los materiales molecularizados. Las materias de

<sup>36</sup> El teórico de la primera interpretación es el experto en langostas W. F. Herndon, mientras que el de la segunda es J. M. Cousteau.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 401. (*Ibidem*, p. 331.)

<sup>38</sup> *Idem*. (*Idem*.)



expresión al constituir un agenciamiento alcanzan una molecularización tal como para ya no permitir la constitución de un nuevo agenciamiento. El agenciamiento tiende hacia su apertura más grande, es superado, dilatado y sus materiales moleculares son arrastrados por un movimiento que ya no tiene como base una función territorial, ni tiende a una desterritorialización. Debemos prestar atención a los materiales, ellos no se dispersan casualmente, no se disuelven, sino que devienen más sutiles y maleables, de forma tal de mostrar de un modo más directo, que en un territorio o en un agenciamiento, los movimientos, las fuerzas o las intensidades del plano de composición o caos. El cosmos podría ser definido tal vez como la versión terrena del caos: cuando se han extraído todas las fuerzas y los movimientos del plano de composición pierden la "pesadez" de las formas y de las funciones típicas de los agenciamientos, como si fuera el muro más sutil posible para protegerse del caos. Además él no preexiste de ningún modo a las territorializaciones que lo crean, lo construyen, puesto que no es un lugar a alcanzar sino un proceso a actualizar. Y cuando esto sucede podemos decir que "el agenciamiento ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra [...] sino que se abre a las fuerzas del Cosmos"<sup>39</sup>. Utilizando una pareja de conceptos diferente, lo virtual y lo actual, diremos que las cosas y los seres pertenecen o parten siempre del segundo, pero una vez alcanzado cierto grado de desterritorialización, pueden actualizar un poco de aquel virtual donde están inmersos desde siempre. Siendo luego lo actual siempre diferente de lo virtual que encarna, y por lo tanto no un calco de él como lo es en cambio lo posible<sup>40</sup>, la actualización es siempre un proceso creativo, expresivo. Las langostas o los pájaros migratorios pueden orientarse según diversos modos, por ejemplo, en base a la posición del sol o a los factores atmosféricos. Pero ellos no son, como el animal con valor de hogar, factores territorializantes orientados hacia un territorio o hacia la constitución de un agenciamiento, cualquiera sea. El sol de las langostas migratorias pone en acto, no una territorialización, sino un viaje insondable que se realiza más allá de cualquier territorio, y que es independiente de la distancia a recorrer y de la velocidad.

En suma, si en estos casos podemos hablar de desterritorialización absoluta, no significa que ellos no presenten una reterritorialización sobre algo. Ella se vuelve en cierto modo más abstracta, más difícilmente identificable, localizable, pero no por eso menos real. En efecto, la reterritorialización, al

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 422. (*Ibidem*, p. 346.)

<sup>40</sup> Cfr. G. Deleuze, *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, París, 1966. (ed. cast.: *El Bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987.)

menos a partir de *Mil mesetas*, está dada como el correlato inescindible de toda desterritorialización y “no expresa un retorno al territorio, sino esas relaciones diferenciales internas a la propia desterritorialización”<sup>41</sup>. En otras palabras, paradójicamente, los dos movimientos son simultáneos y se desterritorializan reterritorializándose. Una desterritorialización completa resulta imposible, mortal, para los dos filósofos, pues toda forma viviente debe contener de algún modo una territorialidad para no ser arrollada por el caos. De igual modo, no se da ninguna territorialidad que no esté afectada en su interior por una fuerza desterritorializante más o menos grande, al menos potencial, y en efecto hemos dicho que el territorio siempre está afectado en su interior por la desterritorialización. Territorialización y des/reterritorialización forman, así pues, un único movimiento, de algún modo una única noción, y para nada en situación de oposición simple. Un movimiento complejo, con una relación diferencial en la base que tiende, por una parte, a lo infinitamente territorializado y, por otra, a lo infinitamente desterritorializado. Pero nunca ni completamente territorializado ni completamente desterritorializado, lo que significaría disuelto. Entonces ¿sobre qué se reterritorializan estos animales, una vez abandonado el propio territorio, arrastrados por ejemplo en un largo viaje? ¿Dónde hallan el objeto con valor de hogar? La única respuesta posible parece recaer sobre la desterritorialización misma, ya no sobre un territorio o un compañero, sino sobre una tierra sin límites, sobre un espacio llamado liso o “nómade”, sobre el cual “se ocupa la superficie sin contar”. Esta tierra desterritorializada, o espacio liso, es el otro correlato congénito de toda desterritorialización. Todo el juego de las territorialidades y de las desterritorializaciones remite a él, a tal punto que la desterritorialización puede denominarse “creadora de la tierra —una nueva tierra, un universo, y ya no solo una reterritorialización”<sup>42</sup>. La tierra nunca debe ser entendida como un fundamento estable, sino más bien el elemento más desterritorializado que vuelve por eso “itinerantes y flexibles” los territorios o los agenciamientos. Se crea pues una nueva tierra que sin embargo será a su vez dejada, según la dinámica frenética de la des/territorialización.

Desterritorialización absoluta no significa por lo tanto total, ni mucho menos remite a algo trascendente o indiferenciado. El término absoluto “no expresa ni siquiera una cantidad que sobrepasaría cualquier cantidad dada (relativa). solo expresa un tipo de movimiento que se distingue

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 635. (*Ibidem*, p. 518.)

<sup>42</sup> *Ídem*. (*Ídem*.)

cualitativamente del movimiento relativo<sup>43</sup>. Un movimiento es absoluto, continúan los dos filósofos, en el momento en que, cualquiera sea su velocidad y cantidad, relaciona un cuerpo considerado múltiple con un espacio liso que ocupa de modo vertiginoso. Relativo, en cambio, cuando se trata de un movimiento que, prescindiendo de la velocidad y cantidad, es considerado una unidad y relacionado, puesto en movimiento, en un espacio estriado. No siendo entonces la desterritorialización absoluta algo trascendente, ella pasa forzosamente a través de la relativa, de la cual puede tomar, por así decir, su impulso, como hemos visto en el caso de las langostas de Yucatán. Y al contrario, la relativa siempre tiene necesidad de la absoluta para realizar su movimiento. Los dos tipos se mezclan, se enredan, haciendo a menudo difícil su distinción.

### Liso y estriado

La pareja conceptual espacio estriado/espacio liso, así como aquella relacionada de tiempo pulsado y no pulsado, nacieron de la reflexión de Boulez y fueron integradas por Deleuze y Guattari al interior de su filosofía, no solo en referencia al ámbito musical. El compositor francés las introdujo por primera vez en un libro de 1963, cuyo título es *Pensar la música hoy*<sup>44</sup>. La intención de esta obra fue hacer el balance de la situación de la música contemporánea, sobre la base de las profundas innovaciones aportadas por los compositores sobre todo a partir del inicio del siglo XX, y proponer el sistema serial “integral” como método de composición adecuado a las nuevas exigencias. Como es sabido, Boulez lo ha llevado a consecuencias extremas, ampliando sensiblemente el método inventado por Schoenberg. Una de sus prácticas más conocidas, ideada por él, ha sido la de aplicar la serie no solo a las clásicas doce notas, como sucedía en la música de los compositores de la segunda escuela de Viena, sino también a las tres componentes de cada sonido, es decir al timbre, la intensidad y la duración. Aquí dejaremos de lado cualquier análisis respecto al sistema serial y a su mayor o menor posibilidad de convertirse en garante de un nuevo modo de hacer música, para interesarnos exclusivamente por las dos parejas conceptuales recién mencionadas.

El sistema llamado tonal, usado a partir del siglo XVII, comenzó a ser puesto en discusión sobre todo a partir de los trabajos de Wagner y Liszt,

<sup>43</sup> *Ídem. (Ídem.)*

<sup>44</sup> Pierre Boulez, *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2010. [N. de T.]

para caer prácticamente en completo desuso en el siglo XX. Este consiste en un método bastante riguroso de organización de los sonidos, en una escala diatónica, según una óptica jerárquica y gravitacional en torno a la primera nota que toma el nombre de tónica. Una escala diatónica, puede ser definida como una estructura que permite la distribución de las notas usuales en siete posiciones, los grados, manteniendo la misma distancia entre ellos independientemente de la tonalidad, es decir de la tónica elegida. Las distancias entre los grados, los llamados intervalos, son de dos medidas: el más grande se llama tono, y el más pequeño, que es la mitad del otro, semi-tono. Al interior del sistema tonal, luego, las escalas diatónicas usadas son dos, la mayor y la menor, y su diferencia está en el diferente posicionamiento de los tonos y de los semi-tonos. La distancia que hay, por ejemplo, en la escala diatónica de Do mayor, entre el Do y el tercer grado de ella, el Mi, es exactamente la misma que separa, en la escala diatónica de Sol mayor, la tónica (Sol) de Si (tercer grado), que es de dos tonos. Mientras que en todas las escalas de tipo menor, la distancia entre el primer y el tercer grado es de un tono y medio (tono más semitono). Dada una escala diatónica podemos determinar por lo tanto, en base a las leyes del sistema tonal, qué consonantes o buenas combinaciones podrán ser puestas en juego, ya sea en sentido vertical, cuando las notas son emitidas simultáneamente (acordes), como en sentido horizontal, para su sucesión (melodía), como así también para los pasajes posibles entre una escala y otra. El conjunto de este sistema de reglas que hemos descrito aquí brevemente se conoce, como es sabido, con el nombre de armonía.

Si se observa con atención, el sistema armónico de la música clásica tradicional, y también los demás métodos empleados con anterioridad, tienen su fundamento en una subdivisión del espacio sonoro que determina los sonidos "musicales" con los que se puede componer música, y aquellos en cambio descartados y etiquetados como ruidos. Un sonido es definido en general como una onda producida por la vibración de un cuerpo fluido o sólido, habitualmente el aire, que provoca una sensación al interior de un órgano auditivo. La cantidad de vibraciones por segundo, llamada frecuencia (expresada en Hertz, Hz), determina lo que llamamos altura de los sonidos: a un valor menor corresponden sonidos más graves, mientras que a uno mayor los más agudos. De aquello que suponemos como el universo sonoro en su totalidad, es decir un *continuum* medible a partir de una frecuencia igual a cero hasta el infinito, pasando por variaciones infinitamente pequeñas, debemos luego recortar el campo de sonidos audibles por los humanos que se encuentra en el intervalo de veinte y veinte mil vibraciones por segundo,

en el mejor de los casos posibles. Aquello que se encuentra por debajo de este intervalo es llamado infrasonido, y lo que está por arriba ultrasonido. solo a título de ejemplo, los gatos pueden oír sonidos con una frecuencia de hasta veinticinco mil, los perros hasta treinta y cinco mil, mientras que los delfines son capaces de acoger frecuencias de hasta cien mil.

Ahora bien, desde la antigüedad, al menos a partir de Pitágoras por lo que parece, han sido seleccionadas como hemos señalado ciertas frecuencias, claramente al interior del intervalo sonoro humano, a las cuales se atribuye una individualidad y un nombre: las notas. El descubrimiento principal que hace posible una racionalización y un control consecuente sobre los sonidos, consiste en constatar que dado un sonido con una frecuencia  $X$ , al redoblar ese valor tendremos un sonido completamente idéntico pero más agudo, la llamada octava, y por tal razón tendrá el mismo nombre que aquel otro. Es obvio, por cierto, que Pitágoras no pensó en términos de frecuencias, sino que llegó a la misma conclusión por cálculos proporcionales simples, y ayudado por su instrumento monocorde: para tener una octava se dio cuenta en efecto que era suficiente con utilizar de una cuerda larga la mitad de aquella empleada para el primer sonido. Hallada la relación, el paso sucesivo del proceso de temperamento fue determinar otros intervalos al interior del primero (es decir de la octava), en otras palabras, otras frecuencias que presentaran un carácter de consonancia entre ellas, es decir que sonasen bien juntas. Pitágoras escogió siete intervalos, creando de ese modo las notas que nos resultan familiares, seguramente basándose en cierto hábito del oído de la época, así como en exigencias o forzamientos de tipo matemático. Los valores de los intervalos, luego, no siguieron siendo los mismos desde el tiempo del filósofo griego hasta nuestros días, más bien han sufrido diferentes ajustes o adaptaciones a los diferentes modos de hacer música. A partir de la edad media, a las siete notas, o a los siete intervalos de Pitágoras, se le sumaron otras cinco, usando los mismos nombres pero caracterizados por el símbolo sostenido (o bemol, según el punto de vista), para de ese modo dar vida a la clásica escala de doce sonidos divididos por un semitono. Estas doce notas han representado la casi totalidad del campo sonoro utilizable por los compositores hasta el siglo veinte, y la armonización según las leyes del sistema tonal solo es posible permaneciendo en su interior. Desplazándose de una octava a otra, las notas pueden ser más agudas o más graves, pero las relaciones entre ellas permanecen idénticas, para garantizar así las consonancias previstas por el sistema armónico. La mayor parte de las percusiones, por ejemplo, al no poder emitir las frecuencias justas, o, en otras palabras, al no poder ser afinadas, fueron dejadas de lado por la mayoría de los compositores. No es casualidad

que uno de los compositores más innovadores del siglo veinte, Edgar Varèse, componga una obra en 1931, *Ionización*<sup>45</sup>, solo para percusión y una sirena de bomberos.

Como resultará obvio, la luthería occidental se ha adecuado siempre en el curso de los siglos a la exigencia de construir instrumentos capaces de emitir exclusivamente los doce sonidos de la escala cromática. Para un músico que usa los instrumentos de la luthería tradicional y al mismo tiempo quiera abrir su propio campo sonoro hacia frecuencias insólitas, se le presentará pues un difícil trabajo de desestructuración de los medios elegidos. O bien, dicho en otros términos, deberá de algún modo desterritorializar el instrumento que supone, desde su creación, moverse en un espacio delimitado pasando de una frecuencia a otra. Pero no solamente, también el órgano auditivo humano con el pasar del tiempo se ha habituado cada vez más a tal temperamento, tan profundamente como para no reconocer como música ninguna composición que utilizara frecuencias diferentes a las ya reconocidas como las únicas capaces de producir música. En verdad, los estudios realizados luego gracias a la invención del sonógrafo en los años cuarenta, un instrumento capaz de hacer visible gráficamente cada objeto sonoro en sus parámetros más importantes, han demostrado que no es posible reducir un sonido cualquiera a una única frecuencia, como si este fuera un objeto estable y bien identificable<sup>46</sup>. Al contrario, amplificando los sonidos para ver su propia estructura interna por medio de un “sonograma”, se ha visto que son fenómenos muy complejos, conjuntos de muchas frecuencias que interactúan entre ellas. El oído debe entonces, basándose en el esquema espacial del temperamento tradicional, referir, en lo posible, toda la complejidad de los sonidos únicamente a las frecuencias que puedan formar parte del campo de sonidos habituales. El órgano auditivo, en otras palabras, elige de algún modo solo aquello que le interesa.

El espacio sonoro de la tradición musical occidental fijado en doce notas, que Boulez llama estriado, concede pues al oído la posibilidad de orientarse en la escucha, dado que el sonido es aprisionado o encauzado en determinados lugares que sirven como puntos de referencia. Al contrario, dice el compositor, si las frecuencias oídas no corresponden a las doce notas y no mantienen entre ellas relaciones típicas de la escala diatónica, “el oído perderá todo

<sup>45</sup> Edgar Varèse, *Ionisation* (1931).

<sup>46</sup> Cfr. Luigi Manfrin, *Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musical di Gérard Grisey*, en “Rivista Italiana di Musicologia”, 2003/1.

punto de referencia y cualquier conocimiento absoluto de los intervalos"<sup>47</sup>, como le sucedería a un ojo que buscara medir una distancia sobre un espacio perfectamente alisado. La distribución del espacio sonoro según la octava es de todos modos seguramente la más importante, o el arquetipo de cualquier definición espacio-musical (al menos en occidente), pero no es la única. Más en general, según el compositor, en la base de cada estriaje del espacio está siempre lo que él llama los módulos, de los cuales la octava representaría un caso particular. Podemos denominar módulo a cualquier principio de distribución o de organización de las frecuencias y de los intervalos que crea un espacio estriado. Este último, en consecuencia, podrá tener diferentes características según el tipo de modulo usado, y tenderá hacia un máximo de estriaje o bien hacia aquello que denomina un espacio liso sin módulos. En el caso de la octava tenemos un tipo de espacio (estriado) llamado recto, en el cual "el módulo invariable reproducirá las frecuencias de base en todo el *ambitus* de los sonidos audibles"<sup>48</sup>. El intervalo sonoro humano organizado por tal estriaje contiene en efecto, como señalábamos arriba, un cierto número de veces el intervalo base (2:1), descomponiéndose en una cantidad determinada de campos sonoros idénticos. Los espacios llamados curvos, en cambio, serán el resultado de módulos variables, tanto en modo regular como irregular: "si este módulo varía regularmente, tendremos un espacio curvo focalizado; la irregularidad del módulo tendrá como consecuencia la creación de un espacio curvo no focalizado"<sup>49</sup>. Aquello que hace un espacio curvo focalizado es la presencia de uno o más "focos", palabra con la cual Boulez nombra los módulos a partir de los cuales los otros serán generados según leyes establecidas, y que pueden encontrarse al inicio, al final, en el medio o en un punto cualquiera del ámbito sonoro. El compositor francés presenta también una ulterior subdivisión de los espacios estriados en regulares o irregulares, según si los módulos son fijos o variables, si emplean siempre el mismo temperamento (las mismas frecuencias) o bien más de una. Rectos, curvos, regulares o irregulares, son adjetivos que podemos utilizar solamente respecto al espacio estriado. En lo concerniente al espacio liso, donde efectivamente hay una falta de cualquier módulo y por lo tanto de cualquier temperamento, solo podemos hablar de una "distribución estadística de las frecuencias". En el caso en que ésta sea "aproximadamente igual en todo el *ambitus*, el espacio será no dirigido", en su lugar, "existirán uno o más seudo focos cuando la

<sup>47</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Mayense, 1963, p. 96.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>49</sup> *Idem*.

distribución, desigual, se haga más densa, se espese en uno o más puntos”<sup>50</sup>. Entre espacio estriado y espacio liso, concluye Boulez, subsiste además cierta ambigüedad que se manifiesta en su alternancia y superposición concreta: “un espacio liso fuertemente dirigido tendrá la tendencia a confundirse con un espacio estriado; inversamente un espacio estriado, en el cual la distribución estadística de las alturas utilizadas *efectivamente* sea igual, tendrá la tendencia a confundirse con un espacio liso”<sup>51</sup>. Cada vez, pues, según el contexto, podrá ser puesta de relieve esta ambigüedad, es decir podrá pasarse de un tipo de espacio a otro, o en cambio poner el acento en uno de ellos.

Todo lo dicho hasta aquí respecto al espacio, Boulez lo transpone a la pareja conceptual relacionada de tiempo pulsado y no pulsado (o amorfo). La pulsación tiene, en el ámbito temporal, el mismo rol del temperamento en el estriaje espacial, y como tal podemos definirla como el elemento base para toda escansión de tiempo de tipo cronométrico. Ya hemos hablado de esta oposición temporal, en un primer momento implícitamente respecto a la idea de ritmo de Messiaen, y en lo sucesivo a propósito de la música de Wagner, a quien Boulez considera justamente el inventor del tiempo no pulsado en la música occidental. En efecto, según lo dicho en *Pensar la música hoy*, en el tiempo pulsado “las estructuras de la duración se refieren al tiempo cronométrico en función de una localización, de una *señalización de ruta* —podemos decir— regular o irregular, pero sistemática”<sup>52</sup>. El tiempo no pulsado, en cambio, puede presentar un carácter cronométrico solamente general respecto a la duración total de una obra, tomando como puntos de referencia un inicio y un fin, pero sin contener en su interior ningún tipo de pulsación o medida sobre alguna base codificada. Solamente el tiempo pulsado puede ser caracterizado entonces por una velocidad, por una aceleración o por una desaceleración: “la localización regular o irregular sobre la cual se funda es de hecho función de un tiempo cronométrico más o menos limitado, amplio, variable; la relación del tiempo cronométrico y del número de pulsaciones será el índice de velocidad”<sup>53</sup>. Al contrario, es evidente que el tiempo no pulsado será más o menos denso según el número estadístico de acontecimientos que se presenten durante un tiempo cronométrico global, y la relación de esta densidad con el tiempo amorfo será el índice de ocupación. Boulez retoma luego la comparación óptica utilizada para el espacio, que se presta muy bien

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>51</sup> *Ídem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 100.



para los conceptos temporales. Imaginemos tener una línea de referencia, dice, y situemos por debajo de ella una superficie lisa y una estriada, de modo regular o irregular. Desplazando la superficie lisa no podremos dar cuenta ni de su velocidad ni de la dirección de su desplazamiento; moviendo la estriada tendremos en cambio la posibilidad de percibir tanto la velocidad como la dirección. Las semejanzas entre los dos tipos de espacio y de tiempo son tan evidentes, concluye Boulez, que podemos a todo efecto usar los términos estriado y liso también en relación al tiempo.

Así como el espacio, también el tiempo musical ha sufrido obviamente en el curso de la historia de la música occidental un estriaje y una racionalización que pudiera permitir un control lo más riguroso posible de la ejecución de las obras. Los primeros dos tipos de estriaje consistieron, al parecer, en tomar como referencia la pulsación del corazón humano, así como la velocidad media de la caminata de un hombre. En el siglo XVII, luego, resultando tales métodos insuficientemente confiables, la medición del tiempo se fundó sobre la escansión temporal de los relojes, y además describiendo a menudo el tipo de cadencia con un término italiano (*andante, adagio, largo...*). Y después, en el siglo XIX, la introducción del tiempo metronómico, que consiste en escribir al inicio de cada partitura el número preciso de pulsaciones por minuto que debe contener la obra, dio un carácter todavía más riguroso al estriaje del tiempo musical. En suma, además del estriaje del espacio y del tiempo, la práctica musical occidental también ha conocido ciertamente una codificación de las otras dos componentes clásicas de cada sonido, es decir de la intensidad (o volumen) y del timbre. El caso de este último, que podemos definir sintéticamente como el color de un sonido, o aquello que distingue a dos de ellos que tienen la misma altura, es el más interesante. Habiendo padecido un estriaje menos rígido, porque es más difícil de regularizar, a partir de los estudios realizados sobre él a los cuales quizá dio inicio Berlioz, la práctica musical ha descubierto un campo muy prolífico sobre el cual trabajar, ya no en relación a las consonantes armónicas sino a las "tesituras" o los colores de los sonidos. Si luego Boulez habla exclusivamente de tiempo y de espacio, es porque, como dice él mismo:

Los sistemas de altura y los rítmicos, conjuntamente, aparecen cada vez más desarrollados y coherentes, mientras que a menudo cuesta trabajo extraer teorías codificadas para las dinámicas o los timbres, abandonados comúnmente al pragmatismo o a la ética<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 37.

## La diagonal

Como hemos dicho anteriormente, las nociones sobre el espacio y el tiempo creadas por Boulez, fueron incluidas al interior de la filosofía de Deleuze y Guattari, y utilizadas no solo en relación al mundo de la música, sino a todos los campos de lo real. A título informativo, además de los términos estriado y liso para el espacio, pulsado y no pulsado para el tiempo, los dos filósofos utilizan respectivamente, para decir lo mismo, espacio sedentario y espacio nómade o, retomando una distinción estoica, *Cronos* y *Aion*. Para simplificar, aceptando la invitación de Boulez, utilizaremos en algunos casos las palabras “liso” y “estriado”, tanto para el espacio como para el tiempo.

Para comenzar podemos repartir las cuatro nociones ubicando el tiempo pulsado y el espacio estriado del lado de la territorialidad, mientras el liso y el no pulsado del lado de cada movimiento de desterritorialización, relativo o absoluto. Todo aquello que es territorio existe solamente sobre la base de una superficie perceptiva espacio-temporal o bloque de espacio-tiempo que permite la identificación de formas o de sujetos, así como de un regular desenvolvimiento de éstos en el tiempo, según una medida que puede ser regular o irregular pero que siempre está basada en códigos. En otras palabras, toda vez que podamos identificar una territorialidad al interior de un agenciamiento, significa discernir la parte de este que contiene una estriación espacial y una pulsación temporal, que hacen posibles todas las funciones para el crecimiento, el desarrollo y el funcionamiento orgánico general. Debemos prestar atención, de todas formas, a no concebir dicho estriaje como una superficie preexistente al territorio, sobre la cual él no haría más que posicionarse. La territorialización, como sabemos, es un acto expresivo, y como tal crea, o es, el estriaje espacio-temporal mismo, al interior del cual pueden aparecer, por ejemplo, las funciones pertenecientes a la agresividad intra-específica estudiada por Lorenz.

Volvamos por un momento a los territorios del topo y del gato, fundados, decíamos, uno sobre un esquema espacial, el otro sobre uno temporal. Una vez destruido el territorio del primero, el animal de todas formas logra encontrar el lugar habitual de sus comidas, basándose en aquello que Uexküll denomina un puro espacio activo: un sistema de orientación válido incluso ante la falta de la existencia material de la guarida. Supongamos que el topo en cuestión, luego, una vez destruida su madriguera, quiera construir otra: deberá pasar por una fase de desterritorialización, dejando a sus espaldas su esquema espacial para crear uno nuevo. Es decir cumplirá un movimiento expresivo sobre un espacio liso que será cubierto por un nuevo estriaje, válido como el precedente pero diferente. Y también es verdad que el topo, como el resto de los animales

territoriales, no parte de un grado cero de estriaje espacial, en tanto que nacieron al interior de un *milieu* donde pueden reconocer determinados objetos, en este caso la tierra, por ejemplo, con la cual construir su morada. Al igual que para los topos, lo mismo vale además para los gatos domésticos que viven en el campo. La vida de cada uno de ellos está escandida por "la tabla horaria" con la cual se reparten el territorio, si uno de los gatos fuese arrancado del lugar en el que reside, sufrirá un movimiento desterritorializante que, en el caso en que concluya positivamente, con el normal desarrollo biológico del animal, dará vida a otra distribución temporal, con individuos diferentes y en un lugar diferente. Un desplazamiento objetivo del cuerpo del animal, que implica sin embargo un movimiento mucho más profundo, un viaje intensivo que no solo arrastra al gato, en sentido restringido, en un proceso de desterritorialización, sino también a todo aquello que pertenece a su agenciamiento.

Además, como señalábamos más arriba, incluso antes que en los territorios y en mayor grado, el estriaje espacio-temporal ya está presente también en los *milieux*. En los *asociados*, o *Umwelt* como se quiera, como dice Uexküll, para que el animal, en el sentido restringido del término, pueda reconocer ciertos objetos o signos que cambian de uno a otro y que escanden temporalmente su vida. Lo mismo para los otros *milieux*, a nivel molecular y orgánico, pues cada célula posee su manera de ocupar el espacio y su desarrollo ritmado típico a cierta velocidad. Si no es posible hacer fecundar una tigresa por un gato, dice Deleuze, la razón está más en el hecho de que los ritmos de vida, en este caso específico la velocidad de gestación, son distintos, que en el hecho de pertenecer a dos especies diferentes. Si, en cambio, entre todos los tipos de perro el apareamiento puede funcionar, es porque

todos los perros tienen la misma velocidad de los espermatozoides, la misma velocidad de ovulación. Por muy diferentes que sean, se trata de una especie no en virtud de una forma común ni de un desarrollo común de la forma, —aunque también así fuera—, sino en virtud de un sistema de relaciones velocidades/lentitudes<sup>55</sup>.

El reparto de las cuatro nociones, unas del lado de la territorialidad, otras de los movimientos desterritorializantes, nos remite enseguida sin embargo a una ulterior complicación. Si cada territorio está en efecto al menos potencialmente

<sup>55</sup> G. Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Clase XIX (3 de mayo de 1977) "Tiempo pulsado y tiempo no pulsado", Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 359.

en vías de desterritorialización, y si se desterritorializa reterritorializándose, también los espacios liso y estriado, como los tiempos pulsado y no pulsado, deben consistir en una perenne conmixción. En términos ya utilizados para los conceptos precedentes, diremos ahora que no es posible vivir ni en un espacio completamente estriado, ni en uno completamente liso. La misma afirmación vale también para la pareja de conceptos sobre el tiempo: “va de suyo que uno no se encuentra sino frente a mixtos. No creo que nadie pueda vivir en un tiempo no pulsado, por la simple razón de que, literalmente, moriría. De la misma manera, cuando hablamos del cuerpo sin órganos y de la necesidad de hacerse uno, jamás pensé que se pudiera vivir sin organismo. Ni hablar de vivir sin apoyarse y sin territorializarse sobre un tiempo pulsado, tiempo que nos permite el desarrollo mínimo de las formas que necesitamos, los emplazamientos mínimos de los sujetos que somos. Subjetivación, organismo y pulsación del tiempo son condiciones de vida”<sup>56</sup>. Y si estas declinan, dice Deleuze, estamos frente a lo que se llama suicidio.

No es cuestión, entonces, de un espacio o de un tiempo puramente estriado o puramente liso, sino de un caso particular de promiscuidad entre los dos tipos. Si seguí siendo muy bergsoniano, dice el filósofo francés, es porque en Bergson las dos partes de un mixto nunca poseen el mismo estatuto: “Decía [Bergson] que en un mixto jamás se tenían dos elementos, sino un elemento que desempeña el papel de impureza, aquél que tienen, que les es dado, y luego un elemento puro que ustedes no tienen y que es necesario hacer”<sup>57</sup>. Lo estriado está siempre dado, más aún, en algunos casos, dice Deleuze, les será incluso impuesto, les será ordenado someterse a él. Lo liso, en cambio, debe ser literalmente “arrancado” del estriaje, conquistado mediante un acto expresivo. Lo hemos visto al analizar el territorio: de la constitución de uno de ellos deriva tanto un sistema de signos, como diferentes funciones organizativas, pero al mismo tiempo se desencadenan dos fenómenos, los personajes rítmicos y los paisajes melódicos, que se despliegan trazando un tiempo no pulsado. Lo mismo vale sobre lo dicho a propósito del leitmotiv wagneriano, el parágrafo dedicado a él era precisamente el análisis de un mixto de tipo bergsoniano. Las concepciones más recurrentes de los temas wagnerianos consisten en considerarlos a todo efecto una forma sonora bien escandida en el tiempo, que desarrolla fundamentalmente dos funciones: la primera, que puede ser resumida en las palabras de Debussy, es la de servir de cartel indicador para advertirnos sobre el arribo de un personaje o de un

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 357.

acontecimiento; la segunda, la de territorializar o hacer sentir a gusto a los espectadores con su vaivén. Estas características de los leitmotivs no son en absoluto negadas por Boulez, que sin embargo pone el acento sobre otro aspecto que les pertenece, es decir su ser en variación continua, fluctuantes y menos localizables, dado que no son comparables sencillamente a un personaje al que supuestamente deberían remitir. Más bien a causa de aquello que Boulez llama su adaptabilidad en el tiempo, poseen el poder de "flotar tanto sobre las montañas como sobre las aguas, sobre tal personaje o sobre tal otro, y cuyas variaciones van a ser, no variaciones formales, sino variaciones perpetuas de velocidades, de aceleración o de disminuciones de la velocidad"<sup>58</sup>. Una vez ubicadas las cuatro nociones e ilustrada sucesivamente su perenne conmixtión, debemos hacer ahora una precisión concerniente a la relación de los dos tipos de desterritorialización, la relativa y la absoluta, con el tiempo y el espacio lisos. Si volvemos sobre la afirmación dada por Deleuze y Guattari, por la cual un movimiento es definido como relativo, prescindiendo de la cantidad y velocidad, cuando un cuerpo considerado como una unidad es desplazado sobre un espacio estriado, podría parecer en efecto que la desterritorialización relativa se atribuye exclusivamente a un horizonte predefinido y ordenado. Pero también en este caso, como sabemos, no se pueden escindir de ningún modo los dos tipos de movimiento. El gorrión de Australia despega sin moverse objetivamente, realizando un viaje ya no sobre una superficie extensiva típica de lo estriado, sino de carácter intensivo, de un agenciamiento a otro, que sencillamente no preexiste, ni estaba a la espera de acogerlo, sino más bien que es construido en la simultánea reterritorialización. En la relativa, en suma, aquello que sucede es una inmediata reterritorialización que se eleva casi al rol de finalidad predefinida del movimiento de desterritorialización. Pero como ya hemos dicho anteriormente, ella no podría realizarse si no se mezclara siempre con la absoluta, la única que puede abrir el agenciamiento hacia alguna otra cosa. En cierto sentido, la nueva aglomeración de la desterritorialización relativa sirve de bloqueo o lugar de llegada, como una especie de punto que bloquea la línea en variación continua del movimiento de naturaleza absoluta.

La distinción entre liso y estriado, y el modo diferente de ocupar el espacio o desplegarse en el tiempo que implican, puede también ser entendida sobre la base de otra diferenciación de tipo gráfico entre dos tipos de sistemas que según Deleuze y Guattari ponen en acto una relación diferente entre las líneas, las diagonales y los puntos. El primero, llamado puntiforme, es típico de todas

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 355.

las territorialidades y está presente toda vez que nos encontramos frente a un horizonte espacio-temporal estriado. El segundo, llamado lineal, multilíneal o diagonal, pertenece en cambio a todos los procesos de desterritorialización que implican, como sabemos, hacer brotar una dimensión espacio-temporal lisa, y concierne en general a todo acto creativo. Resumamos a continuación los principales caracteres de un sistema puntiforme, tal como los describieron ambos filósofos. En primer lugar, tal sistema comporta siempre dos líneas de base, una vertical, otra horizontal, que sirven como coordenadas para la asignación de los puntos. En segundo lugar, la línea horizontal puede superponerse verticalmente, mientras que la línea vertical puede desplazarse horizontalmente, de modo tal de poder producir o reproducir siempre nuevos puntos. En suma, las líneas que eventualmente puedan ser trazadas en este sistema, dicen, lo son en tanto conexiones o relaciones localizables. Las eventuales diagonales, luego, “desempeñarán en ese caso el rol de uniones para puntos de nivel y de momento diferentes, instaurando a su vez frecuencias y resonancias con esos puntos de horizonte y de verticonte variables, contiguos o distantes”<sup>59</sup>. Las líneas y las diagonales, en otras palabras, permanecen completamente subordinadas a los puntos por los cuales están obligadas a pasar y a los que sirven de coordenadas. Lo dicho recién vale tanto para el espacio estriado como para el tiempo pulsado, y además de puntiforme, este sistema también es denominado por Deleuze y Guattari arborescente, estructural, molar o memorial, en tanto típico según ellos del sistema mnemotécnico.

El sistema de la memoria, tal como es esquematizado por los dos filósofos, está compuesto en efecto por una línea principal horizontal, la clásica directriz donde se posicionan uno junto al otro los presentes con los cuales se suele visualizar el curso del tiempo, y un reticulado de abajo, constituido por las verticales que indican su orden, en los puntos en que los presentes pasados se instalan y superponen a un presente actual. La memoria implica por lo tanto, dicen, una diagonal que deja pasar un presente A como representación, relacionándolo al nuevo presente B, en la posición B2 del reticulado (o A'), en C3 (o A'') con relación al momento C, y así sucesivamente. De igual modo el presente B aparecerá representado en C2, en D3, etc. Aquello que se opone a la memoria o a los recuerdos en general, según Deleuze y Guattari, son los devenires o los movimientos de desterritorialización: “El devenir es una antimemoria”, mientras que el recuerdo, “tiene siempre una función de

<sup>59</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 362. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 295.)

reterritorialización”<sup>60</sup>. Los devenires, en efecto, en lugar de superponer dos términos (o dos puntos), uno presente y el otro representando un momento pasado, crean bloques de coexistencia entre ellos, donde los puntos en cuestión son confundidos, haciendo imposible su escisión objetiva. Los dos filósofos franceses hablan por ejemplo de la diferencia existente entre un recuerdo de infancia y un “bloque de infancia”; mientras que en el primer caso tenemos la representación del niño que hemos sido y del cual el adulto es el acontecer, en el segundo “*un* niño molecular es producido... *un* niño coexistente con nosotros, en una zona de proximidad o en un bloque de devenir, en una línea de desterritorialización que nos arrastra a los dos”<sup>61</sup>. Volvamos por un momento a la música consagrada a los pájaros de Messiaen, *El catálogo de pájaros* por ejemplo. Hemos dicho antes que esta obra no tiene claramente una función documentalista, y no deben por lo tanto coincidir con la visión clásica que el ornitólogo se hace de los animales. Sin embargo Messiaen manifestaba el interés de no traicionar la naturaleza, de crear algo de algún modo conforme a los caracteres típicos de los pájaros. En la óptica de Deleuze y Guattari, se puede afirmar que este compositor ha realizado un verdadero “devenir-pájaro” con su música, puesto que los pájaros, en lugar de ser imitados o representados, “devienen sonoros”. Y esto implica la misma dinámica de aquí arriba, a propósito del bloque de infancia: el sistema armónico tonal es desterritorializado para ejecutar timbres, conjuntos armónicos, glissandos<sup>62</sup> y otros elementos no factibles normalmente con los instrumentos tradicionales, y al mismo tiempo los pájaros se funden con la música, devienen sonoros. Así, música y pájaros, son ambos desterritorializados, tomados por un devenir y fundidos uno en el otro en un punto que no coincide en absoluto con uno de los dos términos, sino que es el resultado de una línea de desarrollo expresiva, constructiva, es decir liberada de las coordenadas verticales y horizontales. En estos casos, entonces, no se pasa nunca simplemente de un punto a otro: “El hombre músico se desterritorializa en el pájaro, pero se trata de un pájaro a su vez desterritorializado, *transfigurado*, un pájaro celeste que deviene tanto como aquello que deviene con él”<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 360. (*Ibidem*, pp. 293-294.)

<sup>61</sup> *Ídem*. (*Ibidem*, p. 294.)

<sup>62</sup> Adorno o efecto musical por el cual se pasa rápidamente de un sonido a otro, más grave o más agudo, haciendo sonar todos los sonidos intermedios de los que sea capaz el instrumento utilizado. [N. de T.]

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 374. (*Ibidem*, p. 303.)

Verticales y horizontales, como sabemos, están también en la base de la representación musical clásica, y quizá es a partir de ella que nace precisamente la distinción entre sistemas puntiformes y lineales, hecha por los dos filósofos:

La representación musical traza por un lado una línea horizontal, melódica, la línea baja, a la que se superponen otras líneas melódicas, en las que se determinan puntos, que entran, de una línea a la otra en relaciones de contrapunto; por otro, una línea o un plano vertical, armónico, que se desplaza a lo largo de las horizontales, pero que ya no depende de ellas, que va de arriba a abajo, y que fija un acorde capaz de encadenarse con los siguientes<sup>64</sup>.

En pintura también podemos reencontrar una forma análoga que le pertenece, pero que toma en consideración claramente otros medios: no solo porque el cuadro posee una vertical y una horizontal sino también porque los trazos y los colores, cada uno por cuenta propia, remiten, dicen los dos filósofos, a las verticales de desplazamiento y a las horizontales de superposición. Esto se corrobora, continúan, también por el hecho de que numerosos pintores, entre otros Kandinski, Klee y Mondrian, han creado sistemas didácticos que implican obligatoriamente una comparación con la música.

Más allá de los ejemplos vistos, Deleuze y Guattari presentan otros, de carácter incluso más simple y concreto. Consideremos, como nos invitan a hacer, las características típicas de un tejido cualquiera, para constatar fácilmente cómo su constitución se inspira en un modelo puntiforme y da vida a un espacio estriado. Los caracteres principales de cualquier tejido son los siguientes:

En primer lugar, está constituido por dos tipos de elementos paralelos: en el caso más simple, 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 [...] 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 [...]. Por último,

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 361. (*Ibidem*, p. 294.)



este tipo de espacio parece presentar 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 solo de un lado los hilos anudados<sup>65</sup>.

Todo lo contrario en cambio a la naturaleza de aquello que puede ser definido como un tejido no tejido, el fieltro, que los dos filósofos presentan como un ejemplo de espacio liso. La técnica para su creación, en efecto, no prevé ningún tipo de tejido, de trama o de malla predefinida entre los hilos que la componen. Creado mediante una modificación o desnaturalización de la lana con agua caliente, las fibras de ésta se abren formando una especie de ganchos que se irán a encastrar casualmente entre ellos. Esto deriva pues no en un trenzado regular, sino en una maraña bien densa de pequeños hilos desplegados en todas direcciones. Al no presentar una trama que distribuya regularmente sus hilos, excluye también los otros tres aspectos típicos de todo tejido: no posee puntos fijos o variables, ni líneas de demarcación o de cierre, exceptuando la hecha para su forma general, y no tiene un derecho y un revés.

Otro ejemplo es el del mar, el cual es definido como 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"<sup>66</sup>. El estriaje del espacio marítimo, dicen, se ha dado sobre la base de dos métodos puntiformes, uno astronómico y otro cartográfico. Con el primero es posible determinar la posición en un punto del mar, según cálculos exactos derivados de la observación de los astros y del sol; con el segundo, ha sido creado en cambio un mapa que cruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, logrando integrar en un cuadro tanto los lugares conocidos como los lugares desconocidos. Esta organización del mar, dicen Deleuze y Guattari, ocurrió de forma gradual y fue precedida seguramente por un modo completamente más empírico de ocupar la superficie acuática que contemplaba varios factores ambientales: "una navegación nómada, empírica y compleja que hace intervenir los vientos, los ruidos, los colores y los sonidos del mar"<sup>67</sup>. Una de las razones de la hegemonía occidental, dicen los dos filósofos, es seguramente la capacidad "que tuvieron sus aparatos de Estado para estriar el mar, conjugando

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 593-594. (*Ibidem*, p. 484.)

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 598. (*Ibidem*, p. 488.)

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 599. (*Idem*.)

las técnicas del Norte y las del Mediterráneo, y anexionándose el Atlántico”<sup>68</sup>. Pero a pesar de toda la empresa de regulación de la superficie marina, se ha redescubierto una navegación del mar como espacio liso, por ejemplo, cuando en el ámbito bélico entran en escena los submarinos. Mientras que cualquier otro tipo de embarcación, está en efecto obligada a moverse sobre una especie de tablero, trazado por meridianos y paralelos, el submarino puede realizar movimientos en diagonal o en vertical, hacia el fondo o hacia la superficie, escapando de cualquier cuadratura. Las embarcaciones, para luchar contra los submarinos que pueden atacar de improviso desde cualquier punto, debieron buscar como mejor podían un método para prever sus movimientos. En otras palabras, fueron obligadas a estriar el espacio liso trazado por los otros, y a volver más refinada su percepción con nuevas tecnologías.

En los sistemas multilineales o diagonales, podemos afirmar entonces que la línea se encuentra liberada del punto como origen, y que las diagonales están desvinculadas de la vertical y de la horizontal como coordenadas que las obligaban a pasar por puntos preestablecidos. En efecto, puntos, líneas y diagonales están presentes tanto en los sistemas puntiformes como en los lineales. Pero en estos últimos, sin embargo, ya no son para nada los puntos los que hacen la diagonal o la línea, dado que éstas ya no se mueven de un punto a otro sino más bien “entre los puntos”. En el segundo tipo de sistema, pues, estamos frente a una línea que no delimita nada, “que ya no rodea ningún contorno [...] 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”<sup>69</sup>. Todos los actos expresivos que logran hacer derivar el espacio liso a partir del estriado, son “líneas mutantes” desvinculadas de la tarea de tener que representar algo. Liberar la línea, liberar la diagonal, no hay artista que no tenga esta intención:

Se elabora una representación puntual o una representación didáctica, pero con el fin de traspasarlos, de hacer pasar un movimiento sísmico. Un sistema puntual será tanto más interesante cuanto que un músico, un pintor, un escritor, un filósofo se oponga a él, e incluso lo fabrique para oponerse a él, como un trampolín para saltar<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 481. (*Ibidem*, p. 390.)

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 621. (*Ibidem*, p. 504.)

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 362-363. (*Ibidem*, p. 295.)

En lo que respecta a la historia de la música, Boulez justamente ha demostrado, dicen los dos filósofos, cómo todo gran músico ha hecho pasar una especie de diagonal entre la vertical armónica y la horizontal melódica. Y en cada oportunidad se trata de una diagonal diferente,

de otra técnica y de una creación. Pues bien, en esa línea transversal, que realmente es de desterritorialización, se mueve un *bloque sonoro*, que ya no tiene punto de origen, puesto que está siempre y ya en medio de la línea, que ya no tiene coordenadas horizontales y verticales, puesto que crea sus propias coordenadas, que ya no forma una unión localizable entre un punto y otro, puesto que está en un "tiempo no pulsado": un bloque rítmico desterritorializado, que abandona puntos, coordenadas y medidas, como un barco a la deriva que se confunde con la línea, o que traza un plano de consistencia<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 363-364. (*Ibidem*, p. 296.)



## Capítulo segundo

### Del mundo al cosmos

#### El ritornelo

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<sup>1</sup>.

Lo dicho hasta aquí es implícitamente un análisis interno del concepto de ritornelo, al igual que, anteriormente, habíamos afirmado que nuestro estudio sobre el territorio ya es al mismo tiempo una indagación sobre la noción de agenciamiento. Podemos decir, en otras palabras, que hemos pasado revista a

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 416; (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., pp. 341-342.)

las formas de vida producidas por el concepto en cuestión y los movimientos que lo caracterizan, de la codificación a la desterritorialización absoluta. El ritornelo "aparece" en los que fueron objetos de nuestro estudio, como dice la frase siguiente, aunque referida solo a las aperturas de los agenciamientos: "la misma 'cosa' aparece aquí como función territorializada, incluida en el intra-agenciamiento, y allá como agenciamiento autónomo o desterritorializado<sup>2</sup>. Podemos comenzar por ordenar lo que ha sido analizado según aquello que podemos llamar los dos polos del ritornelo, de manera similar a como hemos hecho en referencia a los conceptos de liso y de estriado. Bajo un primer aspecto, diremos que remite, o es, aquello que puede proteger del caos, dar un mínimo de seguridad, una ritmicidad, fundar una dimensión familiar o doméstica. Por lo demás, el significado corriente de la propia palabra indica algo que retorna siempre y que transmite al receptor una sensación de familiaridad. Pondremos entonces de parte de este primer polo del ritornelo, todo aquello que es fruto de una costumbre o de una repetitividad, y que, como tal, imprime una fuerza orgánica a una materia para su regular desarrollo en un horizonte espacio-temporal estriado: la codificación rítmica de los *milieux*, los sistemas señaléticos de éstos y de los territorios, las funciones territoriales, las territorialidades de los agenciamientos y las reterritorializaciones. De la otra parte, caracterizada por la expresividad constructiva que da inicio al arte, debemos ubicar en cambio todo lo que hace brotar, o extrae, lo liso a partir de lo estriado: la descodificación o territorialización, los motivos y los contrapuntos territoriales, la desterritorialización relativa y la absoluta.

Según un primer punto de vista, entonces, el ritornelo puede ser comprendido como un concepto signifiante, una suerte de repetición ínsita en lo real, ya sea la de un código de *milieu*, la de un hábito adquirido en el tiempo o de un comportamiento innato al interior de un territorio. Pero al mismo tiempo, según su otro lado expresivo, pone en marcha movimientos que rompen, o debilitan, el estriaje en pos del tranquilo desenvolvimiento de la vida orgánica, dejando pasar una fuerza expresiva y creativa. Dicho esto, aquello que complica todo es, sin embargo, que las dos caras del ritornelo, al igual que las formas de vida y los procesos que le pertenecen, deben ser pensadas como absolutamente simultáneas y coexistentes en un único gran movimiento sin inicio ni fin en lugar de una gran evolución. Por eso en varias oportunidades hemos subrayado la simultaneidad, por ejemplo, en el ámbito territorial, del nacimiento de un sistema de signos y de funciones, que son aspectos territoriales y organizadores, y de los procesos de desterritorialización,

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 402. (*Ibidem*, p. 332.)

que son en cambio de carácter expresivo. Basta recordar que es precisamente una funcionalidad territorial la que a menudo arrastra el agenciamiento en un proceso de desterritorialización. Si la palabra ritornelo, como atestigua su significación literal, remite a la idea de un retorno, esto debe ser comprendido entonces en un sentido completamente diferente al de un simple repetirse de lo idéntico o de una estructura general. Es el movimiento de base el que retorna, un partir que ya es también de inmediato un retornar, el ritornelo es, en el límite, lo idéntico que regresa, pero siempre en grados de potencia diferentes y sobre todo dando resultados siempre distintos según los casos, los momentos y los materiales utilizados. La descodificación o territorialización sustrae las componentes del *milieu* de su funcionalidad para constituir un espacio dimensional, pero inmediatamente, en el seno del territorio, se crean nuevas funcionalidades y un sistema de signos que recuerda de cerca el de los *milieux*, aunque diferente. Y diferente sobre todo porque, al menos potencialmente, puede dar lugar a procesos todavía más expresivos que la descodificación, es decir los de desterritorialización, que a su vez, como sabemos, no existen sino en concomitancia con una inmediata reterritorialización. Pero esta última no es jamás un retorno a lo ya dado, se sale de un agenciamiento territorial para entrar, por ejemplo, en uno amoroso o en uno social, o bien para trazar un plano cósmico, siguiendo en cada caso una simbiosis de materia que se hace "pieza por pieza, vez por vez, operación por operación", siempre de un modo diferente "según el caso". Codificación y descodificación, desterritorialización y reterritorialización, son los nombres de un único movimiento simultáneo, en dos sentidos opuestos, que puede ser parangonado a la imagen que se presenta a nuestros ojos "sobre los vidrios laterales de un tren en marcha".

Hemos constatado en un párrafo anterior, que las distinciones entre codificación y territorialización, entre descodificación y desterritorialización, son a fin de cuenta solamente relativas y remiten a dos únicos movimientos simultáneos, el del plano de composición y de estratificación. El ritornelo puede ser llamado, entonces, el operador o el complejo proceso que complica este dinamismo de base en el mundo sensible, es decir que en cierto modo lo encarna, dando vida, según opere solo con códigos, con materias de expresión o con "materiales de captura", a los *milieux*, a los territorios o a un plano cósmico. Más precisamente, el ritornelo está en contacto directo con todo tipo de materia, psíquica, biológica, sonora, etc., que asumirá los caracteres de código, materia de expresión o material de captura, según los tres casos de aquí arriba. Y, al mismo tiempo, también es un complejo movimiento dinámico y vertiginoso que atraviesa los órdenes constituidos, las formas, las fuerzas o las materias en general. Es comparado, por los dos filósofos franceses,

a una especie de prisma o de “cristal de espacio-tiempo” que organiza, crea, deshace y agrupa los elementos más dispares:

Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no solo 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 ritornelo sería, pues, del tipo cristal o proteína<sup>3</sup>.

Debemos hacer una nueva consideración sobre la base de lo dicho más arriba. Todo *milieu* y todo agenciamiento, como sabemos, puede ser definido como un “consolidado de espacio-tiempo”<sup>4</sup>, teniendo, cada uno, su propio horizonte perceptivo constituido por el propio mixto estriado y liso. Por esta razón, el ritornelo debe ser llamado el *a priori* de todo espacio y de todo tiempo, actuando siempre en un horizonte entre liso y estriado. Por lo demás, es en este sentido que es comprendida la expresión “cristal de espacio-tiempo” usada más arriba, como atestigua la cita siguiente, aunque referida específicamente al tiempo: “El ritornelo fabrica tiempo [...]. El tiempo como forma *a priori* no existe, el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes”<sup>5</sup>.

### Las tres épocas de la música

Volvamos ahora a las tres figuras del ritornelo (*milieu*, territorio y cosmos); ellas, podemos decir, indican o llevan a cabo una relación diferente entre el plano de composición y el correlativo –y además muy complejo– movimiento de estratificación. Deleuze y Guattari las presentan ante todo en términos literales, haciendo ejemplos de carácter humano. La emergencia de un *milieu*, o el salto del caos a un orden en el caos, equivale pues a un niño que canta una cantinela en la oscuridad para darse coraje:

Un niño en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 430. (*Ibidem*, p. 351.)

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 406. (*Ibidem*, p. 334.)

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 431. (*Ibidem*, p. 352.)



Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo 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<sup>6</sup>.

En el pasaje siguiente nos encontramos en cambio en un medio familiar o doméstico, cotidiano:

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 [...] 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. Un ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anti-caos de su tarea. La radio o la televisión son como una pared sonora para cada hogar, y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto) [...]. Un error de velocidad, de ritmo o armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos<sup>7</sup>.

En resumen, se deja entrar a alguien, o bien se sale de la propia casa:

Uno entreabre el círculo, uno abre, 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

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 382. (*Ibidem*, p. 318.)

<sup>7</sup> *Ídem*. (*Ídem*.)

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<sup>8</sup>.

Intentemos resumir ahora el tipo de relación que cada una de las tres figuras lleva a cabo entre el plano de composición y el de estratificación, y las tres estéticas o épocas de la música que les corresponden, según Deleuze y Guattari. Más que de épocas o estéticas, para ser precisos, se trata en verdad de considerar tres agenciamientos musicales diferentes del mundo humano. En lo concerniente a los *milieux*, su rígida formalización o estriaje, aleja tan eficientemente las fuerzas de mutación del caos, como para dar fácilmente la impresión de que la partitura de la naturaleza, que regula sus estructuras y sus contrapuntos, es algo inmutable que alejó de una vez y para siempre la situación inicial de desorden puramente informal y casual. Pero, como sabemos, incluso los más rígidos o “pobres” *milieux*, no dejan de estar atravesados por el caos que podría hacerlos cambiar, abrirlos a algo diferente, o hacerlos desaparecer. A esta primera figura del ritornelo los dos filósofos franceses la vinculan con la estética musical típica del clasicismo, y también en algún sentido del barroco<sup>9</sup>. Su intención de todas formas no es hacer un análisis exhaustivo de todos los puntos de vista del período en cuestión, sino buscar definir sumariamente sus ideas guía. Con clasicismo, dicen, se entiende “una relación forma-materia, o más bien forma-sustancia, porque la sustancia es precisamente una materia informada”<sup>10</sup>. En la música del período clásico, en efecto, tenemos en general formas bien definidas, puestas en relación una con la otra según una estructura jerárquica, ocupando cada una de ellas un lugar más o menos importante al interior de una obra que resulta fuertemente organizada. Cada forma sería pues lo mismo que un código de un *milieu*, y los pasajes de una a otra verdaderas transcodificaciones. Podemos decir entonces, según Deleuze y Guattari, que el artista del clasicismo crea los *milieux*, “los separa, los armoniza, regula sus mezclas, pasa de uno a otro”; afronta así las fuerzas del caos, entendido como un cúmulo de materia bruta

<sup>8</sup> *Idem. (Idem.)*

<sup>9</sup> Sobre la imposibilidad de trazar una división neta entre clasicismo y barroco musicales, Deleuze y Guattari remiten al siguiente libro: *Renaissance, maniérisme, baroque*, Actas du XI stage de Tours, Vrin, París, 1972, primera parte, sobre las “périodisations”.

<sup>10</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 416. (Ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 342.)

e informe, “a las que las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos, para crear medios”<sup>11</sup>. Así pues, la música del susodicho período está hecha de contrapuntos entre temas y motivos, cada uno emitido por un instrumento en particular y cerrado en sí como un *milieu*, que pueden ponerse en comunicación según el rígido contrapunto o transcodificación típica de los *milieux*. Proust lo ha descrito en el siguiente pasaje, citado al respecto por Deleuze y Guattari:

Primero el piano solitario se lamentaba, como un pájaro abandonado por su compañera; el violín lo escuchó, le respondió como desde un árbol vecino. Era como al comienzo del mundo, como si solo 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<sup>12</sup>.

Como ya hemos dicho, el mundo es expresivo en su totalidad, “la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos”, pero la expresividad deviene constructiva solo con la segunda figura, que signa de ese modo el inicio del arte o su suelo de *art brut*. Ya no solamente un ritmo codificado, sino un ritmo devenido expresivo, que se vuelve él mismo el personaje agente en los motivos territoriales o el paisaje en los contrapuntos entre territorios. Según cada caso singular es posible determinar y estudiar en detalle los modos con que emerge la fuerza expresiva, en un territorio o en un agenciamiento tomado en consideración.

También el territorio en todo caso es una defensa contra “las fuerzas del caos que golpean a la puerta”, pero éstas viven sobre un plano perceptivo diferente, más móvil, adquieren muchos rostros, como el del vecino, el de la futura pareja, el de la lluvia o el sol, y se sienten de modo más intenso. El territorio es una distancia crítica, por cierto, ante todo en relación a aquellos que pertenecen a la misma especie; pero de inmediato esta distancia también es un ritmo, que comunica infinitud de fuerzas amigas y hostiles en un verdadero cuerpo a cuerpo. En el territorio, dicen Deleuze y Guattari, el ritornelo tiene en efecto como correlato una tierra, nombre con el cual indican, precisamente, este cuerpo a cuerpo de fuerzas: “El territorio reagrupa a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 417. (*Idem*.)

<sup>12</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, La Pléiade, I, París, 1955, p. 352. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 343.)

[...]. Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra”<sup>13</sup>. Pero si bien por una parte esta tierra concede la ilusión de poder fundar una suerte de patria, ésta sin embargo resultará siempre inalcanzable o por construir, siempre perdida y por venir, pues el terreno sobre el cual debería establecerse es esencialmente desterritorializante, pertenece a todos los territorios y vuelve todo cierre entre interior y exterior solamente relativo e incierto. La tierra permite pues la instauración de un territorio que, sin embargo, jamás estará fundado establemente, como testimonio del hecho de que lo liso y lo estriado coexisten siempre al interior de un mixto. O mejor, quizá la tierra podría ser definida precisamente como la figura que toma este mixto al interior de un agenciamiento en general, que vale como estriado o como liso según el punto de vista. Y los animales lo sienten en un grado máximo, jamás se conceden un momento de tregua, defienden su zona continuamente, porque el territorio tiene confines inestables y debe ser reconquistado a cada momento, para evitar en lo posible el riesgo de ser violentado, o peor, de morir.

A esta segunda figura del ritornelo los dos filósofos franceses la vinculan con la estética musical romántica. Con ella, dicen, se hizo sentir un nuevo grito: “¡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”<sup>14</sup>. La finalidad del artista romántico, de este modo, ya no es crear los *milieux*, organizarlos y ponerlos en comunicación, como en un mundo perfectamente cerrado en sí, alejado de las fuerzas del caos, sino más bien fundar un territorio, crear una patria, adentrándose en la tierra. El dogmatismo de los *milieux*, dicen los dos filósofos franceses, fue sustituido por el criticismo; más que afrontar las fuerzas del caos, el artista romántico debe afrontar la atracción de una tierra sin fondo, y si vive el territorio, lo vive necesariamente como perdido, pues la tierra, como decíamos, es esencialmente desterritorializante. Presa de la descodificación y de la desterritorialización, como consecuencia, los músicos románticos fueron empujados a crear cada vez más disonancias y a dar más importancia al *intermezzo*. Este último ya no visto como un simple pasaje funcional, sino más bien como la parte más expresiva de su obra, “puesto que utilizaba todos los desfases entre la tierra y el territorio, se intercalaba entre ellos, los ocupaba a su manera, ‘entre dos horas’, ‘mediodía-medianoche’”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 395. (*Ibidem*, p. 327.)

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 417. (*Ibidem*, p. 343.)

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 417. (*Ibidem*, p. 344.)

El romanticismo ha dado vida así a dos importantes innovaciones, una forma en continuo desarrollo y una materia en movimiento de variación continua:

Ya no existían partes sustanciales que corresponden a formas, medios que corresponden a códigos, una materia caótica que estaría ordenada en las formas y por los códigos. Las partes eran más bien como agenciamientos que se hacían y 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*. [...] 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 dominaba a las fuerzas del caos para devenir fuerza, conjunto de las fuerzas de la tierra<sup>16</sup>.

El romanticismo no ha ido más lejos que el clasicismo barroco, concluyen Deleuze y Guattari, sino a otra parte, con medios y vectores diferentes.

Finalmente, sobre el plano cósmico constituido por los procesos de desterritorialización absoluta, el agenciamiento ya no afronta las fuerzas del caos, ya no se adentra en las fuerzas de la tierra, sino que se abre sobre las fuerzas del cosmos<sup>17</sup>. Esto implica, como señalábamos, una relación diferente de la materia empleada con las fuerzas del plano de composición, que son en este caso "capturadas" y vueltas sensibles de un modo más directo por los materiales molecularizados. Ya no hay, en otras palabras, una lucha de resistencia contra las fuerzas percibidas como hostiles, al igual que ya no se busca un fundamento en la tierra. Fenómenos, éstos, que debemos atribuir a los procesos de codificación, reterritorialización o estratificación que en efecto, una vez emprendido un movimiento de desterritorialización absoluta, son reducidos al mínimo. Esta materia molecularizada ya no estará sujeta a una forma precisa, ni tampoco a una forma en variación continua:

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 [...] Ya no hay una

<sup>16</sup> *Ídem. (Ibidem, p. 344.)*

<sup>17</sup> *Ibidem, p. 422; (Ibidem, p. 346.)*

materia que encontraría en la forma su principio de inteligibilidad correspondiente<sup>18</sup>.

A esta tercera figura corresponde obviamente la estética musical, y no solo, contemporánea. La referencia más importante de Deleuze y Guattari sobre este tema es seguramente Paul Klee. En uno de sus escritos sobre el arte moderno, el pintor dice que el artista realiza un esfuerzo hecho de pequeños empujes consecutivos, “para despegar de la tierra”. Pero al escalón siguiente, “se eleva por encima de ella bajo la acción centrífuga de fuerzas que triunfan sobre la gravedad<sup>19</sup>. En otras palabras, continua Klee, se deja la tierra para alcanzar el cosmos, y se sustituye un “andar terrestre” por una “fuga cósmica”<sup>20</sup>: “y finalmente si dejo estas fuerzas adversas del mundo terrestre desplegarse bien lejos hasta la esfera del cosmos, sobrepaso así la aspiración impetuosa del estilo patético por el otro gran romanticismo, el romanticismo de fusión en el Gran Todo”<sup>21</sup>. Permaneciendo dentro de los límites de la tierra, agrega Klee, el artista se interesa por objetivos de tipo científico, como el microscopio, las moléculas, los cristales, los átomos o las partículas, pero no por conformidad científica, como comentan Deleuze y Guattari, sino más bien por el movimiento, solamente por el movimiento immanente. En resumen, aquello que interesa, dice explícitamente Klee, es la naturaleza *naturante* y no la naturaleza *naturata*: “Ante todo, el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma importancia que sus detractores realistas. No se siente así sometido a ella, las formas fijadas no representan a sus ojos la esencia del proceso creador de la naturaleza. La *naturaleza naturante* le interesa más que la *naturaleza naturada*”<sup>22</sup>. Y aunque la palabra cosmos remite en lo inmediato a algo vago o lejano, indica aquí una operación concreta y precisa: “Todo esto parece una generalidad extrema, y como hegeliano se hablaría de un Espíritu absoluto. Sin embargo, es, debería ser técnica, solo técnica”<sup>23</sup>. Operación concreta y precisa, desplegada no sobre vías preestablecidas, pues cada artista traza su diagonal o inventa sus propios medios, que hacen posible la cristalización de las fuerzas del plano

<sup>18</sup> *Idem. (Idem.)*

<sup>19</sup> P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Bs. As., 2007, p. 28. [N. de T.]

<sup>20</sup> Sobre una estética de las fugas, Cfr. P. Godani, *Estasi e divenire*, Mimesis, Milano, 2001.

<sup>21</sup> P. Klee, *Teoría del arte moderno*, op. cit., p. 28. [N. de T.]

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 28-29. [N. de T.]

<sup>23</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 422. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 346.)

de composición, ya no concebidas como hostiles al interior de una obra. Y para hacer esto, tal como dicen Deleuze y Guattari, se tiene demasiado la tendencia a reterritorializarse sobre el “niño, el loco o el ruido”, dando la impresión de que alcanza con alterar el orden preestablecido con procesos puramente casuales, pero en cambio se requiere mucha sobriedad:

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<sup>24</sup>.

Paul Klee, como sabemos, decía que el arte no debe reproducir lo visible, sino “hacer visible”; Deleuze y Guattari, retomando aquella expresión, no hablan solamente de hacer visible sino, más en general, de volver sensible, de dar a las fuerzas la posibilidad de ser de algún modo sentidas al interior de una obra. Si esto no fuera posible, dicen, la idea de una fuga cósmica sería tan solo una fantasía incapaz de ampliar los “límites de la tierra”. Cuando escribimos la palabra “vino” con tinta, dice Klee, esta última no tiene un rol fundamental, sino que permite la fijación durable de la idea de “vino”<sup>25</sup>; y es precisamente lo que ocurre con las obras de arte que, en lugar de ideas, fijan, a través de un material finamente elaborado, algo muy móvil e informal, justamente las fuerzas. Tal vez no visibles vueltas visibles, o tal vez no sonoras vueltas sonoras.

### El cosmos de la música contemporánea

El giro post-romántico, dicen los dos filósofos franceses, consiste pues precisamente en lo dicho recién: lo esencial ya no son las formas, la materia ni los temas, sino las fuerzas, la densidad o las intensidades que constituyen el plano de composición. El problema ya no es el de un principio de orden en el caos, como tampoco el de una “fundación-fundamento” territorial, sino el de volver consistente o de consolidar un material para que pueda así captar las fuerzas no sonoras, no visibles o no pensables. Por ejemplo, ¿el problema de Messiaen en su obra *Cronocromia*, no era quizá el volver sonoras una pluralidad de ritmos o de tiempos? ¿No era el de “capturar” la duración

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 425. (*Ibidem*, p. 348.)

<sup>25</sup> P. Klee, *Teoría del arte moderno*, op. cit., p. 58. [N. de T.]

en una composición “alternando los más grandes y los más pequeños, a fin de sugerir la idea de las relaciones entre los tiempos infinitamente largos de las estrellas y de las montañas, e infinitamente cortos de los insectos y de los átomos: poder elemental, cósmico, que [...] viene ante todo del trabajo rítmico.”<sup>26</sup> Si se inspira en dieciocho cantos de pájaros diferentes, en el pasaje denominado *Epode*, no es para imitarlos sino para volver sonoros, en una aparente falta de ritmo, los miles de ritmos superpuestos que se funden en un gran ritmo y en bloques de duración, y que su pasión por los pájaros, considerados con justicia como grande músicos, le hizo descubrir. Mientras la música de Messiaen permanezca como una *pancarte* que remite a lo que quizá hayamos oído por la mañana en un bosque, se comete el mismo error de quien ve en los contrapuntos territoriales solo el resultado de comportamientos innatos y adquiridos, y no, también, un paisaje melódico, autónomo y liberado de todas las mecánicas de vida de los animales. Y ciertamente no hay nada malo, dicen Deleuze y Guattari, en oír al modo de Swann, el cual había encontrado en la pequeña frase de Vinteuil la marca personal del propio agenciamiento amoroso; todos de algún modo tenemos necesidad o al menos pasamos por este tipo de escucha. Se desprende entonces que el oír no tiene, para los dos filósofos franceses, un rol solamente pasivo. En efecto, para realizar el movimiento se requiere al menos de dos términos, la obra y el oyente, pues solo así se pone en marcha una desterritorialización y se pueden sentir fuerzas no sensibles.

Podemos deducir de lo dicho aquí arriba una ulterior consecuencia general sobre la recepción misma de la música, que explicaría también la afirmación según la cual, a fin de cuenta, lo que la música o el arte han hecho siempre, en las diferentes épocas y no solo en la contemporánea, ha sido capturar fuerzas. También la música en el clasicismo, a condición de ser extremadamente formal, como la del romanticismo, aunque en relación a la búsqueda de un fundamento, volvían sonoras las fuerzas no sonoras:

En cierto sentido, todo lo que atribuimos a una edad ya estaba presente en la precedente [en efecto, como hemos dicho arriba, las tres figuras del ritornelo deben ser pensadas como simultáneas]. Por ejemplo las fuerzas: el problema siempre ha sido el de las fuerzas [...]. Del mismo modo, desde siempre la pintura se ha propuesto

<sup>26</sup> Gisèle Brevet, en *Histoire de la musique*, II, Pléiade, París, 1963, “Musique contemporaine en France”, p. 483.



hacer visible, en lugar de reproducir lo visible, y la música hacer sonoro, en lugar de reproducir lo sonoro<sup>27</sup>.

Además, incluso desde un punto de vista formal, una “liberación de lo molecular” escurridiza de las formas, ya se la encuentra en materias de contenido clásico, donde actúa por desestratificación, así como en materias de expresión románticas, donde opera por descodificación. Podemos entonces oír a Mozart nuevamente, con un oído distinto, como insinúa furtivamente la frase: “Redescubrir Mozart y que el “tema” ya era la variación”<sup>28</sup>.

¿Qué diferencia podemos discernir entonces entre las músicas de las diferentes épocas? Hagamos un ejemplo muy simple eligiendo casi casualmente entre miles de casos posibles: ¿por qué es extremadamente más fácil, no solo acordarse sino también asociar al modo de Swann, el tema de la *Marcha turca*<sup>29</sup> de Mozart o el de *Para Elisa*<sup>30</sup> de Beethoven, y no una parte de *Cronocromía* de Messiaen o de *Ionización* de Varèse? Se dirá que las obras modernas tienden a excluir o a impedir, todo lo posible, el tipo de escucha focalizado con Swann. La razón no está para nada en la complejidad estructural de las distintas obras, tampoco en la necesidad de ser un especialista para poder comprender la música del siglo veinte. No hay siquiera mucho por comprender, sino por sentir. O al menos así es para la música cósmica de la que hablan Deleuze y Guattari. Pero si este tipo de escucha se ha vuelto más difícil y si en la mayor parte de los casos no se logra discernir una forma según nuestros métodos de reconocimiento habituales, se debe ante todo a un cambio de las condiciones perceptivas. He aquí lo que distingue las tres épocas, un umbral de percepción diferente: “Se trata más bien de umbrales de percepción, de umbrales de discernibilidad, que pertenecen a este o aquel agenciamiento”<sup>31</sup>. Si luego, en el mundo humano, el plano perceptivo cósmico sale a la luz, con excepción de algunos casos, recién alrededor del siglo veinte, no significa en absoluto que no existiese antes de este período. Las langostas de Yucatán, en efecto, no han esperado ciertamente la contemporaneidad para lanzarse en su desterritorialización cósmica. Los agenciamientos de los

<sup>27</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 428. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., pp. 349-350.)

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 379-380. (*Ibidem*, 306.)

<sup>29</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Rondo alla turca*, tercer movimiento de la Sonata para piano nro. 11 (1783). [N. de T.]

<sup>30</sup> Ludwig van Beethoven, *Für Elise* (1810). [N. de T.]

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 428; (*Ibidem*, 350.)

animales territoriales, siempre dieron vida a personajes rítmicos y han puesto en variación continua una forma, y no, como es obvio, recién a partir del romanticismo. Las tres figuras, en efecto, no son los términos de ninguna evolución, sino tres aspectos contemporáneos de una sola cosa, es decir, como sabemos, del ritornelo. Si son llamadas “épocas”, es solo porque son puestas en relación con la historia de los hombres, para así facilitarle la comprensión con la ayuda de puntos de referencia.

La constitución de un plano cósmico en música, de todos modos, dicho en palabras ya usadas para el trabajo de Messiaen, sale a la luz en el momento en que desterritorializado el agenciamiento del sistema tonal occidental, y no dejándose reterritorializar por otros métodos alternativos, como por ejemplo el serial, se ha descubierto que los sonidos pueden organizarse incluso sin utilizar una metodología preestablecida, sin por ello dar vida a algo simplemente informe o casual, sino más bien informal<sup>32</sup>. En cuanto agenciamiento, el sistema tonal occidental siempre ha sido afectado o atravesado por fuerzas desterritorializantes. Por eso, dicen Deleuze y Guattari, más que romper por completo con el sistema tonal o encontrar métodos que lo reemplacen, lo esencial entre el siglo XIX y el XX consiste en pasar a través de sus mallas llevando su agitación interna a consecuencias extremas.<sup>33</sup> Y es así que hemos llegado a la instauración de un plano cósmico musical, donde aquello que puede ser definido como música ya no está en la distinción entre sonido o rumor, pues contra el temperamento se desencadena un cromatismo generalizado que compromete todas las componentes sonoras; y donde las variaciones temporales o rítmicas ya no serán consideradas desde el punto de vista de los cambios de medida, pues el ritmo no es cadencia o repetición sino más bien diferencia. El instrumento por excelencia de este agenciamiento contemporáneo, dicen los dos filósofos, es seguramente el sintetizador, el cual ha hecho posible, en primer lugar, un gigantesco ensanchamiento de las alturas y de los timbres y, en segundo lugar, la posibilidad de trabajar con los sonidos de un modo más detallado y “molecular”. Es muy probable que en nuestros días Deleuze y Guattari, además del sintetizador, también habrían hablado de la computadora, la cual, sobre todo a partir de los años

<sup>32</sup> Cfr. P. Godani, *L'informale-Arte y política*, Ets, Pisa, 2005.

<sup>33</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 121. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 99.) “la gran agitación que afecta al sistema tonal, en un largo período de los siglos XIX y XX, y que disuelve el temperamento, amplía el cromatismo, aunque conservando un tonal relativo, reinventa nuevas modalidades, arrastra los modos mayor y menor a una nueva alianza, y gana cada vez dominios de variación continua para tal o tal otra variables”.

noventa del siglo pasado, amplificó todavía más las posibilidades de aquel otro, e incluso ha hecho posible nuevos procedimientos de elaboración del sonido. Tonal, modal o atonal, cualquiera sea, son términos que han perdido significado. Y si en la música cósmica de la época actual ya no hay formas que supongan informar una materia bruta sonora, es porque, literalmente, ya no hay necesidad. He aquí por qué las fuerzas del plano de composición, presentes desde siempre, son captadas de un modo más directo: ellas están como “puestas en superficie” y, por lo tanto, ya no reflejadas en una forma que refiere a un orden de la naturaleza, considerado eterno o divino, y tampoco a valores terrestres como los sentimientos, la patria u otros. Esta es la verdadera razón por la cual una escucha al modo de Swann, seguramente, es más difícil de realizar en relación a las obras de los compositores de la época cósmica. Lo antes dicho es de extrema importancia, porque de otra forma se corre el riesgo de entender la música del cosmos según una supresión banal de las formas, que permanecería al interior de una dialéctica formal-informe. Sin embargo, la ausencia de formas presupone siempre una desterritorialización preliminar del agenciamiento musical, o el haber trazado una diagonal, pues solo así el material no será indigente de una forma que lo estructure, sino portador en sí mismo de la posibilidad de consolidarse junto a elementos de los más dispares. También es cierto, además, que aún trabajando con un material en contacto directo con las fuerzas, no se excluye que puedan aparecer aquí o allá formas más o menos nítidas, al interior de una obra. Es más, a menudo estas últimas pueden servir al compositor como una especie de trampolín para saltar hacia el cosmos, al igual que las langostas de Yucatán, que antes de lanzarse en una desterritorialización absoluta, pasan de un agenciamiento territorial a uno social. En suma, si en la música cósmica encontramos temas o motivos, estos jamás son creados en función de una conformidad con el sistema armónico, como tampoco resultan entrampados por la óptica del tema-variación, sino casi como producidos por la simultánea reterritorialización que acompaña cada desterritorialización.

Desde este punto de vista, como hacen notar Deleuze y Guattari, resulta particularmente pertinente el análisis que el compositor Jean Barraqué hace de la obra de Debussy, en particular de *La Mer*<sup>34</sup>. Esta obra, dice Barraqué, presenta dificultades notables en el plano analítico que hacen difícil una explicación. Para intentar una clarificación, continúa, debemos en efecto abandonar los métodos habituales del análisis clásico, pues Debussy parece haber “reinventado”, con la susodicha obra, la técnica musical. Pero no tanto

<sup>34</sup> Claude Debussy, *La Mer* (1903-1905). [N. de T.]

a nivel sintáctico “donde sigue siendo después de todo bastante tradicional”, sino más bien “en la concepción misma de la organización dialéctica y del devenir sonoro. La música deviene allí un mundo misterioso y secreto que se inventa a sí mismo y a medida que lo hace se destruye”<sup>35</sup>. En *La Mar*, en otras palabras, no faltan temas y motivos cíclicos, pero con ella Debussy ha concebido un procedimiento de desarrollo para el cual las nociones mismas de exposición y variación pierden sentido, y permite a la obra hacerse sobre sí misma sin recurrir a un sistema preestablecido. Veamos brevemente las características principales de los tres movimientos que componen esta obra. En el primero, podemos notar ante todo cómo los motivos son generados en un juego de relaciones continuas, excluyendo la posibilidad de que uno de ellos pueda servir de célula germinativa a los otros. Es una cadena sin fin, dice Barraqué, a tal punto que podríamos comenzar el análisis por el medio. En segundo lugar, aparte del último compás, no hay, hablando rigurosamente, ninguna armonización, excluyendo así desde el inicio la idea misma de intervalo entre sonidos: “hay allí, de una parte, una concepción de la vertical y de la horizontal (que se puede descubrir en numerosos lugares de la partitura) extraña a los principios de la tonalidad”<sup>36</sup>. No por azar, Debussy formulaba una diferencia entre “nota-tono” y “nota-sonido”, las primeras consideradas como grados de una escala, las segundas utilizadas como sonoridad, fuera de toda relación.

El segundo movimiento presenta en cambio una “pulverización” sonora que vuelve casi imposible asir el tiempo musical:

La continuidad es sin cesar revalorizada, destruida, borrada y retomada. Solo un análisis profundo podría dar una idea de la fluidez técnica, de la espontaneidad rigurosa de un andar tan necesariamente improvisado —que nadie ha querido [como en el caso de *Épode*] ver desarticulado<sup>37</sup>.

El tercer y último movimiento, llamado *Diálogo del viento y del mar*<sup>38</sup>, es quizá el más importante. En él, dice Barraqué, ya no podemos ni siquiera hablar de verdaderos temas sino solo de “fuerzas”, las del viento y las del mar:

<sup>35</sup> J. Barraqué, *Debussy*, Éditions du Seuil, París, 1962, p.182.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>38</sup> *Dialogue du vent et de la mer*. [N. de T.]

Aquí ya no hay temas constituidos y representativos con sus contornos, ni ordenamiento jerárquico —o anárquico— de los temas. Solo dos fuerzas contrastantes oponen su especificidad; la primera, cuya textura aparente evoluciona sin cesar, es un “movimiento” caótico de presión [...] la segunda determina las secciones “melódicas” del movimiento. Cada una de esas dos fuerzas puede acarrear una situación paroxística [...] esas dos fuerzas contrastadas, intentando comunicar entre ellas, van a tomar pasillos de sentidos reversibles. Y es tal vez en esos pasaje de una fuerza motriz a la otra que Debussy debió imaginar una nueva ley de articulación<sup>39</sup>.

De este modo, concluye Barraqué, Debussy ha sabido abrir, con una voluntad liberada de la necesidad de formalización, un universo musical móvil abriendo el abanico de cualquier posibilidad.

### El pequeño y el gran ritornelo

Así como para la música existen dos tipos de escucha, uno como *parcartere*, el otro por el cual la música misma deviene personaje o paisaje y ya no refleja algo exterior, también para el ritornelo, como ya hemos dicho en otros términos, existen dos modos de ser pensado<sup>40</sup>. El primero, es llamado por los dos filósofos pequeño ritornelo, y es entendido, por ejemplo, como repetición de un código o fundamento de una territorialidad; el segundo, llamado el gran ritornelo, como complicación creativa y diferenciante de los movimientos del plano de composición y de estratificación. Mientras el ritornelo sea asociado con algo reconocible, dicen Deleuze y Guattari, no será captado por lo que es:

El ritornelo 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 ritornelo tuviera dos polos. Y esos dos polos no dependen exclusivamente de una cualidad intrínseca, sino también de un estado de fuerza del que escucha:

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>40</sup> Esto recuerda muy de cerca la concepción deleuziana del eterno retorno de Nietzsche, que contiene el concepto de ritornelo, como dice Zourabichvili, en calidad de “palabra-valija”: “Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornelo, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos”. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 423. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 347.)

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.<sup>41</sup>

El pequeño y el gran ritornelo, el territorio (o la casa) y el cosmos: “si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el pequeño y el gran ritornelo”<sup>42</sup>. Deberíamos aclarar ahora por qué, si bien toda actividad artística está en contacto con el ritornelo y crea sus propios territorios y sus propios cosmos, la música sin embargo mantiene con él una relación más íntima. O bien, dicho en otros términos, por qué el sonido parece encarnar de un modo más directo que el resto de los materiales, los complejos movimientos del ritornelo. Entonces: “¿por qué el ritornelo es eminentemente sonoro? ¿De dónde viene ese privilegio del oído, cuando ya los animales, los pájaros, nos muestran tantos ritornelos gestuales, posturales, cromáticos, visuales?”<sup>43</sup>.

No se trata, para Deleuze y Guattari, de atribuir una supremacía a la música en base a criterios absolutos o a una jerarquía formal: “no creemos en modo alguno en un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas. El Arte nos parece un falso concepto, únicamente nominal”<sup>44</sup>. Un modo en cierto sentido más modesto, dicen, para valorar extrínsecamente las diversas artes, sería en cambio el de comparar sus potencias y sus coeficientes de desterritorialización. Desde este punto de vista, entonces, la música parece tener una fuerza desterritorializante mucho más grande e intensa que las demás artes, que testimoniaría su estrecha relación con el ritornelo. Dicho de otra forma parece que el sonido, desterritorializándose, se afinara cada vez más para volverse perfectamente autónomo, mientras que por ejemplo el

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 431. (*Ibidem*, p. 352.)

<sup>42</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 176. (ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?* op. cit., p. 188.)

<sup>43</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 429. (ed. cast.: *Mil mesetas*, op. cit., p. 350.)

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 369. (*Ibidem*, p. 299.)

color se acerca o se “adhiera” más fácilmente, no necesariamente a un objeto, sino a la territorialidad. Es decir, cuando el color se desterritorializa, tiende a disolverse y a dejarse guiar por otros elementos, como podemos verificar en los casos de sinestesia, “que no se reducen a una simple correspondencia de color-sonido, sino donde los sonidos tienen un rol-piloto o inducen colores que se *superponen* a los colores que se ven, comunicándoles un ritmo y un movimiento propiamente sonoros”<sup>45</sup>. Esta potencialidad desterritorializante de la música podría explicar, dicen Deleuze y Guattari, la fascinación colectiva que ejerce desde siempre sobre los individuos: “No se mueve a un pueblo con colores, las banderas nada pueden sin las trompetas”.<sup>46</sup> Pero todo esto que dicen los dos filósofos no carece de ambigüedad: el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa, ya sea para hacernos caer en un agujero negro, ya sea para abrirnos a las puertas del cosmos. Si bien posee la fuerza desterritorializante más grande, no es menos cierto que también pueda dar lugar a las reterritorializaciones más potentes, “más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis e hipnosis [...]”. El ritornelo es sonoro por excelencia, pero desarrolla su fuerza tanto en una cancioncilla pegadiza como en el motivo más puro o en la frasecilla de Vinteuil. Pero, a veces, una cosa incluye la otra: cómo Beethoven deviene una ‘sintonía’<sup>47</sup>. El caso de Beethoven es en efecto desde este punto de vista muy interesante, porque si bien por una parte ha creado temas que se imprimen rápidamente en nuestra memoria con gran fuerza, por otra parte ha sido precisamente a partir de él que el *intermezzo* o la variación adquirió cada vez más importancia, deshaciendo así las formas usuales y dando inicio de algún modo al romanticismo. Basta pensar en sus últimas sonatas para piano.

Esa potencialidad del sonido, dicen Deleuze y Guattari, no se debe “a valores significantes o de ‘comunicación’ (que, por el contrario, la suponen), ni a propiedades físicas<sup>48</sup>, que en cambio darían el privilegio a la luz. La razón está más bien en el hecho de que el sonido es atravesado por una línea filogenética, o “*filum* maquínico”, que lo pone en contacto de un modo más directo con el ritornelo respecto a los otros materiales, y lo convierte en “un máximo de desterritorialización”. Dicho en otros términos, en aquello que podemos definir como el “agenciamiento musical”, la música sería su

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 429. (*Ibidem*, p. 351.)

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 430. (*Idem*.)

<sup>47</sup> *Idem*. (*Idem*.)

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 429. (*Idem*.)

enunciado expresivo, mientras que el ritornelo, su bloque de contenido: “Diríamos que el ritornelo es el contenido propiamente musical, el bloque de contenido propio de la música”<sup>49</sup>. El ritornelo de ningún modo es el origen de la música, pero ella “existe porque también el ritornelo existe, pues la música se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión, porque forma un bloque con él para llevarlo a otro sitio”<sup>50</sup>. Se podría redactar, dicen los dos filósofos franceses, el catálogo de la utilización diagonal del ritornelo en la historia de la música, todos los juegos de infancia, los *Kinderszenen*, todos los cantos de pájaros. Pero el catálogo sería inútil, continúan, puesto que haría creer que el contenido de la música debería reencontrarse en los temas, en los sujetos o en los motivos, cuando en realidad ella tiene como contenido propio solo el ritornelo, en su más completa abstracción. Los contenidos del ritornelo pueden ser los más variados, la angustia, el miedo, la alegría, el amor, el trabajo, el territorio, un *milieu*, los animales, la infancia, etc. Pero la música toma como bloque de contenido al ritornelo en su raíz, como fuerza que atraviesa cualquier forma viviente: “el universo, el cosmos está hecho de ritornelos; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos, no menos que el hombre”<sup>51</sup>. Cuando la música permanece embrizada por el pequeño ritornelo, es decir por el ritornelo como morada o territorio, ella es territorial y no crea una diagonal expresiva, volviendo más simple su uso como *pancarte* que remite a otra cosa. Desde este punto de vista, dicen los dos filósofos, el ritornelo puede ser visto como un medio para impedir, para conjurar o anular la música. Pero ella también posee precisamente la fuerza de desterritorialización del ritornelo más que cualquier otro arte, de poner en acción el lado desterritorializante del gran ritornelo: “La música somete al ritornelo a ese tratamiento tan especial de la diagonal o de la transversal, lo arranca de su territorialidad. La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo”<sup>52</sup>. La música es extremadamente territorializante como desterritorializante, pero siendo este su segundo lado expresivo y creativo el que interesa a los dos filósofos franceses, la finalidad de la música parece focalizada para ellos en “desterritorializar el ritornelo”. Del pequeño al grande, de los

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 368. (*Ibidem*, p. 298.)

<sup>50</sup> *Ídem*. (*Ibidem*, p. 299.)

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 380. (*Ibidem*, p. 307.)

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 369. (*Ibidem*, p. 299.)



*milieux* o los territorios al plano cósmico (desterritorializado o más bien desterritorializante): “Producir un ritornelo 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”<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 433. (*Ibidem*, p. 353.)



## Conclusiones

Y si siempre volvemos a Proust, es porque, más que nadie, hizo que ambos elementos [la casa y el cosmos] casi fueran sucesivos, a pesar de estar presentes uno dentro de otro; el plano de composición va separándose poco a poco, para la vida, para la muerte, de los compuestos de sensación que va erigiendo en el transcurso del tiempo perdido, hasta aparecer en sí mismo con el tiempo recobrado, habiéndose vuelto sensibles la fuerza o mejor dicho las fuerza del tiempo puro...<sup>1</sup>.

Hemos partido del análisis de la noción de *Umwelt*, y de la exposición de un plano trascendental, la partitura de la naturaleza, que regula estrictamente de forma contrapuntística las relaciones entre los mundos animales. La partitura de Uexküll no es descartada por Deleuze y Guattari, sino que por medio de sus mallas o rígidos códigos, hemos identificado un fenómeno, la descodificación, que nos ha posibilitado comenzar a entrever un verdadero plano de composición del cual ella sería solo un producto. De los *milieux* hemos pasado así al estudio de los fenómenos territoriales, producidos por

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 179. (ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 191.)

una expresividad llamada constructiva, que da inicio al arte o bien constituye su base de *art brut*. En este ámbito muchas cosas han cambiado: un nuevo umbral de percepción, una diferente proximidad o relación con el plano de composición, así como nuevas funciones y sistemas señaléticos.

La idea de Uexküll de sustituir las esencias o los arquetipos por melodías como líneas de conducta de cada célula viviente es admirable, pero debíamos ir más allá, porque con el territorio aparecen fenómenos que presentan una "movilidad" imposible de explicar permaneciendo anclados a una teoría musical de carácter tradicional. A las melodías hechas de notas las hemos sustituido así por los temas rítmicos, y a los contrapuntos que cruzan dos sonidos en un lugar preciso por los paisajes melódicos que ponen en contacto dos o más ritmos mediante un "cuerpo a cuerpo" ya no localizable. En otras palabras, de las fuerzas del caos alejadas de los códigos hemos pasado a considerar las de una tierra, sobre la cual las marcas territoriales buscan establecer duraderamente una patria o un lugar familiar. Pero la tierra, hemos dicho, concede solo la ilusión de un fundamento, pues esencialmente es desterritorializante y puede anular, en cualquier momento, el cierre entre un adentro y un afuera que se ha intentado establecer.

Una vez englobado el concepto de territorio al interior del de agenciamiento, luego, hemos analizado los movimientos de desterritorialización que afectan, al menos en potencia, a todos los territorios. Estas "fuerzas reales de cambio" tienen su semejanza en la descodificación, pero presentan un grado de potencia mayor y pueden dar vida, en los casos más intensos, a la instauración de un plano cósmico. Sobre estos últimos, al final, las fuerzas del plano de composición, ya no sentidas como hostiles, son abordadas de un modo más directo. Los planos cósmicos, que podemos considerar como los muros más sutiles para evitar ser arrollados por el caos, son, según Deleuze y Guattari, aquello que la música contemporánea, y más en general el arte o la filosofía del siglo veinte, han sabido instaurar.

Hemos señalado así los diversos pasajes de una suerte de proceso de complicación en el mundo sensible, del doble movimiento en dos sentidos opuestos del plano de composición, comparable a la imagen que se presenta a nuestros ojos "sobre los vidrios laterales de un tren en marcha".

El operador de ese proceso, lo hemos dicho, es el ritornelo, que reúne en sí, en un único bloque, a aquellos que han sido los objetos de nuestro análisis. Partiendo de los *milieux*, pasando por los territorios, ampliando nuestro horizonte con la noción de agenciamiento y abriéndonos camino hacia los planos cósmicos con el análisis de los procesos de desterritorialización, hemos estudiado a todo efecto las "componentes conceptuales" del ritornelo. Él las

contiene en efecto como multiplicidad cualitativa, no posee una forma o una estructura, no es proposicional y ha sido inventado para volver pensable las fuerzas que no lo son. Y todo su proceso se realiza en un horizonte espacio-temporal entre liso y estriado; formal e informal; orgánico e inorgánico. Simultáneamente, luego, el ritornelo propiamente puede ser llamado el contenido de un agenciamiento, y sufrir un proceso de desterritorialización sobre todo por medio de la música, pero también de las demás actividades creativas al interior de sus respectivos agenciamientos.

Todo lo que hemos analizado coexiste pues en una única trabazón, pero ha sido presentado en secuencia un poco como, según Deleuze y Guattari, Proust ha hecho en la *Recherche*:

Todo comienza por Casas, cada una de las cuales debe juntar sus pedazos, y hacer sostener compuestos, Combray, la mansión de los Guermantes, el salón de los Verdurin, y las casas se unen ellas mismas según interfaces, pero ya hay allí un Cosmos planetario, visible con el telescopio, que las arruina o las transforma, y las absorbe en un infinito del color liso. Todo comienza con ritornelos, cada uno de los cuales, como la pequeña frase de la sonata de Vinteuil, se compone no solo de sí mismo, sino con otras sensaciones variables, la de una transeúnte desconocida, la del rostro de Odette, la del follaje del bosque de Boulogne, y todo termina al infinito en el gran Ritornelo, la frase del septeto en perpetua metamorfosis, el canto de los universos, el mundo de antes o de después del hombre<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Ídem. (Ídem.)*

# Bibliografía

## Libros de Gilles Deleuze

- Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964. (ed. cast.: *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972.)
- Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966. (ed. cast.: *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987.)
- Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968. (ed. cast.: *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.)
- Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969. (ed. cast.: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005.)
- Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977. (ed. cast.: *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980.)
- Francis Bacon. Logique de la sensation*, La différence, Paris, 1981. (ed. cast.: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002.)
- Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988. (ed. cast.: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.)
- Pourparler*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990. (ed. cast.: *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1996.)
- L'immanence: une vie...*, en "Philosophie", 47, 1995. (ed. cast.: *La inmanencia: una vida*, en "Sociología", 19, Medellín, 1996.)

## Libros de Gilles Deleuze y Félix Guattari

- Kafka. Pou une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975. (ed. cast.: *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México D. F., 1978.)
- Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. (ed. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.)
- Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991. (ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.)

## Libros sobre Gilles Deleuze y Félix Guattari

- AA.VV., *Mille suoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli, 2006.
- AA.VV., *Deleuze and Music*, Edinburgh university Press, Edinburgh, 2004.
- Alain Badiou, *Deleuze. La clameur de l'Etre*, Hachette, Paris, 1997.
- Ronald Bogue, *Deleuze on music, painting, and the arts*, Routledge, New York-London, 2003.

- Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris, 1990.
- Maximiliano Guareschi, *Gilles Deleuze pop filosofo*, Shake, Milano, 2001.
- Katia Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna, 2005.
- Anne Sauvagarnargues, *Deleuze et l'art*, Presse universitaires de France, Paris, 2005.
- François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003.

## Otros autores

- AA.VV., *Histoire de la musique*, II, Pléiade, Paris, 1963.
- Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002. (ed. cast.: *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo editora, Bs.As., 2007.)
- Jean Barraqué, *Debussy*, Editions du Seuil, Paris, 1962.
- Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941. (ed. cast.: *El pensamiento y lo moviente*, Cactus, Buenos Aires, 2013.)
- , *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 1927.
- Pierre Boulez, *Point de repères*, Christian Bourgeois, Paris, 1981. (ed. cast.: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1981.)
- , *Par volonté et par hasard*, Editions du Seuil, Paris, 1975.
- , *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Mayense, 1963. (ed. cast.: *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2010.)
- Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949.
- John Cage, *Per gli uccelli*, Múltipla edizioni, Milano, 1977.
- Charles Daniel, *La musique et l'oubli*, en *Traverse*, 1976.
- Enrico Fubino, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Paolo Godani, *Estasi e divenire*, Mimesis, Milano, 2001.
- , *L'informale-Arte e politica*, Edizioni Ets, Pisa, 2005.
- Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, Paris, 1960.
- Gerard Grises, *I quaderni della civica scuola di musica*, Tempo I, Milano, 2000.
- Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Editions Denoël, Paris, 1964. (ed. cast.: *Teoría del arte moderno*, Cactus, Bs. As., 2007.)
- Konrad Lorenz, *L'aggressività*, Il saggiatore, Milano, 2005. (ed. cast.: *Sobre la agresión: el pretendido mal*, SXXI, México D.F., 2005.)
- Luigi Manfrin, *Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grises*, en "Revista Italiana di Musicología", 2003/1.
- Claude Samuel, *Permanence d'Olivier Messiaen*, Actes sud, Paris, 1999.
- Odile Vivier, *Varèse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain - La théorie de la signification*, Pocket, Paris, 1965.

Esta primera edición se terminó de imprimir en el mes de julio de 2014  
en los talleres de GRÁFICA MPS, Lanús, Buenos Aires, Argentina.



# SIMONE BORGHİ

# LA CASA Y EL COSMOS

EL RITORNELO Y LA MÚSICA  
EN EL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y GUATTARI

Al igual que en un conjuro o en un mantra, en los que se buscan las palabras justas, en su justo orden (¿o será un orden de sonidos?):

*un niño en la oscuridad, 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 (...)   
salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre  
constantemente el riesgo de desintegrarse.*

El ritornelo les posibilita a los seres vivientes asumir puntos de referencia que los orienten en el caos de la vida y constituir así una dimensión que los haga sentirse "en casa", pero también es aquello que "los fuerza" a salir de sus esquemas habituales (de sus casas) para crear otros nuevos, e incluso, a veces, para lanzarse hacia "el cosmos": el muro de defensa más sutil contra el caos. Pero lejos de señalar la simple repetición de una melodía, el ritornelo se presenta como una verdadera y prolífica "teoría del devenir":

*el universo, el cosmos está hecho de ritornelos; el problema de la música es  
el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza,  
los animales, los elementos y los desiertos, no menos que el hombre.*

La casa y el cosmos es un original estudio sobre la filosofía de Deleuze y Guattari y el lugar que ocupa la música en su pensamiento. En la primera parte del libro, la música y la acción del ritornelo son localizadas en la naturaleza, conjugando filosofía y música con las teorías sobre los animales de Konrad Lorenz y en particular de Jacob von Uexküll. En la segunda parte, con la ayuda de dos grandes compositores contemporáneos, Olivier Messiaen y Pierre Boulez, Simone Borghi vuelve la atención sobre las nociones fundamentales que nos permitirán comprender la definición de música dada por Deleuze y Guattari como actividad que consiste en desterritorializar el ritornelo.

Simone Borghi (1977 - Lucca, Italia) se laureó en filosofía estética contemporánea en la Università di Pisa con una tesis sobre Deleuze y Guattari. Desde hace tiempo se interesa por la música electro-acústica y ha producido varios conciertos en Viena, donde también ha organizado eventos de "filosofía en completa oscuridad". Actualmente vive y trabaja en Bruselas.

Cactus SEDE OCCURSUS SEDE

Buenos Aires - Argentina - 2014

