

Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio

Eduardo Viverios de Castro

*El ser humano se ve a sí mismo como tal. La luna, la serpiente,
el jaguar y la madre de la viruela lo ven, sin embargo,
como un tapir o un pecarí, que ellos matan.*
(Baer 1994:224)

El punto de vista está en el cuerpo, dice Leibniz.
(Deleuze 1998 : 16)

Introducción

Este estudio trata sobre un aspecto particular del pensamiento amerindio, su “cualidad perspectiva” (Århem 1993): se trata de la concepción, compartida por muchos pueblos de este continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o de personas, humanas y no-humanas, que lo perciben en función de puntos de vista distintos¹. Los presupuestos y las consecuencias de esta idea son irreductibles (como lo ha mostrado Lima 1995: 425-38) al concepto corriente de relativismo que, a primera vista, parecen evocar. Se disponen, a decir verdad, sobre un plano perfectamente ortogonal en la oposición entre relativismo y universalismo. Una tal resistencia del perspectivismo amerindio a los términos de nuestros debates epistemológicos pone en duda la solidez, y en consecuencia la “transportabilidad” de las divisiones cosmológicas que los alimentan. Es la conclusión a la cual han llegado numerosos antropólogos (aunque por motivos diferentes) cuando afirman que la distinción clásica entre Naturaleza y Cultura no se puede utilizar para describir ciertas dimensiones o dominios internos de las cosmologías no-occidentales, sin hacerlas primero objeto de una crítica etnológica rigurosa.

En el caso presente, una tal crítica impone la disociación y la redistribución de los predicados subsumidos bajo las dos series paradigmáticas tradicionalmente opuestas en “Naturaleza y “Cultura”: universal y particular, objetivo y subjetivo, físico y moral, hecho y valor, dado e instituido, necesidad y espontaneidad, inmanencia y trascendencia, etc... esta novedad que se da etnográficamente, motivada por los mapas conceptuales, me conduce a sugerir el empleo de la expresión “multinaturalismo” para designar uno de los trazos contrastantes del pensamiento amerindio con relación a las cosmologías “multiculturalistas” modernas: mientras estas últimas se apoyan sobre la mutua implicación entre la unicidad de la naturaleza y la multiplicidad de las culturas -estando la primera garantizada por la universalidad objetiva de los cuerpos y de la substancia, la segunda estando engendrada por la particularidad subjetiva de los espíritus y de los significados-, la concepción amerindia supondría, al

1.- Este trabajo es el fruto de un diálogo con Tânia Stolze Lima, quien ha escrito, paralelamente con este ensayo, un artículo sobre el perspectivismo en la cosmología juruna (Lima 1996). No he incluido los ejemplos o las consideraciones sacadas de su rica etnografía (Lima 1995).

contrario, una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos. La “cultura” o el sujeto representarían la forma de lo universal, la “naturaleza” o el objeto, la forma de lo particular.

Esta inversión, quizá demasiado simétrica para ir más allá de la simple especulación, debe desdoblarse en una interpretación fenomenológica plausible de las categorías cosmológicas amerindias que determinará las condiciones de constitución de los contextos relacionales designables por “naturaleza” y “cultura”. Intentaremos, entonces, combinarlas de modo distinto para también desubstancializarlas, pues, en el pensamiento amerindio, las categorías de Naturaleza y Cultura no subsumen los mismos contenidos y no poseen el mismo status que las categorías occidentales análogas -no designan provincias ontológicas, apuntan a contextos relacionales, perspectivas móviles, es decir a los puntos de vista.

Pienso entonces que la distinción entre naturaleza y cultura debe ser criticada, pero no para concluir que no existe (ya hay demasiadas cosas que no existen). El “valor sobre todo metodológico” que le atribuye Lévi-Strauss (1926b: 327) aquí es considerado como un valor sobretodo comparativo. La floreciente industria crítica que bromea y provoca el carácter occidentalizante de cualquier dualismo ha defendido el abandono de nuestra herencia conceptual dicotómica. Pero hasta el presente las alternativas se resumen en desideratas “post-binarias” un poco vagas. Por eso prefiero poner en perspectiva nuestros contrastes y contrastarlos a su vez, recurriendo a distinciones efectivamente operantes en las cosmologías amerindias.

Perspectivismo

El punto de partida de esta reflexión sobre la etnografía amazónica lo han dado las numerosos referencias a una teoría indígena según la cual la manera en que los humanos ven a los animales y a las otras subjetividades que pueblan el universo -dios, espíritus, muertos, habitantes de otros niveles cósmicos, fenómenos meteorológicos, vegetales, a veces los objetos y artefactos- es profundamente diferente de la manera como esos seres *los ven y se ven*.

En condiciones normales, los humanos ven típicamente a los humanos como humanos, a los animales como animales, y a los espíritus (si los ven) como espíritus: ahora bien los animales (predadores) y los espíritus ven a los humanos como animales (de presa), mientras que los animales (de presa) ven a los humanos como espíritus o como animales (predadores). Al contrario, los animales y los espíritus se ven como humanos: se perciben como (o devienen) antropomorfos cuando están en sus casa o en sus ciudades, y aprenden sus comportamientos y sus características bajo una apariencia cultural -perciben su alimento como un alimento humano (los jaguares ven la sangre como carey, los muertos ven a las langostas como peces, los urubús ven los gusanos de la carne podrida como pescado asado, etc.); ven sus atributos corporales (pelaje, plumas, garras, picos, etc.) como adornos o instrumentos, su sistema social está organizado a la manera de las instituciones humanas (con jefes, chamanes, fiestas, ritos, etc.). Ese “ver como” remite literalmente a los perceptos y no analógicamente a los conceptos, aunque, en ciertos casos, el acento se lleva más sobre el aspecto categorial que sobre el sensorial de este fenómeno; de todas maneras los chamanes, maestros del esquematismo cósmico (Taussig 1987: 462-63) que se consagran a la comunicación y a la gestión de esas perspectivas cruzadas, están siempre allí para volver sensibles los conceptos o inteligibles las intuiciones.

En suma, los animales son gente, o se ven como personas. Una concepción como esta, casi siempre está asociada a la idea de que la forma visible de cada especie es una simple envoltura (una “vestidura”) que esconde una forma interna humana, sólo visible normalmente a los ojos de la misma especie o de ciertos seres trans-específicos, como los chamanes. Esta forma interna es el espíritu del animal: una intencionalidad o subjetividad formalmente idéntica a la conciencia humana, materializable, por así decirlo, en un esquema corporal humano disimulado bajo la máscara animal. Tendríamos entonces, a primera vista, una distinción entre una esencia antropomorfa de tipo espiritual, común a los seres animados, y una

apariencia corporal variable, característica de cada especie, que no sería un atributo fijo sino un vestido cambiante y desechable. La noción de “vestidura”¹ es una de las expresiones privilegiadas de la metamorfosis -espíritus, muertos y chamanes que asumen formas animales, bestias que devienen otras bestias, humanos cambiados inadvertidamente en animales-, procesos omnipresentes en el “mundo profundamente transformacional” (Rivière 1995:201) propuesto por las ontologías amazónicas.

Este perspectivismo y este transformismo cosmológico está presente en las etnografías sudamericanas pero son generalmente objeto de breves comentarios², y parecen estar elaborados de manera muy desigual. Los encontramos igualmente, con un valor quizá más pregnante todavía, en las culturas de las regiones boreales de América del Norte y del Asia, así como entre los cazadores-recolectores tropicales de otros continentes³. En América del Sur, las cosmologías del nordeste amazónico han sido objeto de desarrollos más estimulantes (ver Arhem 1993, y una obra en prensa que se inspira ampliamente en las descripciones precedentes; Reichel-Dolmatoff 1985; Hugh-Jones 1996). Pero son los trabajos etnográficos de Vilaça sobre el canibalismo wari’ (1992) y los de Lima sobre la epistemología juruna (1995) los que proveen las contribuciones más directamente ligadas a este trabajo, pues ponen en relación la cuestión de los puntos de vista no-humanos y de la naturaleza posicional de las categorías cosmológicas con el conjunto más vasto de las manifestaciones de una economía simbólica de la alteridad (Viveiros de Castro 1993)⁴.

Algunos énfasis generales son necesarios. El perspectivismo no engloba obligatoriamente a todos los animales (aún si engloba a otros seres); el acento parece estar puesto sobre especies que juegan un papel simbólico y práctico extraordinario, como los grandes predadores, rivales de los humanos, y presas principales de los hombres; una de las dimensiones centrales, quizá la dimensión fundamental, de las inversiones de perspectiva se traza en los estatutos relativos y relacionales del predador y la presa (Vilaça 1992: 49-51; Arhem 1993:11-12). En todas partes, no siempre es evidente saber si las almas o las formas de subjetividad son atribuidas a cada individuo animal; existen ejemplos de cosmologías que niegan la capacidad de conciencia (Overing 1985: 249 y sgs; 1986: 245-46) u otra distinción espiritual (Viveiros de Castro 1992a: 73-74; Baer 1994:99) a los animales post-míticos. Sin embargo, la noción de espíritus “señores” de los animales (“madres de la caza”, “maestros de las *queixadas* -cerdo salvaje, etc.) Está ampliamente extendida por el continente. Los espíritus-maestros, claramente dotados de una intencionalidad análoga a la del humano, funcionan como las hipóstasis de las especies animales a las cuales están asociadas, y crean un campo inter-subjetivo humano-animal allí donde los animales empíricos no están espiritualizados.

1.- Atestiguada en el seno de los Makuna (Arhem 1993), los Yagua (Chaumeil 1983; 125-127), los Piro (Gow inf. Personal), los Trio (Rivière 1995), o los Alto-Xinguanos (Gregor 1977:322; Viveiros de Castro 1997:182). Esta noción probablemente es pan-americana; tiene una gran fuerza simbólica por ejemplo en la cosmología Kwakiutl (Goldman 1975:62-63, 124-125, 182-186, 227-28).

2.- Ver, entre otros ejemplos: Weiss 1969:158 (Campa); Baer 1994:102, 119, 224 (Matsiguenga); Grenand 1980: 42 (Wayapi); Viveiros de Castro 1992a: 68 (Araweté); Osborn 1990: 151 (U’wa).

3.- Ver, por ejemplo, Saladin d’Anglure 1990 (Inuit); McDonnell 1984, Nelson 1983 (Koyukon, Kaska); Tanner 1979, Scott 1989 (Cree); Goldman 1975 (Kwakiutl); Howell 1984 y Karim 1981, para los Chewong y los Ma’Betisék de Malasia; para Siberia, Hamayon 1990.

4.- Las nociones de “perspectiva” y de “punto de vista” juegan un papel central en los textos que he escrito, anteriores a este trabajo, pero su centro de aplicación era principalmente la dinámica intra-humana y su sentido era, casi siempre, analítico y abstracto (Viveiros de Castro 1992a: 248-51, 256-59; 1996a). Los estudios de Vilaça y sobre todo el de Lima me han probado que era posible extender el campo y la comprensión de estas nociones.

Es necesario sobre todo recordar que si existe una noción virtualmente universal en el pensamiento amerindio, es el de un estado original de indiferenciación entre los humanos y los animales, que es descrito por la mitología¹. Los mitos están poblados de seres en los que la forma, el nombre y el comportamiento, mezclan inextricablemente atributos humanos y animales en un contexto común de inter-comunicabilidad idéntica a la que define el mundo intra-humano. La diferenciación entre “cultura” y “naturaleza”, tema del que Lévi-Strauss ha mostrado el rol preponderante en la mitología amerindia, no es un proceso de diferenciación humano a partir del animal, como en nuestra cosmología evolucionista. *La condición original común a los hombres y a los animales no es la animalidad sino la humanidad*. La gran división mítica muestra menos a la cultura distinguiéndose de la naturaleza que a la naturaleza alejándose de la cultura: los mitos cuentan como los animales han perdido los atributos legados o conservados por los humanos. Los hombres han permanecido idénticos a sí mismos: los animales son los ex-humanos, y no los humanos los ex-animales². En suma, “lo referencial común a todos los seres de la naturaleza no es el hombre como especie, sino la humanidad como condición” (Descola 1986: 120).

Es una distinción -entre la especie humana y la condición humana- la que debemos conservar. Esta en ligazón evidente con la idea de vestido animal que esconde una “esencia” espiritual común, y con el problema del sentido general del perspectivismo. Por el momento, retenemos una de sus más importantes incidencias etnográficas: la antigua humanidad de los animales se añade a su espiritualidad actual, oculta bajo la forma visible, para producir un complejo difuso de restricciones y de precauciones alimentarias que puede muy bien declarar incomibles a ciertos animales míticamente con-sustanciales a los humanos, como exigir la des-subjetivación chamanística del animal antes de que sea consumido (neutralizando así su espíritu, trans-sustanciando su carne en vegetal, reduciéndola semánticamente a la de otros animales menos próximos de lo humano)³ so pena de retorsión por la vía de la enfermedad, concebida como una contra-predación canibal promovida por el espíritu de la presa devenida predador, en una inversión mortal de las perspectivas que transforma lo humano en animal.

Hay que subrayar que el perspectivismo amerindio mantiene una relación esencial con el chamanismo del que es a la vez fundamento teórico y campo operatorio, así como una relación con la valorización simbólica de la caza. La asociación entre el chamanismo y lo que podríamos llamar la “ideología de la caza” es una cuestión clásica (Chaumeil 1983: 232-32; Crocker 1985: 17-25). Insisto sobre el hecho de que se trata de importancia simbólica y no de dependencia ecológica: los horticultores como los Tukuno o los Juruna (que, en todas partes, practican más la pesca que la caza) apenas si son diferentes de los cazadores de Canadá o de Alaska, en cuanto al peso cosmológico conferido a la predación sinejética, a la subjetivación espiritual de los animales y a la teoría según la cual el universo está poblado de

1.- “[¿Qué es un mito?] - Si ustedes interrogan a un indio amerindio, habría grandes posibilidades de que respondiera: es una historia del tiempo en que los hombres y los animales no eran distintos. Esta definición me parece muy profunda” (Lévi-Strauss & Eribon 1988: 193).

2.- La noción según la cual el “yo” (los hombres, los indios, mi tribu) que distingue es el término históricamente estable de la distinción entre el “yo” y el “otro” (los animales, los blancos, los otros indios) aparece tanto en el caso de la diferenciación inter-específica como en el de la diferenciación intra-específica, como se puede ver en los mitos amerindios sobre el origen de los blancos. Los otros han sido eso que somos, y ellos no son, como para nosotros, lo que hemos sido. Comprendemos así hasta que punto puede ser pertinente la noción de “sociedades frías”: es verdad que la historia existe, pero es algo que le llega solo a los otros.

3.- Ver Viverios de Castro 1978; Crocker 1985; Overing 1985, 1986; Vilaça 1992; Arhem 1993; Hugh-Jones 1996, entre otros.

intencionalidades extrahumanas dotadas de perspectiva propia¹. En ese sentido, la espiritualización de las plantas, los meteoros o los artefactos me parece secundario o derivada respecto a la espiritualización de los animales: el animal es el prototipo extrahumano del Otro y mantiene una relación privilegiada con otras figuras prototípicas de alteridad que presentan una afinidad (Erikson 1984: 110-12; Descola 1986: 317-30; Hargem en prensa)². Ideología de cazadores, también y sobre todo es una ideología de chamanes en la medida en que son los chamanes quienes administran las relaciones de los humanos con el componente espiritual de los extrahumanos, en razón a su capacidad de asumir el punto de vista de estos seres y sobre todo de volver para contar la historia. Si el multi-culturalismo occidental es el relativismo como política pública, el chamanismo perspectivista amerindio es el multi-naturalismo como política cósmica.

Animismo

El lector se estará dando cuenta que mi “perspectivismo” recuerda la noción de “animismo” recientemente retomada por Descola para designar un modo de articulación de las series natural y social que sería el simétrico y el envés del totemismo (1992, en prensa). Afirmando que toda conceptualización de los no humanos remite siempre al dominio social, este autor distingue tres modos de objetivación de la naturaleza: el totemismo, donde las diferencias entre las especies naturales se utilizan para organizar lógicamente el orden interno de la sociedad, donde la relación entre la naturaleza y la cultura es de orden metafórico, marcada por la discontinuidad (intra e inter-series) ; el animismo, donde las “categorías elementales de la vida social” organizan las relaciones *entre* los humanos y las especies naturales, y así definen una continuidad de tipo socio-mórfico entre la naturaleza y la cultura fundada sobre la atribución de “disposiciones humanas y de características sociales a los seres naturales” (Descola, en prensa: 99); y el naturalismo, característico de las cosmologías occidentales, que supone una dualidad ontológica entre la naturaleza, dominio de la necesidad, y la cultura, dominio de la espontaneidad, regiones separadas por una discontinuidad metonímica. El “modo anímico” caracterizaría a las sociedades en las que el animal es el “centro estratégico de la objetivación de la naturaleza y de su socialización” (Descola, 1992: 115), como en América indígena, donde él reina sobre las morfologías sociales desprovistas de segmentación interna elaborada. Pero puede coexistir o estar combinado con el totemismo cuando tales segmentaciones existen, como en el caso de los Bororo y de su dualismo *aroe-bope* (Descola, en prensa: 99)³.

Estas ideas se inscriben en un modelo de “ecología simbólica” que se está elaborando y que aquí no podemos discutir como se lo merece⁴. Me limitaré a comentar el contraste entre animismo y naturalismo

1.- La importancia de la relación caza-chamanismo con el mundo animal, en las sociedades cuya economía se basa en la horticultura (y la pesca más que la caza) plantea problemas interesantes para la historia cultural de la amazonia (Viveiros de Castro 1996b).

2.- Señalemos, sin embargo, que en las culturas de la amazonia occidental y más particularmente en las que hacen un uso amplio de los alucinógenos, la personificación de las plantas parece ser, por lo menos, tan importante como la de los animales.

3.- O, añadámoslo, los Ojibwa, donde la coexistencia de los sistemas *totem* y *manido* (Lévi-Strauss 1962 a: 25-33), que ha servido de modelo a la oposición general entre totemismo y sacrificio (Lévi-Strauss 1962b: 295-302), puede ser directamente interpretado en el marco de la distinción totemismo-animismo. Para una discusión de conjunto de las parejas totemismo-sacrificio y *aroe-bope*, ver Viveiros de Castro 1991: 88, 91, nota 11.

4.- El análisis de Descola se inscribe en el camino de numerosos críticos que van al encuentro de la primacía dada a la metáfora y a la lógica totémico-clasificatoria en la concepción levi-straussiana del pensamiento salvaje. Para permanecer en el dominio americanista recordemos por ejemplo: el rechazo al privilegio de la metáfora en Overing (1985) en favor de un “literalismo”

pero viéndolo en un sentido un poco diferente. (El totemismo me parece que es un fenómeno heterogéneo, más clasificatorio que cosmológico: no es un sistema de *relaciones* entre naturaleza y cultura, como los otros dos modos, sino de *correlaciones* puramente lógicas y diferenciales).

El animismo puede definirse como una ontología que postula el carácter social de las relaciones entre las series humana y no humana; el intervalo entre naturaleza y sociedad es, él mismo, social. El naturalismo está fundado sobre el axioma inverso: las relaciones entre sociedad y naturaleza son naturales. En efecto, si en el modo anímico la distinción “naturaleza-cultura” es interna al mundo social, estando tanto los humanos como los animales sumergidos en un mismo medio socio-cósmico (la “naturaleza” hace parte de una socialidad englobante), con la ontología naturalista la distinción “naturaleza-cultura” es interna a la naturaleza (la sociedad humana es un fenómeno natural entre otros). El animismo invierte a la “sociedad” como polo no-marcado, el naturalismo a la “naturaleza”: esos polos funcionan respectivamente y en contraste como la dimensión de lo universal de cada modo. Animismo y naturalismo son entonces estructuras jerárquicas y metonímicas (lo que los distingue del totemismo, estructura metafórica y equipotencial).

En nuestra ontología naturalista, la interfase sociedad-naturaleza es natural: los humanos son allí organismos como los otros, cuerpos-objetos en interacción “ecológica” con otros cuerpos y otras fuerzas, regidos todos por las leyes necesarias de la biología y de la física; las “fuerzas productivas” aplican las fuerzas naturales. Las relaciones sociales, es decir las relaciones contractuales o instituidas entre sujetos, no pueden existir más que en el seno de la sociedad humana. ¿Pero en qué medida -y este sería el problema del naturalismo- esas relaciones son no-naturales? Del hecho de la universalidad de la naturaleza el estatuto del mundo humano y social es inestable, y, como lo muestra la historia del pensamiento occidental, oscila perpetuamente entre el monismo naturalista (del que la “socio-biología” es uno de los últimos avatares) y el dualismo ontológico naturaleza-cultura (del que el “culturalismo” es la expresión contemporánea). La afirmación de este último dualismo y de sus correlatos (cuerpo-espíritu, razón pura-razón práctica, etc.) sin embargo sólo refuerza el carácter de referencial último de la noción de naturaleza pues el se revela nacido en línea directa de la oposición entre naturaleza y sobre-naturaleza. La Cultura es el nombre moderno del Espíritu -que ha derivado de la distinción entre los *Naturwissenschaften* y los *Geisteswissenschaften*- ; a menos que no sea el nombre del compromiso, él mismo inestable, entre la Naturaleza y la Gracia. Del lado del animismo, estaríamos tentados a afirmar que la inestabilidad se sitúa sobre el polo contrario: el problema planteado es el de la gestión de la mezcla de humanidad y de animalidad de los animales, y no, como en nosotros, la cuestión de la combinación de cultura y naturaleza que caracteriza a los humanos; se trata de la diferenciación de una “naturaleza” a partir del sociomorfismo universal.

Pero, ¿podemos verdaderamente definir el animismo como una proyección de las diferencias y de las cualidades internas al mundo humano sobre el mundo no-humano, como un modelo “ socio-céntrico” donde las categorías y las relaciones sociales son utilizadas para cartografiar el universo? (Descola, en prensa: 97) Esta interpretación analógica aparece claramente en algunas glosas de la teoría: “if totemics

relativista que parece apoyarse sobre la noción de creencia; la teoría de la sinecdote dialéctica concebida como anterior y superior a la analogía metafórica propuesta por Turner (1991), autor que, a instancias de otros especialistas (Seeger 1981; Crocker 1985), se esfuerza en ir más allá del dualismo naturaleza-cultura jê-bororo en medio de una oposición estática, privada y discreta; o aquella, retomada por Viveiros de Castro (1992a) del contraste entre totemismo y sacrificio a la luz del concepto Deleuziano de devenir, que busca dar cuenta del aspecto central de los procesos de predación ontológica en las cosmologías Tupi, así como el carácter directamente social (y no especularmente clasificatorio) de la interacción de los órdenes humanos y extrahumanos.

systems model society after nature, then animic systems model nature after society” (Århem, en prensa: 211). Es necesario entonces, evidentemente, evitar una aproximación indeseable entre esta interpretación y la acepción tradicional del “animismo”, o la reducción de las “clasificaciones primitivas a las emanaciones de la morfología social (Descola 1996: 97); pero es necesario igualmente ir más allá de otras caracterizaciones clásicas de la relación sociedad-naturaleza como la de Radcliffe-Brown¹.

Ingold ha mostrado como los esquemas de proyección analógico o de modelización social de la naturaleza sólo escapan al reduccionismo naturalista para caer en un dualismo naturaleza-cultura que, estableciendo una distinción entre una naturaleza “realmente natural” y una naturaleza “culturalmente construida”, muestra ser una típica antinomia cosmológica viciada por la regresión al infinito (1991; 1992 en prensa). La noción de modelo o de metáfora supone la distinción preexistente entre un primer dominio donde las relaciones sociales son constitutivas o literales y un segundo en el que ellas son representativas y metafóricas. En otros términos, la idea de que los humanos y los animales están ligados por una común socialidad depende, de manera contradictoria, de una discontinuidad ontológica primera. El animismo, interpretado como una proyección de la socialidad humana sobre el mundo no-humano, no sería otra cosa que la metáfora de la metonimia, y permanecería prisionero de una lectura “totémica” o clasificatoria.

De ahí se sigue la cuestión de saber si el animismo puede ser descrito como un uso figurado de las categorías del dominio humano-social para conceptualizar el dominio de los no humanos y de sus relaciones con ese primer dominio. Esto lleva a preguntarse hasta qué punto el “perspectivismo”, que es una especie de corolario etno-epistemológico del “animismo”, expresa realmente un antropomorfismo analógico, es decir un antropocentrismo. ¿Qué queremos decir cuando se dice que los animales son personas?

Otras preguntas: si el animismo reposa sobre la atribución a los animales de las facultades sensibles de los hombres y de la misma forma de subjetividad, y si los animales son “esencialmente” humanos, ¿cuál es entonces la diferencia entre los animales y los humanos? ¿si los animales son gente, por qué no nos ven como gente? ¿por qué, justamente el perspectivismo? Habría también que preguntarse si la noción de formas corporales contingentes (los “vestidos”) puede ser descrita efectivamente en términos de una oposición entre apariencia y esencia (Descola 1986: 120; Århem 1993: 122; Rivière 1995; Hugh-Jones 1996).

En fin, si el animismo es un modo de subjetivación de la naturaleza donde el dualismo naturaleza-cultura no es convincente, ¿qué hacer con las numerosas indicaciones que tiene que ver con la centralidad de esta oposición en las cosmologías suramericanas? ¿se trataría únicamente de una “ilusión totémica” de más, o bien sería una proyección nacida de nuestro dualismo occidental? ¿es posible hacer un uso de entrada sinóptico de los conceptos de naturaleza y de cultura, donde esos últimos no serían otra cosa que “etiquetas genéricas (Descola, en prensa: 95) a los cuales Lévi-Strawss habría recurrido para la organización de los múltiples contrastes semánticos de las mitologías americanas, contrastes irreductibles a una dicotomía única y masiva?.

1.- Ver Radcliffe-Brown 1952 [1929]: 130-31; entre otros argumentos interesantes, él hace una distinción entre los *procesos de personificación* de las especies y fenómenos naturales (lo que “permite concebir la naturaleza como si fuese una sociedad de personas, haciendo así un orden social o moral”), como aquellos que encontramos entre los Esquimales o Andanameses, y los *sistemas de clasificación* de las especies naturales, como en Australia, que forman un “sistema de solidaridades sociales” entre hombre y naturaleza -esto recuerda evidentemente la distinción animismo-totemismo de Descola, así como el contraste *manido-totem* explotado por Lévi-Strawss.

Etnocentrismo

En un texto célebre, Lévi-Strawss señalaba que para los salvajes la humanidad cesaba en las fronteras del grupo. Esta concepción se expresaba de manera ejemplar en la gran difusión de auto etnonimias en las que el sentido son “los verdaderos humanos”, auto-etnonimias que implican una definición de los extranjeros como pertenecientes al dominio de lo extra-humano. El etnocentrismo no sería entonces una herencia de los occidentales sino una actitud ideológica natural, inherente a los colectivos humanos. El autor ilustra la reciprocidad universal de esta actitud con una anécdota:

En las grandes Antillas, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para averiguar si los indígenas tenían o no un alma, estos últimos se dedicaban a sumergir a los blancos prisioneros para verificar, por una vigilancia prolongada, si su cadáver estaba o no sujeto a la putrefacción. (Lévi-Strawss 1973a: 384).

Lévi-Strawss extrae de esta parábola la célebre fórmula: “el bárbaro, es ante todo el hombre que cree en la barbarie”. Algunos años más tarde, debe retomar ese caso de las Antillas, pero esta vez para subrayar la asimetría de las perspectivas: en el curso de sus búsquedas sobre la humanidad del Otro, los blancos utilizan las ciencias sociales, los indios, las ciencias naturales; pero si los primeros deducían de esto que los indios eran animales, los segundos se contentaban con poner en duda la divinidad de los blancos (Lévi-Strawss 1955: 82-83). “A ignorancia igual”, concluye Lévi-Strawss, la última actitud es más digna de ser humana.

La anécdota muestra, como lo veremos, algo más. Por ahora señalemos que nada nos permite concluir que los indios imputaron una divinidad potencial a los blancos; podían perfectamente expresar así su deseo de saber si los blancos eran espíritus malignos, y no dioses. Sea como sea, el punto principal es simple: los indios, como los embajadores europeos, consideran que sólo el grupo al que ellos pertenecen encarnan la humanidad; los extranjeros están del otro lado de la frontera que separa a los humanos de los animales y de los espíritus, la cultura de la naturaleza y de lo sobrenatural. Fuente y condición de posibilidad del etnocentrismo, la oposición naturaleza-cultura aparece como un universal de la apercepción social.

En la época en que Lévi-Strauss redactaba esas líneas, la estrategia de reivindicación de la humanidad plena de los salvajes consistía en mostrar que ellos hacían las mismas distinciones que nosotros: La prueba de que ellos eran verdaderos humanos estaba dada por el hecho de que se consideraban como los únicos verdaderos humanos. Distinguían, como nosotros la cultura de la naturaleza y pensaban igualmente que los otros son los *Naturvölker*. La universalidad de la distinción cultural entre Naturaleza y Cultura daba testimonio de la universalidad de la cultura como naturaleza de lo humano. En suma, la respuesta a la pregunta de los investigadores del siglo XVI era positiva: los salvajes tienen un alma.

Salvo que todo ha cambiado. Los salvajes no son etno-céntricos sino cosmo-céntricos; y en vez de probar que son humanos porque se distinguen del animal, ahora tenemos que mostrar cuán *poco* humanos somos, *nosotros* que oponemos humanos y animales como nunca ellos lo han hecho: para ellos, la naturaleza y la cultura hacen parte de un mismo campo socio-cósmico. Los amerindios pasarían no solamente a lo largo del Gran Divisor cartesiano que ha separado la animalidad de la humanidad, sino aun más, su concepción social del cosmos (y la cósmica de la sociedad) anticiparían las lecciones fundamentales de ecología que nosotros solamente hoy estamos en capacidad de asimilar (Reichel-Dolmatoff 1976). Anteriormente, se notaba en los indígenas su rechazo a otorgar los predicados de la humanidad a otros hombres; se subraya ahora el hecho de que ellos extienden esos predicados más allá de

las fronteras de su especie en una demostración de sabiduría “ecosófica” (Arhem 1993) que nosotros debemos imitar tanto como nos lo permita los límites de nuestro objetivismo¹. Anteriormente, era necesario impugnar la asimilación del pensamiento salvaje al animismo narcisista, estadio infantil del naturalismo, mostrando que el totemismo afirmaba la distinción cognitiva entre el hombre y la naturaleza; el neo-animismo aparece ahora como el reconocimiento del mestizaje universal entre sujetos y objetos, humanos y no-humanos. Contra la *hibris* moderna, los “híbridos” primitivos y a-modernos (Latour 1991).

Entonces dos antinomias que de hecho son una: o los amerindios son etno-céntricamente ávaros en su extensión del concepto de humanidad, y oponen “totémicamente” naturaleza y cultura; o son cosmo-céntricos y animistas, no profesan esta distinción, constituyendo así un modelo de tolerancia relativista al postular la multiplicación de los puntos de vista sobre el mundo. En resumen: o repliegue sobre sí, o “apertura al otro” (Leví-Strauss 1991: 16).

Pienso que la solución de estas antinomias no pasa por la elección de uno de los miembros de la alternativa, sosteniendo por ejemplo que la versión más reciente es la más correcta y relegando la otra a las mazmorras pre-pos-modernas. Se trata más bien de mostrar que tanto la “tesis” como la “antítesis” son verdaderas (las dos corresponden a intuiciones etnográficas sólidas), pero que ellas captaron los mismos fenómenos bajo aspectos diferentes; se trata también de mostrar que las dos son falsas pues remiten a una concepción sustantivista de las categorías de naturaleza y cultura (sea para afirmarlas o para negarlas) que no es aplicable a las cosmologías amerindias.

Es necesario de entrada tomar en consideración, que las palabras amerindias que habitualmente se traducen por “ser humano”, y que entran en la composición de las auto-designaciones etno-céntricas, no denotan la humanidad como especie natural sino la condición social de la persona; y que funcionan (pragmáticamente, cuando no sintácticamente), sobre todo cuando están modificadas por intensificadores del tipo “en verdad”, “realmente”, menos como sustantivos que como pronombres. Indican la *posición* del sujeto; son un marcador enunciativo, no un nombre. Lejos de significar una reducción semántica del nombre común al nombre propio (tomando “gente” como nombre de la tribu), esas palabras muestran lo contrario y van del sustantivo al perspectivo (utilizando “gente” como se haría con el pronombre colectivo “se”). Por esta razón las categorías indígenas de identidad colectiva poseen esta gran variabilidad contextual que es la característica de los pronombres, marcando el contraste desde el pariente inmediato de un EGO hasta todos los humanos, o aun todos los seres dotados de conciencia; si coagulación como “etnonimia” parece ser, en gran medida, un artefacto producido en el contexto de la interacción con el etnógrafo. No es por azar que la mayoría de las etnonimias amerindias que pasan en la literatura no son las auto-designaciones sino los nombres (frecuentemente peyorativo) atribuidos a otros pueblos: la objetivación etnonímica se da principalmente sobre los otros, no sobre quien se encuentra en posición de sujeto. Las etnonimias son los nombres de los terceros, pertenecen a la categoría del “ellos”, no a la

1.- Lévi-Strauss ilustra esta última actitud en un espléndido párrafo de su homenaje a Rousseau: “comenzamos por separar el hombre de la naturaleza, y por constituirlo en reino soberano; hemos creído así eclipsar su carácter más irrecusable, a saber que es de entrada un ser viviente. Y permaneciendo ciego a esta propiedad común se le ha dado campo libre a todos los abusos. Nunca mejor que al final de los cuatro últimos siglos de su historia, el hombre occidental no puede comprender que abrogándose el derecho de separar radicalmente la humanidad de la animalidad, atribuyéndole a la una todo lo que le quitaba a la otra, abría un ciclo maldito, y que la misma frontera que retrocede constantemente, serviría para desviar a los hombres de otros hombres, y reivindicar, en provecho de minorías siempre más restringidas, el privilegio de un humanismo, corrupto desde su nacimiento pues ha tomado al amor propio como su principio y su noción” (1973 [1962]: 53).

categoría del “nosotros”¹. Esto está de acuerdo con el hecho de evitar la auto-referencia en el plano de lo onomástico personal: los nombres no son pronunciados por quienes los llevan, o en su presencia; nombrar es volver exterior, separar del/el sujeto.

También las auto-referencias del tipo “gente” significan “persona” y no “miembro de la especie humana”; son pronombres personales que expresan el punto de vista del sujeto que habla, no de los nombres propios. Decir entonces que los animales y los espíritus son gente es como decir que son personas; es atribuir a los no-humanos capacidades de intencionalidad consciente y de “agente” que definen el lugar del sujeto. Esas capacidades están reificadas en el “alma” o el “espíritu” del que los no-humanos están dotados. Es sujeto quien tiene un alma, y tiene un alma quien es capaz de tener un punto de vista. Las “almas” amerindias, humanas o animales son así las categorías perspectivas, los deícticos cosmológicos de los que el análisis requiere, menos una sicología animista o una ontología substancialista que una teoría del signo o una pragmática epistemológica (Viveiros de Castro 1992b; Taylor 1993a; 1993b)².

Cualquier ser al que se atribuya un punto de vista será sujeto, espíritu; o mejor donde se encuentre el punto de vista igualmente se encontrará el lugar del sujeto. Mientras que nuestra cosmología constructivista puede ser resumida por la formula Saussuriana: *el punto de vista crea el objeto* -siendo el sujeto la condición original y fija de donde emana el punto de vista-, el perspectivismo amerindio procede según el principio de que *el punto de vista crea el sujeto*: será sujeto quien se encuentre activado o “agenciado” por el punto de vista³. Por esta razón términos como *wari*’ (Vilaca 1992), *dene* (McDonnell 1984) o *masa* (Arhem 1993) significan “gente”, pero que pueden ser nombrados por las -y entonces dichos de- clases muy diferentes de seres. Dichos por los humanos, ellos denotan seres humanos, pero dichos por los *queixadas* -cerdo salvaje, los *guarivas*- monos o los castores, ellos se auto-referencian en los *queixadas* -cerdos salvajes, *guarivas* -monos o castores.

Encontramos que esos no-humanos colocados en una perspectiva de sujeto no se dicen solamente “gente” sino se *ven* morfológica y culturalmente como humanos, como lo explican los chamanes. La espiritualización simbólica de los animales implicaría su hominización y culturalización imaginarias; el carácter antropocéntrico del pensamiento indígena parece desde entonces irrecusable. Pero pienso que se trata de otra cosa. Cualquier ser que ocupe ocasionalmente el punto de referencia y se encuentre en posición de sujeto se percibe bajo una apariencia humana. La forma corporal humana y la cultura -los

1.- Una transformación del rechazo de la auto-objetivación onomástica se encuentra en los casos o los momentos en que, el colectivo-sujeto se considera como parte de una pluralidad de colectivos análogos, el termino auto-referencial significa “los otros” y es utilizado sobre todo para identificar los colectivos en los que el sujeto se excluye. La alternativa a la subjetivación pronominal es una auto-objetivación igualmente relacional donde “yo” sólo puede significar “el otro del otro”: ver el *achuar* de los Achuar, o el *nawa* de los Pano (Taylor 1985: 168; Erickson 1990: 80-84). La lógica de la auto-“etnonimia” amerindia exigiría un estudio específico. Para otros casos reveladores ver: Vilaca 1992: 49-51; Price 1987; Viveiros de Castro 1992a: 64-65. Para un análisis luminoso de un caso norteamericano comparable a los amazónicos, ver McDonnell 1984: 41-43.

2.- He aquí lo que dice Taylor (1993b: 660) sobre el concepto jibaro de *wakan* “alma”: “*wakan*” es esencialmente auto-consciente [...], una *representación* de la reflexividad [...] *wakan* es entonces común a muchas entidades y, de ninguna manera un atributo exclusivamente humano: hay tanto de *wakan* como de cosas a las cuales se puede, contextualmente, atribuir una reflexividad”.

3.- “Tal es el fundamento del perspectivismo. Este no significa una dependencia respecto de un sujeto definido previamente; al contrario, será sujeto lo que viene al punto de vista...” (Deleuze 1988; 27).

esquemas de percepción y acción “encuerporados”¹ en las disposiciones específicas- son los atributos pronominales del mismo tipo que las auto-designaciones discutidas más arriba. Esquematismos reflexivos o a-perceptivos, esos atributos son el medio por el cual todo sujeto se percibe, y no los predicados literales y constitutivos de la especie humana proyectados metafóricamente sobre los no-humanos. Estos atributos son inmanentes al punto de vista y se desplazan con él. El ser humano disfruta -naturalmente- de la misma prerrogativa, como lo indica la tautología engañosa del epígrafe, “se ve él mismo como tal”. Esto vuelve a llevar a decir que la *Cultura es la naturaleza del Sujeto*; es la forma bajo la cual cualquier sujeto experimenta su propia naturaleza. El animismo no es una proyección figurada de lo humano sobre lo animal, sino una equivalencia real entre las relaciones que los humanos y los animales mantienen consigo mismos. Si, como lo hemos observado, la condición común a los humanos y a los animales es la humanidad y no la animalidad, es porque la “humanidad” es el nombre de la forma general del Sujeto.

Multinaturalismo

¿Por haber desviado de esta manera el antropomorfismo analógico, estamos condenados al relativismo? ¿Esta cosmología de múltiples puntos de vista no implicaría, en efecto, que “cada perspectiva es igualmente válida y verdadera” y que “no existe ninguna representación del mundo correcta y verdadera” (Arhem 1993: 124)?

Es el corazón de la pregunta: ¿la teoría perspectivista amerindia afirma verdaderamente una multiplicidad de *representaciones* de un mismo mundo? Ahora bien, basta considerar lo que dicen los trabajos etnográficos para comprender que es todo lo contrario: todos los seres ven (“representan”) el mundo de la misma manera -lo que cambia, es el mundo que ven. Los animales imponen a lo real las mismas categorías y valores que los humanos: sus mundos, como el nuestro, giran alrededor de la caza y de la pesca, de la cocina y las bebidas fermentadas de los primos cruzados y de la guerra, de los ritos de iniciación, los chamanes, los jefes, los espíritus... Si la luna, las serpientes, y los jaguares ven a los humanos como tapires o pecaríes, es porque, como nosotros, ellos comen tapires y pecaríes, la nutrición de la gente. No podría ser de otra manera pues, estando la gente en su dominio, los no-humanos ven las cosas *como* “se” los vé. Las cosas *que* ellos ven sin embargo son otras: lo que es sangre para nosotros es carey para el jaguar; lo que es cadáver putrefacto para las almas de los muertos es mandioca enterrada en estado de fermentación para nosotros; lo que nosotros vemos como gredal cenagoso es una gran casa de ceremonia para los *antas*-tapires...

El relativismo (multi)cultural supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales sobre una naturaleza externa, una y entera, indiferente a la representación; los amerindios proponen lo contrario: una unidad representativa o fenomenológica puramente pro-nominal, aplicada indiferentemente a una diversidad radical y objetiva. Una sola “cultura”, de múltiples “naturalezas” -el perspectivismo es un multinaturalismo, *pues una perspectiva no es una representación*.

Una perspectiva no es una representación porque las representaciones son propiedades del espíritu, y *el punto de vista está en el cuerpo*. Ser capaz de ocupar el punto de vista es, sin duda, una potencia del alma, y los no-humanos son sujetos en la medida en que ellos tienen (o son) un espíritu; pero la diferencia entre los puntos de vista (y un punto de vista es sólo diferencia: grandeza de Deleuze) no está en el alma,

1.- Traduzco la forma y los derivados ingleses de *to embody*, hoy en día extremadamente populares en el argot antropológico (ver Turner 1994), por la forma “encuerporar”, pues ni “encarnar”, ni “incorporar” son completamente apropiadas.

pues aquella, formalmente idéntica a través de las especies, discierne lo mismo por todas partes -la diferencia esta dada por la especificidad de los cuerpos. Lo que permite una respuesta a las preguntas: ¿si los no-humanos son personas y tienen alma, qué los distingue de los humanos? Y, ¿por qué, siendo gente, no nos ven como gente?

Los animales ven de la *misma* manera que nosotros cosas *diferentes* de lo que nosotros vemos porque sus cuerpos son diferentes de los nuestros. No hablo de diferencias psicológicas -sobre este punto, los amerindios reconocen una uniformidad de base de los cuerpos- sino de afectos, de afecciones o de capacidades que singularizan cada tipo de cuerpos: lo que come, la manera como se desplaza, como se comunica, donde vive, si es gregario o solitario... La morfología, la forma visible de los cuerpos es un signo potente de esas diferencias de afección, si bien que ella puede ser engañosa pues una apariencia humana puede esconder, por ejemplo, una afección-jaguar. Lo que yo llamo “cuerpo” no es entonces sinónimo de fisiología distintiva o de morfología fija; es un conjunto de afecciones o de maneras de ser que constituyen un *hábitus*. Entre la subjetividad formal de las almas y la materialidad sustancial de los organismos, existe un plano intermediario, es el cuerpo como haz de afecciones y de capacidades, y origen de las perspectivas.

La diferencia entre los cuerpos sólo puede ser captado desde un punto de vista *exterior*, por el prójimo, puesto que, para sí, cada tipo de ser tiene la misma forma (la forma genérica de lo humano); los cuerpos son el modo por el cual la alteridad es percibida como tal. En condiciones normales, no vemos a los animales como gente, y recíprocamente, porque nuestros cuerpos respectivos (y perspectivas) son diferentes. Así, si la “cultura” es la perspectiva reflexiva del sujeto objetivada en el concepto de alma, es posible decir que la “naturaleza” es el punto de vista del sujeto sobre los otros cuerpos-afecciones; si la Cultura es la naturaleza del Sujeto, *la Naturaleza es la forma de lo Otro como cuerpo*, es decir en tanto que objeto para un sujeto. La cultura tiene la forma auto-referencial del pronombre personal sujeto “yo”; la naturaleza es la forma por excelencia de la “no-persona” o del objeto, indicado por el pronombre impersonal “el” (Benveniste 1966a: 256).

Si a los ojos de los amerindios el cuerpo es lo que hace la diferencia, comprendemos porque los métodos españoles y antillanos de verificación de la humanidad del otro mostraban, en la anécdota contada por Lévi-Strauss, tal asimetría. Para los europeos, se trataba de decidir si los otros tenían un alma; para los indios, de saber que tipo de cuerpo tenían los otros. La gran diacrítica, el marcador de la diferencia de perspectiva es, para los europeos, el alma (¿los indios son hombres o animales?); para los indios, el cuerpo (¿los europeos son hombres o espíritus?). Los europeos no ponían en duda el hecho de que los indios eran cuerpos; los indios, que los europeos tenían un alma (los animales y los espíritus poseen igualmente una). Los indios querían simplemente saber si los cuerpos de esas “almas” estaban sometidos a las mismas afecciones que el suyo -si era un cuerpo humano o el cuerpo de un espíritu, incorruptible y proteiforme. En suma: el etnocentrismo europeo consiste en negar que otros cuerpos tienen un alma; el amerindio en dudar que otras almas tengan el mismo cuerpo.

El estatuto de lo humano en el pensamiento occidental es, como lo subraya Ingold, esencialmente ambiguo (1994a, 1994b: 3-5): de una parte, la humanidad (*humankind*) es una especie animal entre las otras y la animalidad es un dominio que incluye a los humanos; de otra parte, la humanidad (*humanty*) es una condición moral que excluye a los animales. Esos dos estatutos cohabitan en el concepto problemático y disyuntivo de “naturaleza humana”. En otros términos nuestra cosmología postula una continuidad física y una discontinuidad metafísica (a saber, sobrenatural, pasando del griego al latín) entre los humanos y los

animales. La primera haciendo del hombre objeto de las ciencias de la naturaleza, la segunda, objeto de las ciencias de la cultura. El espíritu es el gran diferenciador occidental: es lo que nos hace superiores a los animales y a la materia en general, lo que nos singulariza a los ojos de nuestros semejantes, lo que distingue las culturas. El cuerpo, al contrario es el gran integrador: nos conecta al resto de los vivientes, todos unidos por un sustrato universal (el ADN, la química del carbono, etc.) Que, a su vez, remite a la naturaleza última de todos los cuerpos materiales¹. En contrapartida, los amerindios postulan una continuidad metafísica y una discontinuidad física entre los seres del cosmos, la primera deriva del animismo, la segunda del perspectivismo: el espíritu (que no es sustancia inmaterial sino forma irreflexiva) es lo que integra; el cuerpo (que no es sustancia material sino afección activa), lo que diferencia.

Los numerosos cuerpos del espíritu

La idea de que el cuerpo aparece como el gran diferenciador en las cosmologías amazónicas -es decir, como lo único que une a seres del mismo tipo en la medida en que los distingue de los otros- permite retomar, con una luz nueva, algunas preguntas clásicas de la etnología regional.

Es así como el tema ya antiguo de la importancia de la corporalidad en las sociedades amazónicas (Seeger y *alii* 1979) adquiere un fundamento cosmológico. Por ejemplo, es posible comprender mejor por qué las categorías de la identidad -individuales, colectivas, étnicas o cosmológicas- se expresan tan frecuentemente por la vía de los “lenguajes corporales”, particularmente con la alimentación y el adorno del cuerpo. La pregnancia simbólica universal de los regímenes alimentarios y culinarios -de lo “crudo” y lo “cocido” mitológico y levistrauniano en la concepción de los Piro para quien su “nutrición legítima” es lo que los hace, literalmente, diferentes de los Blancos (Gow 1991); las abstinencias alimentarias definen los “grupos de sustancia” del Brasil central (Seeger 1980) en la clasificación de base de los seres en función de su régimen alimenticio (Baer 1994; 88); de la productividad ontológica de la comensalidad, especie de dieta y condición relativa de la presa-objeto y del predador-sujeto (Vilaca 1992), a la omnipresencia del canibalismo como horizonte “predicativo” de cualquier relación con el otro, sea ella matrimonial, manducatríz o guerrera (Viveiros de Castro 1993)-, y bien, esta universalidad expresa justamente la idea de que el conjunto de los hábitos y de los procesos que constituyen los cuerpos es el lugar de emergencia de la identidad y de la diferencia.

Se puede decir la misma cosa del intenso uso semiótico que se hace del cuerpo en la definición de la identidad personal y en la circulación de los valores sociales (Turner 1995). La conexión entre esta sobreexplotación del cuerpo (en particular de su superficie visible) y el recurso restringido, en el *socius* amazónico, a los objetos capaces de servir como soporte de relaciones -en una situación donde el intercambio social no está sustituido por objetivaciones materiales como las que caracterizan a las economías del don o de la mercancía- ha sido sutilmente revelado por Turner, quien muestra qué tanto el cuerpo humano debe entonces aparecer como prototipo del objeto social. De todas maneras, el acento puesto por los amerindios sobre la construcción social del cuerpo no puede considerarse como la “culturalización” de un sustrato natural, sino más bien como la producción de un cuerpo distintivamente humano -comprendamos, naturalmente humano. Este proceso parece significar menos una voluntad de “desanimalizar” el cuerpo por su marcaje cultural, que de *particularizar un cuerpo todavía demasiado*

1.- La prueba *a contrario* de la singularidad del espíritu en nuestra cosmología reside en el hecho de que, para universalizarlo, no hay más recurso -estando hoy en día lo sobrenatural fuera de fuego- que identificarlo con la estructura y el funcionamiento del cerebro. El espíritu no puede ser universal (natural) como lo es el cuerpo.

genérico, diferenciándolo así de los cuerpos de los otros colectivos humanos tanto como de las otras especies. El cuerpo, como lugar de la perspectiva diferenciante, debe ser diferenciado al máximo para expresar plenamente esta perspectiva.

Si el cuerpo humano puede ser visto como el lugar de la confrontación entre la humanidad y la animalidad, no es porque vehicule una naturaleza animal que debe ser disimulada y controlada por la cultura (Rivière 1995). Es a la vez el instrumento fundamental de la expresión del sujeto y el objeto por excelencia, lo que se da a ver al prójimo. No es entonces un azar si el máximo de objetivación social de los cuerpos, su particularización maximal expresada en el adorno y la exhibición ritual, es al mismo tiempo el máximo de su animalización (Goldman 1975: 178; Turner 1991; 1995), cuando son recubiertos de plumas, de colores, de grafismos, de máscaras y de otras prótesis animales. El hombre ritualmente vestido como animal es la contrapartida del animal sobrenaturalmente desnudo: el primero, transformado en animal, revela a sus propios ojos la distintividad “natural” de su cuerpo; el segundo despojado de su forma exterior se revela como humano, revela la semejanza “sobrenatural” de los espíritus. El modelo del espíritu es el espíritu humano, pero el modelo del cuerpo es el cuerpo animal; y si, desde el punto de vista del sujeto, la cultura es la forma genérica del “yo” y la naturaleza la del “él”, la objetivación del sujeto exige la singularización de los cuerpos -lo que naturaliza a la cultura y la incorpora-, mientras que la subjetivación del objeto implica la comunicación de los espíritus -lo que culturaliza la naturaleza, dicho de otra manera: lo que la sobrenaturaliza. De suerte que la problemática amerindia de la distinción Naturaleza-Cultura, antes de ser anulada a nombre de una socialidad animista común humano-animal, debe ser releída a la luz del perspectivismo somático.

Es importante observar que esos cuerpos amerindios no son pensados sobre el modo del *hecho*, sino del *efecto*. De ahí la importancia de los métodos de fabricación continua del cuerpo (Viveiros de Castro 1979), de la concepción del parentesco como proceso de semejanza activa de los individuos (Gow 1989, 1991) por la repartición de los flúidos corporales, sexuales y alimentarios -y no como herencia pasiva de una esencia sustancial-, de la teoría de la memoria que inscribe a esta en la “carne” (Viveiros de Castro 1992a: 201-207) y, más generalmente, el acento puesto sobre una teoría del conocimiento que sitúa a este último en el cuerpo (NcCallum 1996). La *Bildung* amerindia va más sobre el cuerpo que sobre el espíritu: no hay cambio “espiritual” que no pase por una transformación del cuerpo, por una re-definición de sus afecciones y de sus capacidades. Por esta razón, si la distinción entre cuerpo y alma tiene una evidente pertinencia en estas cosmologías, no puede ser interpretada como discontinuidad ontológica. Como as de afecciones y sitios de perspectiva, más bien que organismos materiales, los cuerpos tienen un alma, como las almas y los espíritus tienen de todas maneras un cuerpo. La concepción dual (o plural) del alma humana muy generalizada en la amazonía indígena, distingue entre un alma (o las almas) del cuerpo, registro reificado de la historia del individuo, precipitado fuera de la memoria y del afecto, y un “alma verdadera”, pura singularidad subjetiva y formal, marca abstracta de la persona (por ejemplo, Viveiros de Castro 1992a: 201-14; NcCallun 1996). De otro lado, las almas de los muertos y los espíritus que habitan el universo no son entidades inmateriales sino otro tipo de cuerpos dotados de propiedades -afecciones-*suigeneris*. La distinción amerindia entre el cuerpo y el alma no es una distinción sustantiva sino algo que parece remitir a una “epistemología ontologizada” (Taylor 1993a: 444-45). El cuerpo y el alma, como la naturaleza y la cultura, en efecto no corresponden a los sustantivos, entidades auto-subsistentes o provincias ontológicas, sino a los pronombres y las perspectivas fenomenológicas.

El carácter preformado, más que dado, del cuerpo -concepción que exige que se lo diferencie “culturalmente” a fin de que pueda diferenciarse “naturalmente”- está en la evidencia ligada a la

metamorfosis inter-especies, puesto que esta posibilidad es afirmada por las cosmologías amerindias. Uno no debe sorprenderse frente a un pensamiento que hace de los cuerpos los grandes diferenciadores afirmando su transformabilidad. Nuestra cosmología supone la distintividad singular de los espíritus, pero no declara sin embargo imposible la comunicación (aunque el solipsismo sea un problema constante), ni rechaza la transformación espiritual inducida por procesos como la educación y la conversión religiosa. A decir verdad, es precisamente porque los espíritus son diferentes que la conversión deviene necesaria (los europeos querían saber si los indios tenían alma para poder modificarla). La metamorfosis corporal es la contrapartida amerindia del tema europeo de la conversión espiritual¹. Igualmente, si el solipsismo es el fantasma que amenaza por siempre nuestra cosmología -traduciendo nuestro temor de no reconocernos en nuestros “semejantes” porque no lo son, en función de la singularidad potencialmente absoluta de los espíritus-, la posibilidad de la metamorfosis expresa el temor inverso, el de no poder diferenciar lo humano de lo animal; con, sobre todo, el temor de reconocerse en lo humano que insiste bajo el cuerpo animal que comemos. De ahí la importancia del complejo de prohibiciones y de precauciones alimenticias asociadas a la potencia espiritual de los animales, mencionada más arriba. El fantasma del canibalismo es el equivalente amerindio del problema del solipsismo: si aquel nace de la incertidumbre en cuanto al hecho de que la semejanza natural de los cuerpos puede garantizar la comunidad real de los espíritus, esta duda de que la semejanza de los espíritus pueda llevarlo sobre la diferencia real de los cuerpos y sospecha que cualquier animal que se come sigue siendo, a pesar de los esfuerzos chamanísticos por desubjetivarlo, humano. Lo que no impide, naturalmente, tener entre nosotros solipsistas más o menos radicales, como los relativistas, y que las sociedades amerindias sean abiertamente, más o menos literalmente, caníbales.

La noción de metamorfosis está directamente ligada a la doctrina de los “vestidos animales, ya evocados. ¿Como conciliar la idea de que el cuerpo es el sitio de la perspectiva diferenciante con el tema de la *apariencia* y de la *esencia*, siempre invocados para interpretar el animismo y el perspectivismo? Me parece que aquí hay un equívoco importante, volver a considerar la “apariencia” corporal como inerte y falsa, la “esencia” espiritual como activa y verdadera (ver las anotaciones decisivas de Goldman [197: 63, 124-25, 200]). Nada más alejado de mi sensación de que los indios tienen que ver con el espíritu cuando hablan de los cuerpos como los “vestidos”. *Se trata menos de que el cuerpo es un vestir, que de que el vestido es un cuerpo*. Estamos en presencia de sociedades que inscriben igualmente la piel de los significados eficaces y que utilizan las máscaras animales (o al menos conocen el principio) dotadas del poder de transformar metafísicamente la identidad de quienes las llevan cuando son utilizadas en el contexto ritual adecuado. Llevar un vestido-máscara conduce menos a disimular una esencia humana bajo una apariencia animal que a activar los poderes de otro cuerpo². Los vestidos animales que los chamanes se ponen para desplazarse en el cosmos no son disfraces sino instrumentos: se parecen a los equipamientos de inmersión o a los trajes espaciales, no a las máscaras de carnaval. Portando una escafandra, buscamos

1.- La rareza de los ejemplos inequívocos de posesión espiritual en el complejo chamanístico amerindio parece derivar de la superioridad del tema complementario de la metamorfosis corporal. Los problemas clásicos de la catequesis y de la conversión de los amerindios podrían igualmente recibir alguna luz a partir de esto; las concepciones indígenas de la “aculturación” privilegia la incorporación y la encorporación de prácticas corporales accidentales (alimentación y vestido, por encima de todo) sobre la asimilación espiritual (lingüística, religiosa, etc.). Devenir blanco, es asumir un cuerpo de Blanco; el espíritu interesa poco pues sólo difiere en el marco de afecciones corporales distintivas. Recordemos la anécdota de Lévi Strauss.

2.- Peter Gow afirma que los Pío concebían el acto de llevar un vestido como una manera de *animar el vestido*. El acento estaría, como en nosotros, puesto menos sobre el hecho de cubrir el cuerpo que sobre el gesto de llenar el vestido, de activarlo. Dicho de otra manera llevar un vestido modifica más el vestido que el cuerpo que lo lleva.

poder actuar como el pez que respira bajo el agua, y no disimularse bajo una forma extraña. Igualmente, los “vestidos” que en los animales recubren una “esencia” interna de tipo humano no son simples disfraces, sino su equipamiento distintivo, dotado de las afecciones y capacidades que definen cada animal. Es verdad que las apariencias son engañosas (Riviére 1995), pero, en ese caso, raramente. Así tengo la impresión de que los relatos amerindios que tratan de los “vestidos” animales se interesan más en lo que los vestidos hacen que en lo que esconden¹. De otra parte entre un ser y su apariencia, está su cuerpo, que es más que una apariencia, y esos mismos relatos muestran como las apariencias son siempre “desenmascaradas” por un comportamiento corporal que no se adecua con ellas. Resumiendo: es cierto que los cuerpos son desechables e intercambiables y que, “detrás de” ellos, están las subjetividades formalmente idénticas a la subjetividad humana. Pero esta idea no corresponde a nuestra oposición entre apariencia y esencia; significa simplemente que la permutabilidad objetiva de los cuerpos está fundada sobre la equivalencia subjetiva de los espíritus.

Otro tema clásico de la etnología sudamericana que podría ser interpretada en este marco es el de la discontinuidad sociológica entre los vivientes y los muertos (Carneiro da Cunha 1978). La distinción fundamental entre los vivos y los muertos pasa por el cuerpo y no, justamente, por el espíritu; la muerte es una catástrofe corporal que prevalece como diferenciador sobre la animación común de los vivientes y los muertos. Las cosmologías amerindias tienen tanto interés -sino más todavía- en la caracterización de la visión del mundo por los muertos, como en la visión de los animales, y se complacen igualmente en subrayar las diferencias radicales respecto al mundo de los vivientes. En rigor, los muertos no son humanos porque están definitivamente separados de sus cuerpos. Espíritu definido por su disyunción con un cuerpo humano, un muerto está entonces lógicamente atraído por los cuerpos animales; por esta razón morir es transformarse en animal (Pollock 1985: 95; Villaca 1992: 247-55; Turner 1995: 152) o transformarse en otras figuras de alteridad corporal, los afines y los enemigos. De esta manera, si el animismo afirma una continuidad subjetiva y social entre humanos y animales, su complemento somático, el perspectivismo, establece una discontinuidad objetiva, igualmente social, entre humanos vivientes y humanos muertos (las religiones fundadas sobre el culto a los ancestros parecen adoptar el postulado inverso: la identidad espiritual atraviesa la barrera corporal de la muerte, los vivos y los muertos son semejantes en la medida en que manifiestan el mismo espíritu -ancianidad sobrehumana y posesión espiritual de un lado, animalización de los muertos y metamorfosis corporal, del otro...)

Habiendo examinado el componente diferenciante del perspectivismo amerindio, me queda por atribuir una “función” cosmológica a la unidad trans-específica del espíritu. Es aquí, pienso, que podemos arriesgarnos a proponer una definición relacional de una categoría, la de “sobre-naturaleza”, hoy en día desacreditada, pero de la que la pertinencia me parece indudable². Fuera de su empleo cómodo para

1.- Riviére (1995: 194) presenta un mito interesante en el que es claro que el vestido es menos una forma que una función. Un suegro-jaguar ofrece a su yerno humano los vestidos de una onza. El mito dice: “El jaguar disponía de diferentes tallas de vestidos. Vestidos para tomar una *anta*-tapir, vestidos para coger una *queixada*-cerdo salvaje [...], los vestidos para coger una *cutia*-agutí. Todos esos vestidos eran más o menos diferentes y todos tenían garras.” Ahora bien, los jaguares no cambian de talla para cazar presas de tallas diferentes, simplemente modulan su comportamiento. Los vestidos de ese mito están adaptados a sus funciones específicas, y de la forma jaguar sólo quedan las garras, instrumento de su función, pues sólo ellas importan.

2.- Ver Taylor (1993a: 445), Descola (en prensa). Las críticas lanzadas por esos autores contra la noción de “sobre-naturaleza” son legítimas pero con la condición de estar igualmente dirigidas a las nociones de “cultura” y de “naturaleza”, tan occidentalistas y reificadoras como la promesa; si es posible dar a estas últimas un sentido puramente sinóptico como lo quiere y lo hace Descola yo no veo porque no podríamos hacer otro tanto con la primera. Por otro lado, la re-lectura pragmático-comunicadora del mundo de los espíritus propuesta por Taylor para los Hachuar (1993a) equivale a una definición de la “sobre-

etiquetar dominios cosmográficos del tipo “*hiper-ouranios*”, o para definir una tercera categoría de intensidades intencionales -pues hay decididamente en las cosmologías indígenas numerosos seres que no son ni humanos ni animales (me refiero a los “espíritus”)-, esta noción puede servir para designar un contexto relacional específico y una cualidad fenomenológica particular, distinta de la inter-subjetividad característica del mundo social como de las relaciones “inter-objetivas” con los cuerpos animales.

Prosiguiendo la analogía con la serie pronominal (Benveniste 1966a; 1966b), vemos que entre el “yo” reflexivo de la cultura (que engendra el concepto de alma o de espíritu) y el “él” impersonal de la naturaleza (demarcador de la relación con la alteridad somática) existe una posición extraordinaria, la del “tu”, la *segunda persona*, o el otro considerado como otro sujeto, donde el punto de vista sirve de eco latente al del “yo”. Este concepto puede, a mi modo de ver, ayudar a precisar el contexto sobrenatural. Contexto anormal en el cual el sujeto es atrapado por otro punto de vista cosmológico dominante, donde él es el “tu” de una perspectiva no humana, la *Sobre-naturaleza es la forma del OTRO como SUJETO*, implicando la objetivación del yo humano bajo la forma de un “tu” para este Otro. El contexto “sobrenatural” típico del mundo amerindio es el encuentro, en la selva, entre un hombre -siempre solo- y un ser que, *visto* de entrada como un simple animal o una simple persona, revela ser un espíritu o un muerto, y que *habla* al hombre (la dinámica de esta comunicación fue muy bien analizada por Taylor [1993a]). Estos encuentros pueden ser mortales para el interlocutor subyugado por esta subjetividad no-humana que pasa a su lado y se transforma en un ser de la misma especie que el “locutor”: muerto, espíritu o animal. Aquél que responde a un “tu” pronunciado por un no-humano acepta ser su “segunda persona”, y, asumir a su vez el lugar del “yo”, y lo hará en adelante en calidad de no-humano. La forma canónica de esos encuentros sobrenaturales consiste así en presentir súbitamente que el otro es “humano” comprendemos, que *él* es lo humano, lo que deshumaniza y aliena automáticamente el interlocutor, transformándolo en presa, a saber en animal. Sólo los chamanes, personas multi-naturales por definición y por función, son capaces de transitar entre las perspectivas tuteando y siendo tuteados por subjetividades extrahumanas sin perder su propia condición de sujeto¹.

A modo de conclusión, yo constato que el perspectivismo amerindio reconoce un lugar, que se puede calificar de geométrico, donde la diferencia entre los puntos de vista está a la vez anulada y exacerbada: el mito, que asume así un carácter de discurso absoluto. En el mito cada especie de ser aparece a los otros seres tal como ella aparece a sus propios ojos (como humano, pero actúa sin embargo como si manifestara su naturaleza distinta y definitiva (de animal, de planta o de espíritu). De cierta manera, todos los personajes que pueblan la mitología son chamanes, lo cual es afirmado explícitamente por algunas culturas amazónicas. Punto de fuga universal del perspectivismo cosmológico, el mito habla de un estado del ser donde los cuerpos y los nombres, las almas y las afecciones, el yo y el otro se inter-penetran, hundidos en un mismo medio pre-subjetivo y pre-objetivo -un medio del que la mitología se propone justamente contar el fin.

naturaleza” del mismo género que la que yo propongo para “cultura”, “naturaleza” y actualmente para “sobre-naturaleza”.

1.- Como lo hemos dicho, una gran parte el trabajo chamanístico consiste en des-subjetivar a los animales, es decir en transformarlos en puros cuerpos naturales que pueden ser consumidos sin efecto negativo; en contrapartida lo que caracteriza a los espíritus, es precisamente el hecho de que son *incomibles*, lo que los transforma en *comedores* por excelencia, en antropófagos. Se sigue de aquí que los grandes predadores sean la forma privilegiada de manifestación de los espíritus, que los humanos sean vistos como espíritus por los animales de presa, y que los animales considerados incomibles sean asimilados a los espíritus (Viveiros de Castro 1978). Las escalas de comestibilidad de la amazonía indígena (Hugh-Jones 1996) deberían incluir a los espíritus en su polo negativo.

Referencias bibliográficas

Århem, Kaj. 1993. "Ecosofía Makuna" en: F. Correa (org.), *La Selva Humanizada: Ecología Alternativa en el Trópico Húmedo Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología / Fondo FEN Colombia / Fondo Editorial CEREC. pp. 109-126.

- en prensa. «The cosmic food web: human-nature relatedness in the Northwest Amazon». En P. Descola & G. Pálsson (orgs.), *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. Londres: Routledge. pp. 211-233 (paginación provisional).

Baer, Gerhard. 1994. *Cosmología y Shamantsmo de los Matsiguenga*. Quito: Abya-Yala.

Benveniste, Emile. 1966a. «La nature des pronoms» In : *Problèmes de Linguistique Générale*. París: Gallimard. Pp. 251-257.

- 1966b. «De la subjectivité dans le langage». En: *Problèmes de Linguistique Générale*. París: Gallimard. pp. 258-266.

Carneiro da Cunha, Maria Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.

Chaumeil, Jean-Pierre. 1983. *Voir, Savoir, Pouvoir: Le Chamanisme chez les Yagua du Nord-Est Péruvien*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Crocker, Jon C. 1985. *Vital souls: Bororo Cosmology, Natural Symbolism, and Shamanism*. Tucson: University of Arizona Press.

Deleuze, Gilles. 1988. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. París: Minuit.

Descola, Philippe. 1986. *La Nature Domestique: Symbolisme et Praxis dans l'Ecologie des Achuar*. París: Maison des Sciences de l'Homme.

- 1992. «Societies of nature and the nature of society» En: A. Kuper (org.), *Conceptualizing Society*. (Londres: Routledge. pp. 107-126).

- en prensa: «Constructing natures: symbolic ecology and social practice.» En: P. Descola & G. Pálsson (orgs.), *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. Londres: Routledge. pp. 93-116 (paginación provisional).

Erikson, Philippe. 1984. «De l'appropriation à l'approvisionnement : chasse, alliance et familiarisation en Amazonie amérindienne». *Techniques et Cultures*, 9: 105-140.

-. 1990. Les Matis d'Amazonie: parure du corps, identité ethnique et organisation sociale. Thèse de doctorat, Université de Paris X (Nanterre).

Goldman, Irving. 1975. *The mouth of Heaven :An Introduction to Kwakiutl Religious Thought*. New York: Wiley-Interscience.

Gow, Peter. 1989. «The perverse child: desire in a native Amazonian subsistence economy» . *Man*, 24 (4): 567-582.

-. 1991. *Of Mixed Blood: Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon.

- Gregor, Thomas. 1977. *Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grenand, Pierre. 1980. *Introduction à l'étude de l'Univers Wayãpi: Ethno-écologie des Indiens du Haut-Oyapock (Guyane Française)*. Paris: SELAF/CNRS.
- Hamayon, Roberte. 1990. *La Chasse à l'Âme. Esquisse d'une Théorie du Chamanisme Sibérien*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Howell, Signe. 1984. *Society and Cosmos: Chewong of Peninsular Malaysia*. Oxford: Oxford University Press.
- Hugh-Jones, Stephen. 1996. «Bonnes raisons ou mauvaise consciens? de l'Ambivalence de certains Amazoniens envers la consommation de viande. » *Terrain*, 26 : 123-148.
- Ingold, Tim. 1991. «Becoming persons: consciousness and sociality in human evolution». *Cultural Dynamics*, IV (3): 355-378.
- 1992. «Culture and the perception of the environment» En: E. Croll & D. Parking (orgs.), *Bush Base: Forest Camp. Culture, Environment and Development*. Londres : Routledge, pp. 39-56.
- 1994a [1988] «Introduction». En: T. Ingold (org.), *What is an animal?* Londres: Routledge, pp. 1-16.
- 1994b. «Humanity and Animality» En: T. Ingold (org.), *Companion Encyclopedia of Anthropology : Humanity, Culture and Social Life*. Londres: Routledge, pp.14-32.
- en prensa. «Hunting and gathering as ways of perceiving the environment », En: R.F. Ellen & K. Fukui (orgs.), *Redefining Nature: Ecology, Culture and Domestication*, Londres: Berg.
- Karim, Wazir-Jaham. 1981. *Ma'Betisék Concepts of Living Things*. Londres: Athlone.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: Éditions la Découverte.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- 1962a. *Le Totémisme Aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 1962b. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon.
- 1973 [1952]. «Race et Histoire». In : *Anthropologie Structurale Deux*. Paris: Plon, pp. 377 - 422.
- 1973 [1962]. «Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme ». En: *Anthropologie Structurale Deux*. Paris: Plon, pp. 45-56.
- 1991. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude & Didier Eribon. 1988. *De Près et de Loin*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Lima, Tânia Stolze. 1995. A Parte do Cauim. Etnografia Juruna. Thèse de doctorat, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.
- 1996. «O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi », *Mana*, 2 (2).
- McCallum, Cecilia. 1996. «The body that knows : from Cashinahua epistemology to a medical anthropology of lowland South America».. *Medical Anthropology Quarterly*, 10 (3):1-26.

McDonnell, Roger. 1984. «Symbolic orientations and systematic turmoil: centering on the Kaska symbol of *dene*. » *Canadian Journal of Anthropology*, 4 (1):39-56.

Nelson, Richard. 1983. *Make Prayers Lo the Rayen*. Chicago: University of Chicago Press.

Osborn, Ann. 1990. «Eat and be eaten: animals in U'wa (Tunebo) oral tradition », In : R. Willis (org.), *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*. Londres: Unwin Hyman, pp. 140-158.

Overing, Joanna. 1985. «There is no end of evil: the guilty innocents and their fallible god». En: D. Parkin (org.), *The Anthropology of Evil*. Londres: Basil Blackwell, pp. 244-278.

- 1986. «Images of cannibalism, death and domination in a «non-violent» society».. *Journal de la société des Américanistes*, LXXII:133-156.

Pollock, Donald. 1987. Personhood and illness among the Culina of Western Brazil. Thèse de doctorat, University of Rochester.

Price, David. 1987. «Nambiquara geopolitical organisation».. *Man*, 22 (1):1-24.

Radcliffe-Brown, A.R. 1952 [1929]. «The sociological theory of totemism» En: *Structure and Function in Primitive Society*. Londres: Routledge & Kegan Paul. pp. 117-132.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1976. «Cosmology as ecological analysis: a view from the ram forest». *Man*, 2 (3): 307-3 18.

- 1985. «Tapir avoidance in the Colombian Northwest Amazon». In : G. Urton (org.), *Animals Myths and Metaphors in South America*. Salt Lake City: University of Utah Press. pp. 107-143.

Riviere, Peter. 1995. «AAE na Amazônia », *Revista de Antropologia*, 38 (1):191-203.

Saladin d'Anglure, Bernard. 1990. «Nanook, super-male : the polar bear in the imaginary space and social time of the Inuit of Canadian Arctic». En: R. Willis (org.), *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*. Londres: Unwin Hyman, pp. 178-185.

Scott, Colin. 1989. «Knowledge construction among the Cree hunters: metaphors and literal understanding». . *Journal de la Société des Américanistes*, LXXV:193-208.

Seeger, Anthony. 1980. «Corporação e corporalidade: ideologia da concepção e da descendência». En: *Os Índios e Nós*. Rio de Janeiro: Campus. pp. 127-132.

- 1981. *Nature and Society in Central Brazil : The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Seeger, Anthony, Roberto DaMatta & Eduardo Viveiros de Castro. 1979. «A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras». *Boletim do Museu Nacional*, 32: 2-19.

Tanner, Adrian. 1979. *Bringing Home Animals Religious Ideology and Mode of Production of the Mistanissi Cree Hunters*. Saint John: Memorial University of Newfoundland.

Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A study in Terror and Headling*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, Anne-Christine. 1985. «L’art de la réduction».. *Journal de la Société des Américanistes*, LXXI: 159-173.

- 1993a. «Des fantômes stupéfiants : langage et croyance dans la pensée achuar. *L’Homme* 126-128, XXXIII (24): 429-447.

- 1993b. «Remembering to forget: identity, mourning and memory among the Jivaro». *Man*, 28 (4): 653-678.

Turner, Terence. 1991. «‘We are parrots, twins are birds’: play of tropes as operational structure.» In : J. Fernandez (org.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press. pp. 121-158.

- 1994. «Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory». En: T. Csordas (org.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 27-47.

- 1995. «Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kapayo». *Cultural Anthropology*, 10 (2):143-170.

Vilaça, Aparecida. 1992. *Comendo como gente : Formas do canibalismo Wari» (Pakaa-Nova)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1977. *Indivíduo e sociedade no Alto Xingu: os Yawalapíti*. Dissertação de mestrado, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.

- 1978. «Alguns aspectos do pensamento yawalapíti (Alto Xingu) : classificações e transformações». *Boletim do Museu Nacional*, 26:141.

- 1979. «A fabricação do corpo na sociedade xinguana».. *Boletim do Museu Nacional*, 32: 2-19.

- 1991. «Spirits of being, spirits of becoming: Bororo shamanism as ontological theatre».. *Reviews in Anthropology*, 16: 77-92.

- 1992a. [1986]. *From the Enemy’s Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: University of Chicago Press.

- 1992b. «Apresentação».. En: A. Vilaça, *Comendo como Gente: Formas do Canibalismo Wari’*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ. pp. XI-XXVI.

- 1993. «Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico». En: E. Viveiros de Castro & M. Carneiro da Cunha (orgs.), *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (USP)/FAPESP. pp. 150-210.

- 1996a. «Le meurtrier et son double chez les Araweté (Brésil): un exemple de fusion rituelle».. En: M. Cartry & M. Detienne (orgs.), *Destins de meurtriers*. Paris: EPHE/CNRS [Systèmes de Pensée en Afrique Noire, 14]. pp. 77-104.

- 1996b. «Images of nature and society in Amazonian ethnology». *Annual Review of Anthropology*, 25: 179-200.

Weiss, Gerald. 1969. *The cosmology of the Campa Indians of Eastern Peru*. Thèse de Doctorat, University of Michigan.

Cuarta Parte

Variedades estéticas



A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984 El ritornelo y el galope

Pascale Criton

Esa mañana, un día de marzo de 1984, el curso versaba sobre la dialéctica de la profundidad en los neo-platónicos y el esbozo de un estatuto de la imagen cristal¹. Ruptura. Por un salto expresado como un paréntesis urgente, Deleuze lanza una pista sobre el trabajo por venir, sobre la música, a propósito de la cual él pide a la sala que reflexione. En la medida de este giro, presentado como anticipado y anacrónico, Deleuze insiste sobre la importancia, para él, de esta cuestión y defendiéndose, se empeña en descubrir, murmurando, carraspeando, titubeando, en la improvisación en voz alta, de un pensamiento en el que el sujeto se forma poco a poco:

*“¿Qué se ve en el cristal? En el cristal vemos el tiempo no-cronológico.
... el cristal o la imagen cristal no es simplemente óptica... el cristal también tiene propiedades acústicas, la imagen cristal también es sonora.
... Todo cristal revela el tiempo... la noción de cristal me parece extremadamente rica...
Félix Guattari ha desarrollado, en El inconsciente maquínico, la noción de cristal de tiempo, considerando el cristal desde un punto de vista sonoro. Liga el cristal sonoro de tiempo a lo que llama el ritornelo, que analiza en Proust, en la pequeña frase de Vinteuil: el ritornelo sería, según él, un cristal de tiempo por excelencia.”*

*“Tomo el relevo, respecto a Félix, pues así es como nosotros trabajamos: las cosas van río arriba, río abajo. Les propongo hoy trabajar con ustedes y transmitiré, de vuelta, las cosas a Félix. Reflexionemos en conjunto, ese es el trabajo colectivo.
Yo, me digo, el ritornelo es perfecto, pero no me basta... Es sólo un aspecto. Me hace falta otra cosa, algo que haga mover al cristal, que tome otra posición en el cristal...
El ritornelo... está ligado a la ronda, al canto de los pájaros. Y en la música de la Edad Media, el canto de los pájaros está ligado a la polifonía.*

...¿Qué es lo que se distingue, que sólo se opone distinguiéndose...? Es el galope. El galope... es un vector lineal con precipitación... velocidad acrecentada. El galope es eso.

1.- Los cursos sucedían en St. Denis, en pequeños salones prefabricados que bordeaban la calle. Deleuze no quería un gran anfiteatro, no le gustaba hablar por el micrófono. En la sala rectangular, las ventanas de vidrios corredizos daban sobre la salvaje vegetación de los terrenos baldíos de los alrededores. Sobre el tablero, Deleuze había dibujado un esquema con tiza, ilustrando la dialéctica de la profundidad neo-platónica y escribía “La profundidad sólo puede emanar de un sin-fondo: lo Uno imparticipable”. Rodeado de un cerrado grupo de asientos, esperaba algún tiempo antes de comenzar, intercambiando, como era su costumbre, algunas proposiciones humorísticas en voz baja.

Presento aquí un corto extracto de esta secuencia del curso del 20 de marzo de 1984, que versa sobre *El cristal sonoro, el ritornelo y el galope*. En esa época había abordado las nociones de imagen-tiempo e imagen-cristal desde el punto de vista del cine y la del ritornelo ya la había expuesto en el capítulo “Del ritornelo” en *Mil Mesetas*, Minuit, París, 1980, pags 381-433 (en español Pretextos), así como anteriormente por Félix Guattari en *El inconsciente maquínico*, Recherches-Encres, París, 1979, pags. 244-314. Las nociones de *Ritornelo* y de *Cristal sonoro del tiempo* han salido del trabajo común de Deleuze y Guattari.

Los dos grandes momentos de la música serían el ritornelo y el galope, dos polos no-simétricos: el caballo y el pájaro¹“

Deleuze prosigue, discerniendo, poco a poco, el cómo la no-simetría de esos dos términos, como manifestaciones puras, en la música del cine en particular, iría a producir una variación.

Elaborando un dispositivo conceptual, mantenido según una objetividad propiamente filosófica, Deleuze encuentra la música, de la misma manera que encuentra por todas partes a la pintura, el cine, la literatura. La elaboración de un problema se constituye y se precisa en el encuentro con la música, con las preguntas que sondan el aire de la música. Sin embargo la particularidad de estas preguntas es la de no ser todavía específicamente filosóficas o musicales y de conservar una dimensión pre-material: son pre-filosóficas y pre-musicales. Tales como: ¿podemos pensar una relación directa material-fuerza? ¿de qué agenciamientos espacio-temporales somos capaces? ¿de qué matrices o máquinas de producción disponemos? Y ¿cómo atraviesa la música estas preguntas? ¿qué cosa en nosotros aprende? En este camino, el arte de orientar el pensamiento y de plantear preguntas es decisivo.

Deleuze no hace un discurso sobre la música y no propone un tipo de análisis o un modelo de interpretación. Determina los ángulos de encuentro, reúne las potencialidades, las ideas musicales que se desarrollan con las obras y los autores, que se vuelven a cruzar en los diferentes estratos o formaciones musicales, abordando las cosas desde un punto de vista que le es propio: el punto de vista de un *phylum* *maquínico*, de un maquinismo sonoro y musical. El dispositivo conceptual es, el mismo, una pequeña *máquina* que se constituye al mismo tiempo que el sitio sobre el cual los términos y los operadores se organizan: se trata de una matriz, de una máquina de captar, de hacer ver, de producir los signos y las inteligibilidades.

Máquina que posee esencialmente dos polos funcionales:

- 1) Un polo de territorialización, con una función territorializante que se expresa con la emergencia de materias de expresión. ¿Qué hace marca? ¿Qué hace territorio? ¿Qué está territorializado en la música?
- 2) Un polo de escape del territorio, con una función catalizante o vector de desterritorialización. ¿Qué se autonomiza? ¿Qué se separa? ¿Qué fuerzas se liberan en la música?

De uno a otro de esos dos polos, una fluctuación produce una experiencia, una línea de variación.

Para Deleuze, la música es el lugar privilegiado de un proceso transversal de variación. Lugar de intercambios sostenido entre las fuerzas territorializantes del ritornelo y la composición de una línea de variación propiamente musical.

¿Cuál es el asunto de la música, cuál es el contenido indisociable de la expresión sonora? El ritornelo hace de punto de prehensión, territorio, pliegue asegurador, con el riesgo de volver melancólico al natal, pero es también una línea potencial en la que los puntos pueden redistribuirse, ponerse en movimiento: distribución polifónica, variaciones melódicas, variaciones de timbre, de velocidades, de dinámicas, de densidad de orquestación... “La música es la operación activa, creativa, que consiste en desterritorializar el ritornelo”.

Pero, ¿cuál es, entonces, ese *ritornelo*, cuál es esa dimensión nueva que se desliza imperceptiblemente en una palabra tan familiar que tranquiliza de entrada a los músicos tanto como a los no-músicos, mientras los arrastra hacia lo desconocido? El ritornelo sería el *contenido* de la música, y ese contenido no sería todavía musical: el ritornelo capta las fuerzas y los afectos, los sitios y los momentos, las intensidades de

1.- Con este propósito dice Deleuze riendo: “Entonces... le anunciaré a Félix está triste nueva... que también está el caballo”.

infancia: “las campanas de la ciudad”, “los pequeños caminos de hierba”, “un pájaro”, “el tren” que devendrán motivos musicales y volverán a hacerlo. Son también estados de velocidades ligados a los afectos: aceleraciones, suspensiones, desaceleraciones, llegadas; pero también las expresiones rítmicas, la lluvia, el reloj o las formas sonoras expresivas, la marcha, la caminata, la ronda, la cabalgata.

De ese plano de intensidades recorrido de afectos no subjetivos, de velocidades y de lentitudes, Deleuze hace el plano pre-material esencial de la música, indisociable de un plano de vida o de un plano de Naturaleza. El plano de los afectos, que es tácitamente admitido en música aunque minimizado la mayor parte del tiempo, deviene una proposición esencial de la aproximación musical de Deleuze. En efecto, los afectos se presentan en la acepción musical corriente, como las representaciones o imágenes que doblarían la música, como se recurre a la anécdota, a la metáfora, reducidos a un efecto secundario¹. Ahora bien, Deleuze invierte esa relación, colocando el acontecimiento, lo que se está experimentando, la hora, la luz, el lugar, como inmediatez que capta el ritornelo en un compuesto percepción-acción. El ritornelo deviene la marca, un compuesto afecto-percepto indicial. Los hechos impersonales son los que se individualizan con los afectos y es de alguna manera esta resonancia impersonal, “un niño grita”, “los pájaros girando en el cielo”, “se escucha el ruido de las botas”, “las nubes oscuras”, “la luz de su risa”... la que capta el ritornelo y conserva en un motivo, una materia armónica, una secuencia rítmica. La literatura, el cine, también producen materias de expresión, pero de manera diferente. Si el ritornelo capta y territorializa, la música lleva las botas, la risa, los pájaros, la ronda y la hora, y los desterritorializa de manera muy particular: haciendo jugar bloques disimétricos, componiendo y recomponiendo las relaciones de las que los signos son variables, los *devenires*... En esta relación, paso a paso, del contenido y de la expresión la música hace pasar las fuerzas “no-sonoras”: fuerzas del cosmos, fuerzas de la tierra, fuerzas del tiempo, afectos y potencias, en los devenires-guerrero, -animal, -mujer, -niño, -máquina... el juego de la música sería esta potencia de devenir, ligado al trabajo del ritornelo: “¿sigue siendo territorial y territorializante, o bien es arrastrada en un bloque móvil que traza una transversal a través de todas las coordenadas? La música es precisamente la aventura de un ritornelo: la manera en que la música cae en... un estribillo, un indicativo, una cantinela... o bien la manera en que ella se apodera del ritornelo, lo vuelve cada vez más sobrio, algunas notas, para llevarlo sobre una línea creadora tanto más rica...”

¿Cómo hace territorio el *ritornelo*, cómo pasa de lo no-musical a una variación musical desterritorializada? Tres operaciones caracterizan ese dispositivo, *el ritornelo*, que en adelante no pertenece ni a la música, ni a la filosofía, pero se constituye entre-dos, dispositivo transversal que mantiene el espacio -espacio no-sonoro, *devenir música*-, por su relación con las fuerzas del caos, con las fuerzas terrestres y del cosmos...

I- *Crear un medio*. Ligado a lo que permanece, suelo, reconocimiento, la primera operación del ritornelo es crear un *medio*, umbral de agenciamiento que conjura las fuerzas aniquilantes del caos. Se trata de fijar un punto frágil que hace centro. Es el temor del niño en la oscuridad, que canta para calmarse, el círculo por trazar para una tarea por cumplir, una obra por hacer. El ritornelo está cogido directamente en el plano de Naturaleza, inseparable de lo que produce, plano de *consistencia* recorrido de velocidades y afectos no subjetivos sobre el cual se forman las ecceidades según las composiciones de potencias, intensidades, direcciones. Sobre este plano virtual y no obstante inseparable de lo que produce, se trata de establecer las diferencias y los discernimientos, paso a la existencia de un infra-agenciamiento todavía fluido con la emergencia de los medios y los ritmos, las velocidades, componentes periódicos, energía y movimientos direccionales pre-territoriales.

1.- Excepto durante el periodo del primer barroco, que experimenta la expresividad de los *affecti*.

II- *Producir el territorio*: Como hemos visto, el ritornelo no se relaciona con el territorio a título de una evocación o de una representación de aquel, más bien *produce* una dimensión expresiva, directamente constitutiva. En su función territorializante, el ritornelo opera una selección, una diferenciación serial: es la distribución espacial de un agenciamiento, el paso a la territorialidad con la generación de materias expresivas. Para el músico, es la elección secuencial de gamas, de escalas, tal como la selección de modos en Messiaen, la elección de cribas en Xénakis, de un medio armónico en Scriabine o Debussy a partir de los cuales se elaboran los motivos y las secuencias de ritmos y de melodías, el fibrado armónico. El factor territorializante es el devenir expresivo del ritmo y de la melodía que devienen ellos mismos personajes y paisajes sonoros¹. “El arte es el nombre de esta emergencia”, es la expresividad que hace territorio: el plano de composición musical o el plano de *organización* desarrolla las fuerzas terrestres del intra-agenciamiento, liberando tantas materias de expresión como marcas territoriales.

III- *El movimiento de desterritorialización*. La tercera función que se ejerce sobre el territorio es una operación de transversalidad. “La transversal es un componente que toma sobre sí el vector especializado de desterritorialización”. Se trata de “incorporar un escape” sobre el territorio, de un vector que actúa sobre las velocidades y las relaciones *entre* agenciamientos territorializados, estratificaciones, materias de expresión: son los componentes de paso que establecen relaciones no pre-localizadas, no enmarcadas, empleando niveles moleculares inseparables de todos los componentes materiales de las materias de expresión². Sobre este nivel de actividad inter-agenciamiento, se trata, desde el punto de vista de la composición musical, del tipo de orquestación, de la producción de relaciones (escritura) y del acceso a los niveles moleculares del material: “La relación esencial se presenta aquí como una relación directa material-fuerza. El material, es una materia molecularizada, que debe a este título ‘captar’ esas fuerzas”³. El ritornelo desterritorializado-desterritorializante, capta e integra componentes energéticos, moleculares, revelando las potencialidades, las inter-relaciones, desplegando nuevas materias y nuevas transiciones, “es un prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo que lo rodea, sonido o luz, para sacar vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones...”⁴. En ese movimiento transversal, surgiendo de nuevas poblaciones y de nuevas percepciones, cristales sonoros de tiempo vuelven a ligar el plano de *consistencia* y el plano de *organización*⁵.

Proponiendo el prisma cristalino como operador espacio-temporal, Deleuze llama la atención sobre la importancia de la pregunta, que ha animado permanentemente a Varèse, sobre la relación material-fuerza tanto a nivel de una concepción molecular de las cualidades sonoras y de su producción según el principio que anima la composición de “su organizado”: “Yo quiero estar en el interior del material sonoro, ser una parte de la vibración acústica, por así decirlo... aproximarme lo más posible a una especie de vida interior,

1.- O inversamente: “El ritmo y la melodía son los factores territorializantes cuando devienen expresivos... el ritornelo, es el ritmo y la melodía territorializados”, *Mil mesetas*, ob. Cit, p. 391.

2.- Sobre el nivel molecular de las materias de expresión y las transversales de des-estratificación, ver *Mil mesetas*, ob. Cit, pp. 412-416.

3.- *Mil mesetas*, p. 422

4.- *Mil mesetas*, p. 430.

5.- La creación de una línea transversal reposa sobre el doble movimiento de un plano abstracto pre-material, o plano de *consistencia* de una parte, y de un plano de elaboración lógica o plano de *organización*, de otra parte. Los dos planos son indisociables, ligados en un movimiento de producción recíproco, ellos se intercambian continuamente. Ver “Recuerdos de un planificador”, *Mil mesetas*, pp. 325-333 y pp. 363-367 y siguientes.

microscópica, como la que se encuentra en ciertas soluciones químicas, o a través de una luz filtrada”, como a nivel de la forma: “concibiendo la forma musical como una resultante, el resultado de un proceso, he sentido en aquellos una directa analogía con el fenómeno de cristalización”, o aún al de la relación material-forma-fuerzas: “Tenemos de entrada la idea; es el origen de la ‘estructura interna’; esta última se acrecienta, se separa según muchas formas o grupos sonoros que se metamorfosean sin cesar, cambiando de dirección y de velocidad, atraídos o rechazados por diversas fuerzas. La forma de la obra es el producto de esta interacción. Las formas musicales posibles son tan innumerables como las formas exteriores de los cristales”. El cristal sonoro es un operador germen-estructuración, pero también un principio revelador de transmutaciones y de variación infinita¹.

La proposición de un espacio espacio-temporal demuestra ser el plano de composición y de estructuración del sonido, propio a la escritura musical de la segunda mitad del siglo XX. Las aproximaciones electro-acústicas y electrónicas en las concepciones ultracromatistas, de la síntesis sonora e instrumental en las últimas generaciones de la informática musical, el libre plano de composición de las relaciones sonoras, anunciado por Varèse desde los años veinte, generan permanentemente un acercamiento molecular al material sonoro, confiando a los “constructores del sonido” la creación de su propia relación con el espacio y el tiempo².

¿Cómo revela el tiempo al cristal sonoro? Deleuze distingue el ritornelo y el galope como dos figuras del tiempo (manifestaciones puras), ejemplares en la música del cine y elabora una matriz, donde los elementos asimétricos producen una variación transversal. El vector de desterritorialización es atribuido al galope: en efecto, el vector de aceleración es una variable del ritornelo que puede devenir autónoma, permaneciendo en una relación disimétrica con la otra componente variable, de desterritorialización: “La desterritorialización implica la co-existencia de una variable mayor y de una variable menor que *devienen* al mismo tiempo: la desterritorialización siempre es doble... los dos términos no se intercambian, ni se identifican, pero están implicados en un bloque asimétrico, donde el uno cambia tanto como el otro”³. Deleuze propone disociar las dos variables, nombrando a la una *ritornelo* y a la otra *galope*:

“... Si lo que se escucha en el cristal es el tiempo mismo, la fundación misma del tiempo, si lo que se escucha en el cristal es el ruido del tiempo, es necesario, entonces, que el ruido del tiempo sea doble.

1.- “Es sorprendente ver hasta que punto el sonido puro, sin armónicas, da otra dimensión a la cualidad de las notas musicales que lo rodean. Verdaderamente, el empleo de los sonidos puros en música, actúa sobre las armónicas como lo hace el prisma de cristal sobre la luz pura. Esta utilización los irradia en mil vibraciones variadas e insospechadas”, Edgar Varèse, *Ecrits*, Bourgois, París, 1983, p. 44 y pp. 158-159. Y más aún: “En mi obra, se encuentra en el lugar del antiguo contrapunto lineal, fijo, el movimiento de planos y de masas sonoras, que varían en intensidad y en densidad. Cuando esos sonidos entran en colisión, resulta de fenómenos de penetración, o de repulsión. Ciertas transmutaciones toman lugar sobre un plano. Proyectándolos sobre otros planos se crearía la impresión auditiva de la deformación prismática. Aquí tenemos todavía como punto de partida los mismos procedimientos que se encuentran en el contrapunto clásico, con la diferencia de que ahora, en lugar de notas, las masas organizadas de sonido se mueven las unas contra las otras”, ver Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, París, 1970.

2.- Pascale Criton, “Continuum, Ultrachromatisme et Multiplicités”, *La Nouvelle Revue Musicale Suisse, Dissonanz-Dissonance*, nro. 42, Zürich, 1994. Y “Espaces sensibles”, Coloquio “*L’espace: Musique et Philosophie*”, Sorbonne, París, 1997, (Actas por editar en L’Harmattan, 1998).

3.- *Mil Mesetas*, p. 377.

En efecto, el galope es cabalgata de los presentes que pasan (velocidad acelerada)... y el ritornelo es la ronda de los pasados que se conservan.

Dos figuras del tiempo... no se cual es el signo de cada una; el signo es variable...

... introducimos una nueva pareja: vida-muerte...

... hay autores para los que la vida está del lado de los galopes.

*... la vida es una cabalgata de presentes que pasan, para un cineasta como Renoir, por ejemplo...
... y la muerte, es la ronda, que no termina, de los pasados que se conservan y hacen presión sobre nosotros.*

... melancolía de “si tú también me abandonas”...

El estribillo, que nos ancla al pasado, que nos devuelve al pasado, que nos arranca lagrimas...

El pequeño ritornelo es la muerte.

Otra posibilidad... la cabalgata de los presentes que pasan rápido. Nos hace correr, pero ¿hacia dónde corremos?

Para nada en la vida: corremos a la tumba.

¿Hacia dónde corren ellos?... a la tumba.

Y al contrario... el pequeño ritornelo... es la verdadera vida... es lo que nos salva de este camino a la tumba... es la experiencia del eternal... es lo que se posa sobre nosotros como una aureola sonora y nos sustrae, así sea sólo un instante, del camino a la tumba.

... entonces, los signos están invertidos, el ritornelo es el que contiene la vida y el galope lo que nos conduce a la muerte.

Perdidos... salvados... perdidos... salvados...

... Fellini pone en escena a los dos... pero no está ni en el uno ni en el otro... en Ensayo de orquesta, tenemos la repetición de la orquesta, cuyo sentido es reconstruir los dos elementos... constituirlos primero de manera autónoma, después mezclarlos cada vez más, para mostrar que no sabemos de entrada qué será perdido, qué será salvado.

... En el espléndido galope de violines del final, se forma un pequeño ritornelo..., una pequeña frase... la frase se detiene, el galope vuelve y también la frase...

... tenemos una compenetración de los elementos bajo la forma: ¿salvados?... ¿perdidos?... ¿salvados?... ¿perdidos?”

En este esbozo de doble desterritorialización, Deleuze muestra cómo, en la música del cine, se desarrolla un agenciamiento maquínico con el sostenimiento de un aire intenso tendido entre los dos polos, el tiempo sostenido de una fluctuación, del que se conjura la caída. Aplazamiento que permite, el tiempo de un desprendimiento, en provecho de un transporte, una declinación de figuras lanzadas al cosmos. La música es precisamente la aventura de una línea de fuga, a la vez impersonal y colectiva, capaz de fascinar o movilizar a un pueblo.

Deleuze pensaba en la frase del *Bolero*, una simple frase decía Ravel, pero de una tal *insistencia*...¹

“Una frase, que basta escucharla una vez para nunca olvidarla”

Una frase, es todo, que no cambia ni de ritmo, ni de melodía. Solamente tiene cambios de intensidad y de orquestación que introducen permanentemente una variable y modifican las relaciones en un largo crescendo sabiamente dosificado, si bien que...

“... retomar la frase se hace según un galope... que conducirá a un espléndido final, al romper el ritornelo, ... como se rompe un plato: los pedazos vuelan en esquirlas... a la extrema velocidad del galope... vean...”

He aquí, como podemos construir una matriz simple, con dos elementos, Ritornelo y Galope.”

1.- Clément Rosset desarrolla el papel del *ritornelo* en la frase del *Bolero*, de su carácter particularmente insistente y repetitivo en “Archives”, *La Nouvelle Revue Française*, nro. 372, París, Feb. 1984.

¿Existe una estética deleuziana? Jacques Ranciere

Para mí no se trata de situar una estética deleuziana en un marco general que sería el pensamiento de Deleuze. La razón es muy simple: no se muy bien lo que es el pensamiento de Deleuze, lo busco. Y los textos llamados estéticos, de Deleuze, para mí son un medio de aproximarme. Aproximarse, permaneciendo en él, es un término impropio. Comprender a un pensador, no es llegar a coincidir con su centro. Es, al contrario, deportarlo, llevarlo sobre una trayectoria donde sus articulaciones se suelten y dejen un juego. Entonces es posible des-figurar este pensamiento para refigurarlo de manera distinta, salir del apresamiento de sus palabras para enunciarlo en esa lengua extranjera de la que Deleuze, después de Proust, hace la tarea del escritor. La estética sería el medio de desenredar esa madeja deleuziana que deja tan poco lugar a la irrupción de otra lengua, para llevarla sobre la trayectoria de una pregunta.

En efecto, no se trata de situar el discurso deleuziano sobre el arte en el marco de la estética, concebida como una disciplina que tiene sus objetos, métodos y escuelas. El nombre de estética, para mí, no designa una disciplina. No designa una división de la filosofía sino una idea del pensamiento. La estética no es un saber de las obras, sino un modo de pensamiento que se despliega a propósito de ellas, y las toma como testigos de una pregunta: una pregunta sobre lo sensible y sobre la potencia de pensamiento que lo habita antes del pensamiento, detrás del pensamiento. Intentaré mostrar, entonces, como los objetos y los modos de descripción y de conceptualización de Deleuze nos conducen hacia el centro de lo que hay que pensar bajo el nombre de estética, ya bicentenario y todavía oscuro.

Partiré de dos formulaciones deleuzianas, de las que el desvío me parece que fija ejemplarmente los polos, aparentemente antagónicos, entre los que se inscribe el pensamiento deleuziano de la obra. La primera se encuentra en *¿Qué es la filosofía?*: “La obra de arte es un ser de sensación y no otra cosa: existe en sí (...) El artista crea bloques de perceptos y afectos, pero la única ley de la creación, es que el compuesto debe sostenerse por sí solo”¹. La segunda aparece en la *Lógica de la sensación*: “Con la pintura, la histeria deviene arte. O más bien, con la pintura, la histeria deviene pintura”².

La primera fórmula, a primera vista, enuncia lo que parece ser el requisito de cualquier estética entendida como discurso sobre el arte: hay un modo de ser específico, el de la obra de arte. La obra de arte es tal en tanto se sostenga sola. Es el objeto que está frente a nosotros, que no tiene necesidad de nosotros pero persiste en virtud de su propia ley de unidad de una forma y de una materia, de las partes y de su ensamblaje. Lo que puede ser la tragedia, como la define Aristóteles; la calma ideal de la estatua griega en Hegel; la novela sobre nada de Flaubert que se sostiene por la sola fuerza del estilo; la superficie de manchas coloreadas por la cual Maurice Denis define la pintura, etc... Es así como Deleuze parece ponernos frente a la obra bajo la forma de un: “he aquí lo que hay”. Así comienza ejemplarmente en *Lógica de la sensación* la descripción de lo que nos presenta un cuadro de Bacon: “Un círculo delimita frecuentemente el lugar donde está sentado el personaje, es decir la Figura”³. Un círculo, un óvalo, los

1.- G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, Editions de Minuit, p. 155.

2.- G. Deleuze, *Lógica de la sensación*, Editions de La différence, t. 1, p. 37.

3.- *Ibid*, p. 9.

círculos, los procedimientos plásticos, un espacio bien delimitado y caracterizado, así nos describe Deleuze “Lo que hay” frente a nosotros, sobre la superficie plana y autónoma de la obra. Y “lo que hay” puede describirse en términos de una especie de gramática de las formas. Así la superficie del cuadro de Bacon puede describirse como la estricta combinación de dos formas identificadas por los historiadores y teóricos del arte. De entrada, la coexistencia sobre el cuadro de la figura, del color plano que hace fondo y del círculo que los une y los separa al mismo tiempo, es la restitución de un espacio háptico: un espacio de conexión del ver y del tocar sobre un mismo plano. Esto es lo que caracteriza, según Riegl, al bajo relieve egipcio. Simplemente, en este espacio, el contorno tiene por función esencializar la figura que encierra. El problema es, entonces, definir un espacio que tenga la planitud háptica, pero que este liberado de esta función esencializante.

Ese problema está formalmente resuelto por una operación que se hace sobre el contorno. En Bacon, su línea llega a identificarse con otra línea, que pertenece a la lógica de otra forma: la línea gótica septentrional de Wörringer, esta línea que se curva, se quiebra, se enrolla, cambia de dirección. Esta línea inorgánica desorganiza la función del contorno esencializante. Lo hunde en el mundo de lo accidental para hacerlo un lugar de tensión, de afrontamiento, de deformación de los otros elementos. La superficie baconiana se definirá como una combinación específica de formas: el espacio háptico “egipcio” de Riegl desorganizado por la identificación de su contorno con la línea septentrional de Wörringer.

Podemos definir así una fórmula de cuadro en una gramática general de las formas. Pero ¿cómo comprender, entonces, que este agenciamiento de planos y de líneas, definidos por los criterios estilísticos, tome el nombre de una enfermedad mental: la histeria? Digo “enfermedad mental”, pero hay toda una tradición de pensamiento para la cual la histeria no es una enfermedad cualquiera. Es, específicamente, la enfermedad que se opone al trabajo de la obra, que le impide existir como cosa autónoma, manteniendo prisioneros en el cuerpo del artista las potencias que debía objetivar y autonomizar la obra. Pienso en lo que Flaubert dice de su *San Antonio*: la potencia que debía hacer consistir el bloque de mármol de la obra ha invertido su dirección. Ha ido hacia el interior en vez de ir hacia el exterior. Y, yendo hacia el interior, es licuificada. Se ha vaciado en Flaubert como enfermedad nerviosa. Así la histeria es propiamente la anti-obra, es la pasión o la efusión nerviosa que se opone a la potencia atlética y escultural de los músculos.

¿Cómo comprender que el “mantenerse en sí” de la obra pueda identificarse con la histeria? Retornemos a las primeras líneas de la *Lógica de la sensación*. La pista, el óvalo, el paralelepípedo formales tienen de hecho una función muy precisa: aislar la figura, aislarla no para esencializarla, como el contorno egipcio, no para espiritualizarla como la aureola bizantina, sino para impedirle entrar en contacto con otras figuras, devenir el elemento de una historia. Y hay dos maneras de devenir elemento de una historia: está la relación externa de semejanza, la relación del personaje figurado con lo que representa. Y están los lazos que, sobre la superficie misma de la obra, sostienen una figura con las otras.

Esas dos maneras definen las dos caras de un mismo modelo: el modelo representativo aristotélico, tal como lo fija la *Poética*. Representar quiere decir, en efecto, dos cosas. Primero, la obra es imitación de una acción. Permite reconocer, por su semejanza, algo que existe fuera de ella. Segundo, la obra es acción de representar. Es encadenamiento o sistema de acciones, agenciamiento de partes que se ordenan según un modelo definido: el agenciamiento funcional de las partes del organismo. La obra es viviente en cuanto es un organismo. Esto quiere decir que la *tekhné* de la obra lo es a imagen de la naturaleza, de la potencia que encuentra su cumplimiento en el organismo viviente en general, y en el organismo humano en particular.

El modelo clásico de la autonomía de la obra consiste en disociar el modelo aristotélico, hacer jugar la consistencia orgánica de la obra contra su dependencia mimética, la naturaleza potencia de obra contra la naturaleza modelo de figuración. Un verdadero franqueamiento de la obra supone la destrucción de esta organicidad, segundo recurso de la representación. Histerizar la obra, o hacer obra de la histeria, quiere

decir deshacer esta organicidad latente en la definición misma de “autonomía” de la obra. Esto quiere decir volver enferma esta naturaleza que tiene como *telos* la autonomía orgánica. La obra pictórica debe ser pensada como una enfermedad de la naturaleza orgánica y de la figuración que imita su potencia. Lo que los elementos de la gramática formal evocada constituyen, y que de hecho es un poner en crisis, es la enfermedad de una naturaleza. Dibujan la escena de un combate o de una crisis. El contorno baconiano es así una pista, un ring, un tapiz de gimnasia. Es el lugar de un combate: el combate de la pintura contra la figuración. También los elementos del “código formal” han sido cuidadosamente torcidos por Deleuze para organizar este ring. Testimonian la manera como cambia la significación de los análisis de Wörringer. En aquel la línea era idealidad, potencia de orden. Aún la línea gótica tenía una doble función. Traducía una angustia y un desorden, pero también los corregía manifestando una potencia vital ideal. En Deleuze, inversamente, la línea deviene la potencia del caos que entraña cualquier forma, la potencia del devenir-animal que deshace la figura humana, lleva a la catástrofe al espacio figurativo. El contorno dibuja entonces un campo cerrado en el centro de un doble impulso: alrededor de él, el color plano hace ascender hacia la figura las potencias del caos, las fuerzas no-humanas, no-orgánicas, la vida no-orgánica de las cosas, llegando a abofetear a la figura. En su interior, la figura misma busca escaparse, desorganizarse, vaciarse por su cabeza para devenir cuerpo sin órganos y unirse con esta vida no-orgánica. Así el “sostenerse en sí” apolíneo de la obra es más bien una histeria dionisiaca: no el deslizarse de las potencias de la obra en el cuerpo del artista, sino el deslizarse en la obra de los datos figurativos, que la obra tiene como trabajo deshacer.

La “histeria” de la obra define el trabajo de des-figuración propio de la obra en una doble oposición. Se opone explícitamente a una estética de lo bello, pero no para reemplazarla por una estética negativa de lo sublime, de la desigualdad de lo sensible en la Idea. Que ese combate implica, a través de la descripción de la obra, el estatuto del pensamiento en general, es lo que muestra el otro nombre que Deleuze le da a este combate “histórico” de la des-figuración: lo llama justicia. Y a la justicia misma le da un nuevo nombre: la llama desierto. Así, en el capítulo 5 de la *Lógica de la sensación* describe el término del movimiento por el cual la figura se escapa hacia la estructura molecular de la materia: “Sería necesario ir hasta allí a fin de que reine una justicia que sólo será Color o Luz, un espacio que sólo será un Sahara”¹. La obra produce justicia y la justicia se origina en un cierto lugar. Aún si la asociación de la justicia y del desierto evoca de entrada la Antígona de Hölderlin, me parece imposible no escuchar aquí el eco de otro discurso sobre la justicia y su lugar. Quiero hablar de Platón y del libro VII de la *República*. ¿En donde se trata, en Deleuze y en Platón, de producir justicia? Podemos responder: en lo sensible como tal. Se trata de decir cual es su verdadera medida. En Platón la verdadera medida se llama Idea y la idea tiene un enemigo: las *doxai*. La doxa es la justicia que lo sensible se da a si mismo en el orden corriente de las cosas. Entonces hay que salir de la caverna, de la doxa, de lo sensible para alcanzar el lugar donde lo sensible recibe su medida, con el peligro de que se desvanezca. Ahora bien, en Deleuze la justicia tiene el mismo enemigo: la doxa, la opinión, la figuración. Tanto como el espíritu de Platón, la tela del pintor no está en blanco, en espera de lo que debe llenarla. La tela está super-poblada, recubierta por los datos figurativos, es decir no simplemente los códigos figurativos pictóricos sino los clichés, la doxa, el mundo de las sombras sobre el muro. Los “datos figurativos” o la doxa, ¿qué son? son el corte sensorio-motor y significante del mundo perceptivo tal como lo organiza el animal humano cuando se hace centro del mundo; cuando transforma su posición de imagen entre las imágenes en *cogito*, en centro a partir del cual recorta las imágenes del mundo; los “datos figurativos”, son el recorte de lo visible, de lo significativo, de lo creíble tal como lo organizan los imperios, en tanto que actualizaciones colectivas de ese imperialismo del sujeto. El trabajo del arte es deshacer ese mundo de la figuración o de la doxa, despoblar ese mundo,

1.- *Ibid*, p. 23.

limpiar lo que de entrada está sobre la tela, sobre cualquier pantalla, hendir la cabeza de esas imágenes para poner allí un Sahara.

Ir hacia la justicia, es ir hacia lo que da la verdadera medida de lo sensible, el mundo de “la Idea”. Y, seguramente, en Deleuze, la verdad no es la idea detrás o debajo de lo sensible. La verdad es lo sensible puro, lo sensible incondicionado que se opone a las “ideas” de la doxa. Lo sensible incondicionado es lo que se llama justicia o desierto. La obra es marcha en el desierto. Simplemente el desierto justiciero alcanzado, al final de la obra, es la ausencia de obra, la locura. “Sería necesario ir hasta allí”, dice Deleuze. Pero, en verdad, allí donde el desierto justiciero, el término de la obra, es alcanzado, lo que se presenta, es la ausencia de obra, la locura. “Habría que ir hasta allí”. Pero la obra sólo iría hasta allí anulándose. El teatro de la obra es entonces el de un movimiento retenido sobre el lugar, de una tensión y de una estación -en el sentido en que se habla de las estaciones en el camino de la cruz. La obra es el camino de la cruz de la figuración que manifiesta la figura abofeteada como un Cristo ultrajado. Pero justamente retiene sobre el lugar la figura abofeteada y que quiere escaparse. La obra es una estación sobre el camino de una conversión. Su histeria es esquizofrenia mantenida en el marco en el que ella hace obra y alegoría del trabajo de la obra.

En un sentido, el libro sobre Bacon solo es esto: una vasta alegoría del trabajo de la obra. El privilegio de Bacon, el privilegio del expresionismo en su sentido amplio en la estética pictórica deleuziana es el de mostrar y alegorizar el momento de la metamorfosis, mostrar el arte haciéndose -históricamente- en su combate con los datos figurativos. En Deleuze, la obra es, alegoría de la obra. Muestra su *telos*, su movimiento y contención. La figura en él es al mismo tiempo la *fórmula* de una transformación y su alegoría. Y su juicio sobre la figura está ligado a su capacidad de devenir fórmula y efigie que opera y alegoriza al mismo tiempo el movimiento de la huida contenida.

Podemos pensar aquí en la manera como, en el libro sobre el cine, el límite de la imagen-movimiento y la génesis de la imagen-tiempo se emblematizan en dos efigies, dos rostros de mujeres, de “locas”: el rostro de la mujer del *Falso culpable* de Hitchcock, interpretado por Vera Miles y el de Irene en *Europa 51* de Rossellini, interpretado por Ingrid Bergman. Tanto un rostro como el otro testimonian este paso: la mujer del *Falso culpable* hundiéndose en la esquizofrenia después de la injusta inculpación de su marido y la gran burguesa de *Europa 51*, deviniendo “loca” a los ojos del mundo que ella abandona por los obreros y las prostitutas, retirándose del universo de la doxa y de la justicia. Ellas van hacia otra justicia, la del desierto, de Antígona, de la petrificación, del encerramiento. Simplemente Hitchcock, el aristotélico, se sustrae de este paso al otro lado, que engullía el bello edificio de la imagen-movimiento y de la fábula bien construida. Rossellini, franquea el paso, hace el cine que reclama ese rostro.

Pero ¿Cómo señala Deleuze el paso? Haciendo de Irene una efigie alegórica. Toda la potencia de la efigie se sostiene en las palabras que pronuncia Irene, al regresar de la fábrica: “He creído ver a los condenados”. Deviene así la alegoría del artista: ha ido al desierto, ha visto una visión demasiado fuerte, insostenible y no será, desde entonces, nunca más acorde con el mundo de la representación. Deleuze no nos muestra la imagen-tiempo, nos designa un rostro que alegoriza lo que significa: el no-encadenamiento, el desacuerdo de los datos sensibles. Sucede como si entre más el arte se apropia de su verdad, más deviene alegoría de sí mismo y más la lectura deviene alegórica. Sucede como si lo propio del arte fuese alegorizar la travesía hacia la verdad de lo sensible, hacia lo espiritual puro: el paisaje que ve, el paisaje antes del hombre, lo que precisamente el hombre no puede describir.

A partir de aquí, es posible situar el pensamiento de Deleuze en el destino de la estética como figura de pensamiento. Es posible relacionar su crítica de la figuración y de la organicidad con lo que la estética quiere decir en sí. ¿Qué quiere decir “estética”, en el surgimiento de esta noción, tal como se efectúa a finales del siglo XVIII e inicios del XIX? De entrada quiere decir, negativamente, la ruina de la poética. La poética, era el mundo de la verdad que regía las obras en el universo de la representación. El universo

de la representación está gobernado por el doble resorte del principio mimético que hemos recordado: la obra produce una semejanza. Pero también la obra es una semejanza, en tanto que constituye un organismo, un logos, un “viviente”. La *tekhné* de la obra prolonga la naturaleza, la *phusis*, el movimiento que realiza la vida en organismo. Es producción normatizada por esta otra producción que es la *phusis*, potencia común de vida, de organismo y de obra. Frente a ella, la estética pone en su centro ya no la obra, sino el *aistheton*, lo sentido. De ahí la paradoja que parece marcar originariamente a la estética. Mientras que el desmoronamiento de las normas de la representación rompe de derecho la realza de la obra, y de la potencia de obra, la estética, por su mismo nombre, anuda la obra a un pensamiento de lo sensible, privilegia el afecto, y un afecto que es el del receptor o del espectador. Sabemos como Hegel regula el asunto al inicio de las *Lecciones sobre la estética*. Declara la palabra como evidentemente impropia, que lleva la marca de una época ya pasada: el tiempo de Burke y de Hume en el que se explicaban las obras a partir de una psicología empírica de la sensación. Pero habiéndose vuelto usual la palabra, poco importa su origen y podemos emplearla sin problemas para designar la teoría de las bellas artes.

Ahora bien, no es de esto de lo que se trata, la palabra no es un anacronismo ni una impropiedad. Estética designa un cambio de perspectiva: cuando el pensamiento de la obra ya no remite a una idea de las reglas de su producción, está subsumida bajo otra cosa: la idea de un sensible particular, la presencia en lo sensible de una potencia que excede su régimen normal, que es y no es del pensamiento, que es del pensamiento devenido otro: del producto que se iguala al no-producto, del consciente que se iguala al inconsciente. La estética hace de la obra la manifestación puntual de una potencia de espíritu contradictorio. La teoría kantiana del genio la define como una potencia que no puede dar cuenta de lo que hace. El *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling fija el paradigma del producto que vuelve equivalentes el consciente y el inconsciente. Hegel hace de la obra la estación del espíritu fuera de sí: el espíritu está presente como animación de la tela o sonrisa del dios de piedra. La obra es un sensible separado de las conexiones ordinarias de lo sensible, vale en adelante como manifestación del espíritu, pero del espíritu en tanto que el mismo no se conoce. La estética nace como modo de pensamiento cuando la obra es subsumida bajo la categoría de un sensible heterogéneo, con la idea de que hay una zona de lo sensible que se separa de las leyes ordinarias del universo sensible y testimonia la presencia de otra potencia. Es esta otra potencia -la potencia de lo que, al igual que lo sensible, sabe sin saber- a la cual se puede dar el nombre de espíritu o, como Deleuze, de “espiritual”. No hay en él determinación más precisa que esta: la idea de una zona de lo sensible calificada por la acción de una potencia heterogénea que cambia el régimen, que hace que lo sensible sea más que de lo sensible, que sea del pensamiento, pero del pensamiento en un régimen singular: del pensamiento otro que él mismo, del pathos que es del logos, de la conciencia que se iguala al inconsciente, del producto que se iguala al no-producto. La estética es el pensamiento que somete la consideración de las obras a la idea de esta potencia heterogénea, potencia del espíritu como llama que ilumina o consume todo.

A partir de ahí, esta potencia en lo sensible del pensamiento que no piensa, puede ser concebida según dos esquemas alternativos. El primero subraya la inmanencia del logos en el pathos, del pensamiento en lo que no piensa. El pensamiento se encarna, se deja leer en lo sensible. Es el modo romántico del pensamiento que va de la piedra y del desierto al espíritu, del pensamiento ya presente en la textura misma de las cosas, inscrito en las estrías del peñasco o de la concha y se eleva hacia formas cada vez más explícitas de manifestación. La segunda, al contrario, capta el espíritu en ese punto de detención donde la imagen se petrifica y remite el espíritu a su desierto. Subraya la inmanencia del pathos al logos, la inmanencia en el pensamiento de lo que no piensa: la “cosa en sí” schopenhaueriana, el sin-fondo, lo indiferenciado o lo oscuro de la vida pre-individual.

La estética hegeliana que ha marcado su distancia con la geología romántica del espíritu, no ilustra menos ejemplarmente el primer movimiento: la obra es la estación del espíritu fuera-de-sí: el espíritu que

falta el mismo en la exterioridad pero, faltando, realiza el logro de la obra, desde la pirámide que busca vanamente contenerlo hasta el poema que lo lleva al límite de cualquier presentación sensible, pasando por el *acmè* del arte griego donde se da su figura sensible adecuada. La estética es la historia de las formas de la coincidencia entre el espacio de la representación artística y el espacio de una presentación del espíritu en sí mismo en lo sensible. La muerte del arte marca el momento en que el espíritu no tiene necesidad, para presentarse en sí mismo, de las formas exteriores de la representación. Esto quiere decir que el espacio de la representación ya no es un espacio de presentación. ¿Entonces, qué deviene? Deviene imagen del mundo, *doxa* platónica o *tontería* flaubertiana. La cuestión de la modernidad estética, la de un arte después de la muerte del arte se formula entonces en los siguientes términos: afirmar la potencia de la presentación artística contra la *doxa* representativa, la potencia del espíritu que se iguala a su otro -la naturaleza, el inconsciente, el mutismo- en las condiciones de una carrera de velocidad con sus máquinas de *doxa*, esas máquinas de imágenes del mundo que hacen de Apolo, ya en tiempos de Hölderlin, el dios de los periodistas; esas máquinas que se llaman periódico o televisión. El programa estético del arte quiere decir entonces: invertir la dirección del espíritu que va del arte a la *doxa*, hacer de la obra la reconquista de lo espiritual perdido en ese movimiento, hacer de lo “espiritual” lo inverso de la potencia clásica de encarnación y de individuación. El destino de la obra se encuentra entonces suspendido en la otra figura de lo “espiritual”: la inmanencia en el pensamiento de lo que no piensa, el sin-fondo de la vida indiferenciada, no-individual, el polvo de los átomos o de los granos de arena; lo pathico bajo lo lógico; lo pathico en su punto de reposo, lo a-pathico.

Entonces, es bajo la forma de tarea o de combate que se presenta el proyecto de igualar la potencia de la obra a la de un sensible puro, de un sensible a-significante. el proceso de des-figuración analizado por Deleuze en la pintura de Bacon es idéntico, por ejemplo, a la limpieza operada por Flaubert, deshaciendo, línea tras línea, las conjunciones gramaticales y las inferencias semánticas que hacen la consistencia ordinaria de una historia, de un pensamiento, de un sentimiento. Esta limpieza tiene una finalidad precisa: igualar la potencia de la frase a la de una sensibilidad que no es la del hombre de la representación, sino la del contemplador devenido el objeto de su contemplación: musgo, piedra o grano de arena. Esta limpieza reemplaza una *tontería* (la sobresignificación en suma nula de la *doxa*) por otra *tontería*: la asignificancia de la vida, de lo infinito, la gran ola indiferente que envuelve y abraza a los átomos. Al igual que Proust liga la potencia de la obra a la experiencia de un sensible sustraído a sus condiciones, en el momento del crujido de todos las señales donde dos mundos vienen a acoplarse. Mundo de lo sensible puro, de lo sensible sentido por las piedras, los árboles, el paisaje o el momento de la jornada. Sabemos el ideal del libro soñado por el joven Proust: el libro hecho de la sustancia de algunos instantes arrancados al tiempo, el libro hecho de “gotas de luz”, de la sustancia de nuestros minutos más bellos.

El problema es que con esta sustancia pathica no se escriben libros. Y el libro debe hacerse por construcción de una fábula analógica, de una fábula construida para hacer sentir el mismo afecto de ese puro sensible que quizás piensa pero, seguramente, no escribe. El libro flaubertiano es la construcción intencional de una naturaleza idéntica a la naturaleza increada que no revela ninguna intención. El libro proustiano es la construcción de una intriga orgánica que encierra momentos epifánicos: una fábula del descubrimiento de la verdad -de la verdad pensada según el modelo moderno de la verdad, fijada de una vez por todas por Hölderlin, la verdad como error devenido. La obra moderna toma la figura de un objeto paradójico. Es la inclusión de una verdad estética, de una verdad de lo sensible puro, de lo sensible heterogéneo en una poética aristotélica: la intriga de saber y de fortuna que pasa por la peripecia y el reconocimiento. El libro de Proust presenta esta figura ejemplar de inclusión de un asunto schopenhaueriano -el crujido del mundo de la representación- en una intriga aristotélico-hegeliana de la verdad como devenir del error.

El análisis de Deleuze se inscribe, entonces, en el destino de la estética como modo de pensamiento, en el destino de la obra moderna ligada a ese sensible puro, en exceso respecto de los esquemas de la doxa representativa. Se establece en esas zonas donde la piedad -es decir la simpatía con la vida in-individual- se hace vecina de la locura, de la pérdida de todos los mundos. Deleuze enfrenta la obra moderna como obra contradictoria donde el elemento phatico, el pensamiento-árbol o el pensamiento-piedra, deshacen el orden de la doxa pero donde este elemento pathico esta incluido, rescatado en una organicidad y un logos de tipo nuevo. Él denuncia ese compromiso, intenta anularlo, reconstruir la obra moderna de suerte que siga una sola lógica o anti-lógica. A este respecto es ejemplar el cuerpo a cuerpo con la obra proustiana que le da a su libro una serie, y una serie en la serie. Como si hiciera sin cesar volver a Proust a la pureza de un modelo anti-orgánico. “En vano buscaremos en Proust, nos dice, las banalidades sobre la obra de arte como totalidad orgánica”¹. Quizá se los busque en vano pero se los encontrará. Deleuze, no quiere saber nada de la insistente organicidad del esquema proustiano. No quiere saber nada del devenir del error, de la reunión final de los lados y del equilibrio de los arcos. Vuelve una segunda vez sobre Proust como para destruir lo que había dejado subsistir, para construir el modelo del anti-logos proustiano: la obra hecha de pedazos ensamblados, de cajas y lados no comunicantes. Se trata, para él, en suma, de volver coherente la obra de Proust, de volver a la obra moderna, la obra del tiempo de la estética, coherente consigo misma. De ahí ese combate con la obra, que se emblematiza a su vez en la representación de la obra como combate. Deleuze cumple el destino de la estética suspendiendo toda la potencia de la obra en lo sensible “puro”. Consuma la coherencia de su giro anti-lógico. Queda la pregunta: ¿consumar el destino de la estética, volver coherente la obra moderna incoherente, no es destruir su consistencia, no es hacerla una simple estación sobre el camino de una conversión, una simple alegoría del destino de la estética? Y ¿no sería la paradoja de este pensamiento militante de la inmanencia la de hacer volver sin cesar la consistencia de los bloques de perceptos y de afectos a la tarea interminable de llenar de imágenes la imagen del pensamiento?².

1.- *Proust y los signos*, PUF, p. 138. En español Alianza Editorial.

2.- Una primera versión de este texto fue presentada con ocasión del homenaje a Gilles Deleuze organizado por el Musée du Jeu de Paume el 30 de marzo de 1996 por iniciativa de Christophe Jouanlanne.

El cine del pensamiento o lo virtual como nunca visto.

André Parente

para Raymond y Christa

Deleuze tiene el hábito de agenciar múltiples líneas, saltando de una a otra, haciéndolas bifurcar o reunirse, pero preguntándose siempre por donde debe pasar tal o cual línea, pues la determinación de un problema depende de esto. En su “Carta a Serge Daney: optimismo, pesimismo y viaje”¹, superpone tres líneas distintas para pensar la situación del arte en la sociedad de control: los conceptos de *imagen-movimiento* y de *imagen-tiempo*, los tres periodos del cine descritos por Daney y las finalidades del arte según Aloïs Riegl (embellecer la naturaleza, espiritualizar la naturaleza y rivalizar con la naturaleza²).

Según la primera línea, el cine como enciclopedia del mundo: *¿qué hay que ver detrás de la imagen?* Lo que hay que ver es el mundo como una ventana abierta por el cine que embellece la Naturaleza *aún si el horror hace parte de la imagen*. El montaje es todo el arte del cine y se trata de hacer variar el esquema sensorio-motor integrando centros de indeterminación, componer líneas del universo en una totalidad orgánica, *Anima Mundi*. Pero ese deseo de embellecer el mundo ha sido arrebatado por los totalitarismos hitleriano y hollywoodense que han transformado el Alma del Mundo en un cortejo de autómatas sin alma. El arte de masas, desde entonces, revela ser una programación de esas masas, una reproducción de la vida y de la cultura -como un espectáculo total que culminaría con la guerra en su más grande montaje, en el que la ciudad-cine de Hollywood se sobrepone a la ciudad-teatro de Hitler.

Con la crisis de esta primera línea, el cine deviene pedagogía del mundo: *¿podemos sostener la mirada en lo que de todas maneras vemos?* Es el cine de videntes. Los personajes del cine -el montaje, el relato, los componentes de la imagen- se metamorfosean y desencadenan procesos de espiritualización del mundo al más alto grado de intensidad. Pero la enciclopedia del mundo y la pedagogía de la imagen se derrumban para dar lugar a una profesionalización del ojo: es la televisión como técnica inmediatamente social, como consenso social y técnico que emerge con el fin de las imágenes-tiempo.

Se dibuja una tercera línea, ya no se trata de una ventana de vidrio (detrás de la cual...), ni de un encuadre (en el cual...), sino de un tablero de información *sobre el cual* las imágenes desfilan de manera indiferenciada. ¿Cómo insertarse en las imágenes, desde que su primer plano (fuera campo) es él mismo otra imagen? ¿Cómo pasar entre las imágenes si su intersticio está cristalizado en una imagen-cliché que nos impide ver las que provienen del afuera? ¿Cómo construir un plano de inmanencia, trazar una línea de fuga, si el mundo se ha puesto a hacer cine, impidiéndonos pensar un “afuera” que no sea desde ahora y ya capturado por el cliché?

1.- La “Carta a Serge Daney: optimismo, pesimismo y viaje” fue publicada en el prefacio al segundo libro de Serge Daney (Serge Daney, *Ciné-Journal*, París, Cahiers du Cinéma, 1986).

2.- Ver A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, París, Klincksieck, 1978. Sabemos que Deleuze hace frecuente referencia a los conceptos de Riegl, en particular al de la función *háptica*, término creado para describir el tocar propio de la vista. Para Deleuze lo *háptico* era como el tercer ojo -como, por ejemplo, la virtualización del color en Bacon y la determinación del plano en Bresson.

Es necesario recordar que Deleuze tenía un gusto por la historia universal. Así al retomar la periodización de Riegl -según la cual la historia del arte se confunde con la historia del pensamiento- es la ocasión para enunciar lo que sólo estaba implícito en *Cine 1 y 2* puesto que ese libro se presentaba como una historia del pensamiento a través del cine. Si es a partir de *El antiedipo* que Deleuze y Guattari proponen diversas periodizaciones que forman una gran cartografía de la subjetividad y de sus múltiples universos (cognitivos, afectivos, sensibles, discursivos)¹, nosotros quisiéramos, por nuestra parte, retomar la línea así trazada y hacerla bifurcar hacia tres puntos de singularidades que pueden permitirnos redistribuir las series.

Primer punto: Del paisaje

En un texto de una gran belleza, titulado *Del paisaje*², Rilke distingue tres tipos de paisaje que nosotros presentaremos como sigue: en la Antigüedad, el *paisaje-cuerpo* tiene por función embellecer la naturaleza; en el Renacimiento, el *paisaje-pathos* espiritualiza la naturaleza; y en la Modernidad, el *paisaje-spatium* aparece como pura plasticidad indiferente a la naturaleza.

En la Antigüedad, el paisaje era una escena vacía, que no existía, y no tenía ningún sentido hasta que no aparecía el hombre para animar la acción serena o trágica de su cuerpo. El paisaje era visto por *la mirada avisada del hombre que relacionaba todo a sí mismo*: desconocía la naturaleza que no cultivaba como su propio cuerpo, *pues el hombre, a pesar de que existía desde hace mucho tiempo, estaba aún demasiado encantado de sí mismo como para llevar su mirada a otras partes*.

Durante el Renacimiento se loaba a los Cielos a través de la Tierra, pero se lo hacía con tanta abnegación que la pintura había devenido un himno a la Naturaleza, *pues la piedad profunda es parecida a una lluvia: termina siempre por caer sobre la tierra de donde se ha elevado, y es una bendición para los campos*. Poco a poco, el paisaje deviene arte, pretexto a la expresión de un sentimiento humano, *parábola de un gozo, de una piedad y de una profundidad humana casi inefables*.

Más tarde, y de forma imperceptible, el *pathos* se disipa, se extiende, y el paisaje gana en autonomía. El hombre empieza a sentir el paisaje como una cosa distante, diferente de él, como una realidad en la cual no sabría tomar parte y que se encuentra ahí, radicalmente “en el afuera”, una realidad desprovista de todo sentido que le permitía percibirse, una realidad indiferente; sólo entonces el hombre ha conseguido comprenderla. *Y entonces el hombre, más tarde, entra en ese medio, pastor, campesino, o simplemente figura en la profundidad del cuadro, había perdido cualquier presunción y se veía que sólo quería ser una cosa entre las cosas*.

La belleza del texto de Rilke consiste en que consigue describir esta larga transformación del mundo en paisaje como una profunda cartografía de la subjetividad, en un movimiento que nos recuerda el de Deleuze en *Cine 1 y 2*. El paisaje se transforma y se desplaza progresivamente. De accesorio de una acción,

1.- Citamos solamente dos de las periodizaciones realizadas por Deleuze y Guattari. Deleuze distingue, a partir de la obra de Foucault, tres regímenes sociales: sociedad de soberanía, sociedad disciplinaria, sociedad de control. Guattari, por su parte, establece una clasificación de las diferentes eras de los equipamientos colectivos de subjetivación: era de la cristiandad europea, era de la desterritorialización capitalista de los saberes y de las técnicas y era de la información planetaria. Ver al respecto: G. Deleuze, *Foucault*, París, Editions de Minuit, 1986; “Post-Scriptum. Sobre las sociedades de control”, *Conversaciones* (1972-1990), París, Editions de Minuit, 1990; - F. Guattari, “Liminar”, *Cartografías esquizoanalíticas*, París, Galilée, 1989.

2.- Ver R. M. Rilke, “Von der Landschaft”, *Samtliche Werke*, Funfter Band, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1965, pp. 516-522. Se trata de un texto póstumo, probablemente una versión del prefacio del ensayo escrito por Rilke en 1902 sobre los pintores de Worpswede (Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans Am Ende y Heinrich Vogeler), donde vivió entre 1900 y 1902.

más o menos dominado por ella, deviene lugar de maravillas, jardín de las delicias, estancia de un estado del alma... Poco a poco el paisaje deviene placer de ojos distraídos, después la impresión y la sensación lo arrastran: de una *imagen-acción* se pasa a una *imagen-afección*, después a un puro *percepto*. Para Rilke el paisaje puro es la única cosa capaz de revelar la naturaleza inhumana sobre la cual se instala el hombre: son los perceptos puros, o los paisajes no-humanos de la naturaleza.

Segundo punto: Alphaville. La Capital del Dolor.

Alphaville es la primera película de Godard que combate el mundo de la información. Se trata de una película serial, virtual, que se realiza bajo tres formas distintas y que nos permite reemplazar la triada deleuziana citada arriba bajo otra forma: la *ciudad/cuerpo*, la *ciudad/naturaleza* y la *ciudad/cerebro*.

A cada serie o a cada línea de la película corresponde una figura geométrica emblemática: la línea, el círculo y la banda de Moebius. Esas figuras se repiten a lo largo de la película bajo la forma de las señalizaciones y los signos gráficos de la ciudad: flechas, círculos, semi-círculos, la letra alpha, el símbolo de lo infinito y el número 8. La película entera - por su montaje, su relato, los movimientos de cámara, sus voces, su sistema de citas¹ -, que se confunde con las funciones geométricas de la linealidad, de la circularidad y de la línea divisoria y replegada al infinito de la banda de Moebius.

La película utiliza tres movimientos de cámara. Los largos *travelings*, las vistas panorámicas circulares y los movimientos brownianos. Los primeros son funcionales y motivados por el espacio, mientras los segundos son puramente formales. Existe un tercer tipo en donde la cámara, como los personajes, cumplen recorridos aleatorios e independientes los unos de los otros, sobre todo al final de la película, cuando Alpha 60 pierde el control de la ciudad, y deviene un sistema de movimientos caóticos, una verdadera coreografía browniana.

Las voces de la película componen una relación triádica compleja, en la que Lemmy Caution cumple el papel de narrador clásico, idéntico a la serie de televisión a la que pertenece la película, desposa un relato lineal. La voz femenina de Natacha asume el rol del narrador en la secuencia en la cual cita los versos de Paul Éluard; interrumpe el carácter secuencial del relato creando una circularidad entre lo dicho y lo mostrado. La voz de Alpha 60 es múltiple. Como Proteo, Alpha es un simulacro: se muestra, se esconde, se esconde mostrándose. Cada una de sus apariciones es una posibilidad de respuesta local y una imposibilidad de respuesta global. Línea quebrada, fractal del relato de Alpha. Proteo es agua, pantera, fuego. Pero ¿quién es Proteo cuando ya no es río y todavía no es ni tigre ni fuego? Al final de *Alphaville*, el despiadado ordenador Alpha 60 cita, con una voz ronca, una frase de Borges que podría ser un inicio de respuesta: *el tiempo es la sustancia misma de la que estoy hecho. El tiempo es el río que me lleva, pero yo soy el río: es el tigre que me desgarrar, pero yo soy el tigre: es el fuego que me consume, pero yo soy el fuego...*².

La voz de Alpha es pura virtualidad y no se confunde con sus múltiples realizaciones: voz de chofer de taxi, voz de conferencista, voz de recepcionista, voz de la máquina. Cuando habla, no es ni lo uno ni

1.- Sobre el sistema de citas creado por Godard en *Alphaville*, y en particular las de la poesía de Paul Eluard, ver la bella disertación de Mariana Otero: *Valeurs de la poésie dans "Alphaville" de Jean-Luc Godard*, disertaciones de maestría, dirigida por Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Universidad de París VIII, 1985.

2.- J.L. Borges, "Nueva refutación del tiempo", en *Obras completas* (1923-1972), Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. Recordemos que Godard en *Alphaville*, hace una serie de citas tomadas de ese texto de Borges, entre las que figura la celebre frase de Schopenhauer que afirma que sólo existe el presente: *Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida*. Sobre la multiplicidad del tiempo y el mito de Proteo, ver M. Serres, *Genèse*, París, Grasset, 1982, pp. 33-36.

lo otro; esta voz, que sólo está más allá porque está en el afuera, en la distancia sin distancia, no puede encarnarse: no puede fijarse en un sustantivo de majestad. Alpha puede tomar prestada la voz de cualquier personaje, o crear la función híbrida del mediador -como cuando interroga a Lemmy Caution; destruye cualquier mediación, siempre es la diferencia-indiferencia que mina el carácter personal de cualquier voz: puro intersticio que prohíbe a la película constituirse como totalidad¹

El título de la película es un tríptico. El primer elemento es *Alphaville*. El segundo es su sub-título: *Una aventura de Lemmy Caution*. En fin, el tercero remite a *Alphaville*, como nombre de una ciudad: *Capital del Dolor*, el libro de Paul Éluard, tan frecuentemente citado y que también aparece en la película.

Alphaville es una película policiaca de serie B -una aventura más de Lemmy Caution, serie televisiva interpretada por Eddie Constantine- en la que parodia los ingredientes: persecución, universo nocturno, fuerza de la fatalidad, flechazo entre el detective-espía y la mujer que podría ser su peor enemigo. *Alphaville* es una película mítica que espiritualiza el mundo del arte. Si remite a un tiempo histórico, en el que el fascismo disciplinario hitleriano se mezcla con los sistemas modernos de control de la ciudad/cerebro, también despliega un tiempo inmemorial en el que emergen los fragmentos del libro de Éluard -*Capital del Dolor*-, aquí y allá, como un tiempo que nunca habría sido presente. En el momento mismo en que el amor es desnudado, en el que las palabras se liberan de la imagen y de la memoria del pasado, la película nos proyecta hacia un tiempo mítico por el hecho de que es la fuente del mito, de la poesía y de la mirada: Como Orfeo, Lemmy Caution rapta a Natacha en la noche de *Alphaville*².

Alphaville también es un relato de ciencia-ficción donde el hombre y la sociedad son desafiados por la alta tecnología: los habitantes de *Alphaville* son autómatas con pensamientos y gestos controlados a distancia por el cerebro electrónico Alpha 60.

Tercer punto: Berlin Cyber City

Los sistemas de realidad virtual son dispositivos de visualización de imágenes de síntesis que traducen todo lo que hace, siente y piensa el espectador en motricidad. Son los entornos sometidos a las coacciones que nacen de los perfeccionamientos de los performances de las acciones militares. La teleología de la búsqueda en el sistema de interfases interactivas tienden a volver más complejos y eficaces los esquemas sensoriales y motores y a aumentar el grado de ilusión de realidad de las interfases. Para el usuario de la realidad virtual, percibir, es actuar virtualmente sobre algo.

El programa de realidad virtual de Monika Fleischmann, en *Berlín, Cyber City*, desplaza el uso dominante de los sistemas de realidad virtual y vuelve posible la imagen-cerebro-ciudad. Se trata de utilizar la realidad virtual para interferir en el proceso de representación del espacio urbano. Ella parte de la constatación de que el Muro de Berlín ha caído, pero que persiste como imagen virtual petrificada. *Berlín, Cyber City* hace coexistir dos imágenes de Berlín: la actual, presente, sin Muro, y la Berlín virtual, petrificada en la memoria. La realidad virtual se produce como una apertura en las imágenes petrificadas que impiden a la gente ver a quienes provienen del Afuera. Todo sucede como en una paramnesia invertida: lo virtual como *nunca visto*. En el caso de la paramnesia, el déjà-vu no es un pasado real que vuelve; el pasado es un puro virtual que la memoria introduce en tiempo real y que no se puede distinguir del presente actual de la percepción.

1.- Se trata de una paráfrasis de lo que Maurice Blanchot llama en “hay” de la narración neutra (M. Blanchot, “La voz narrativa (el “él”, el neutro)” en *La entrevista infinita*, París, Gallimard, 1969, pp. 564-566).

2.- Ver M.-C. Ropars-Wuilleumier, “La forma y el fondo o los avatares del relato”, *Études cinématographiques*, nro. 50/51, 1967.

Lo que el espectador experimenta cuando se libera de una imagen petrificada le hace vivir un acontecimiento en imagen: “*Vivir un acontecimiento en imagen, dice Blanchot, no es tener de ese acontecimiento una imagen, ni darle la gratuidad de lo imaginario. El acontecimiento, en ese caso, tiene lugar verdaderamente, y sin embargo ¿tiene lugar ‘verdaderamente’? Lo que llega nos agarra, como nos agarra la imagen, es decir, nos despoja, de él y de nosotros, nos lanza al afuera, hace de ese afuera una presencia donde ‘yo’ no ‘se’ reconoce más*”¹

Lo virtual como nunca visto

La paramnesia es un síntoma interesante que nos ayuda a comprender esta situación en la medida en que nos permite captar lo virtual como categoría estética y técnica a la vez. Por ejemplo, en Virilio y en Baudrillard, la tecnología de lo virtual se impone como el último rival de la naturaleza: estética de la desaparición que reemplaza lo real; estética de lo hiper-real que quita su potencial a lo real; agujero negro que aniquila el referente... la velocidad de la electro-óptica, su instantaneidad y su ubicuidad, introducen un desdoblamiento de lo real que equivale a un estado de paramnesia: a lo real actual se añade un real virtual, un real en espejo que lo reemplaza en tiempo real, como una caverna de Platón electrónica². Como si la experiencia de lo real fuese capaz de amenazar la experiencia de lo posible, como si el mundo pudiera ser anestesiado por efecto de la reproductibilidad técnica...

Por todas partes, sucede como si la paramnesia -como deficiencia psico-cerebral, disfunción de las coordenadas del cerebro- hiciera intervenir una indiscernibilidad en el circuito de la linealidad (deslizamiento metonímico) y de la circularidad (deslizamiento metafórico), creando circuitos en rizoma que alteran al lenguaje y al pensamiento, al cuerpo y la tecnología, y producen nuevas funciones emergentes. Las agramaticalidades³ (comprendido el discurso indirecto libre) producen un tartamudeo del pensamiento, que deviene ilógico, alucinatorio, porque se hace pensamiento de otro; el cuerpo pierde el anclaje de lo sensorio-motor y crea posturas y actitudes que expresan un nuevo teatro del pensamiento; la tecnología es desviada de sus coordenadas de control por ciertos disfuncionamientos, e interactúa con nuevos circuitos noéticos y estéticos. El arte moderno encuentra aquí toda la extrañeza de lo real: ¿cómo extraer, en efecto, de las deficiencias del cerebro, del lenguaje, del cuerpo y de la tecnología, la posibilidad de trazar nuevos circuitos de pensamiento?

Hay que recordar que lo virtual es una categoría estética que se presenta siempre como la re-creación de un real inhibido, de un real confundido con sus representaciones dominantes, no dependiente ni de la técnica ni de la tecnología. Los grandes teóricos del cine contemporáneo y de las nuevas tecnologías -a la vez precursores y discípulos de Deleuze-, hacen aparecer los disfuncionamientos de las imágenes emergentes: Serge Daney, con la idea de los *manierismos cinematográficos*⁴ y las convulsiones provocadas por el encuentro cine/imagen electrónica; Raymond Bellour, con la idea de *entre-images*, una hibridación

1.- M. Blanchot, “Las dos versiones de lo imaginario”, en *El espacio literario*, París, Gallimard, 1958.

2.- Sobre la idea de lo virtual como una caverna electrónica, ver “Una imagen virtual, auto-referente”, en *Imagens*, nro. 3, Unicamp, 1994. En ese texto hemos intentado mostrar que existen, por lo menos, tres concepciones diferentes de lo virtual.

3.- Sabemos que en *Crítica y Clínica* (París, Minuit, 1993) Deleuze radicaliza la idea de Proust según la cual toda gran obra está hecha en una especie de lengua extranjera, plena de agramaticalismos, de tartamudeos y de disfunciones capaces de crear nuevas conexiones cerebrales y nuevos agenciamientos colectivos.

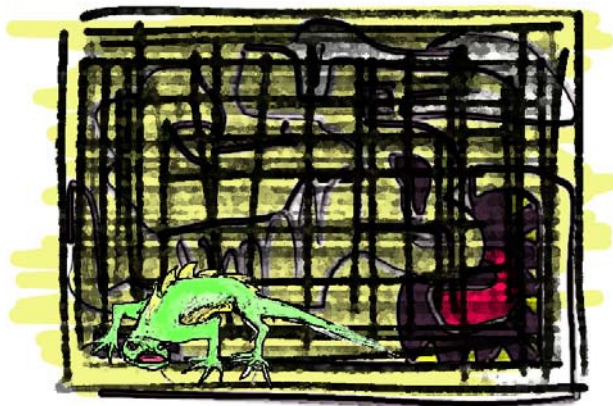
4.- Serge Daney, *Devant la recrudescence des sacs à main*, París, Aléas Éditeur, 1991. R. Bellour *Entre-images*, París, Editions de la Différence, 1990. P. Bonitzer, *Décadrages*, París, Éditions de l’Étoile, 1987. J. Aumont, *L’Œil interminable*, París, Librairie Séguier, 1989. N. Burch, *La Lucarne de l’infini*, París, Nathan, 1991.

de técnicas que rompe la frontera de lo analogizable; Pascal Bonitzer, con los *décadrajes*, disfunciones a través de las cuales el cine encuentra la pintura perdida; Philippe Dubois, con su *image-tremblée*, un movimiento de hibridación entre el cine y la fotografía. Cada uno a su manera descubre, detrás de las alianzas que establece el cine con las nuevas imágenes, un nuevo elemento que emerge de las disfunciones del cerebro: un *ojo interminable* (Jacques Aumont), una *lumbrera de lo infinito* (Noël Burch) que pueden liberar al pensamiento, con el riesgo de que el sistema de control haga de ese elemento su clínica socio-técnica.

Deleuze permanentemente recrea una estética del cerebro. Apelando a lo que en Kierkegaard y en Nietzsche estremece la moralidad del lenguaje; invistiendo a Leibniz y Bergson para superar la generalidad de la imagen; aproximándose a Foucault y a Blanchot hasta disolver el sujeto del pensamiento... según esta estética, lo virtual no se confunde con lo que, en el pensamiento, funda el lenguaje y sus cadenas significantes, el concepto y sus reglas de significación, el sujeto y sus juegos de poder, la imagen y sus circuitos cerebrales dominantes. Lo importante es detectar las fuerzas de resistencia que puedan hacer doblegar al poder. Ahora bien, lo virtual es una apertura para ese combate, para esa lucha del pensamiento y del lenguaje contra lo que, en el pensamiento y en el lenguaje, es al mismo tiempo poder y servidumbre.

Traducido del portugués al francés por el autor
revisado por Éric Alliez.

Anexos



Nota bibliográfica

En esta nota bibliográfica incluimos únicamente los libros publicados por Deleuze y su respectiva referencia en español. Si el lector desea ampliar esta bibliografía lo remitimos a la bibliografía publicada en la revista "Sé cauto", número 19 y/o a la bibliografía publicada en el Web Deleuze (www.imaginet.fr/deleuze), preparada, documentada y actualizada por Timothy S. Murphy.

Empirisme et subjectivité: Essai sur la Nature humaine selon Hume (Paris: Press Universitaires de France, 1953).

En Español : Empirismo y Subjectividad (Madrid: Gedisa, 1981) Traducción de Hugo Acevedo. Prefacio por Oscar Masotta.

Nietzsche et la philosophie (Paris: Presses universitaires de France, 1962).

En español: Nietzsche y la filosofía (Barcelona: Editorial Anagrama, 1971) Traducción de Carmen Artal.

La Philosophie critique de Kant: Doctrine des facultés (Paris: Presses universitaires de France, 1963).

En Español: Filosofía Crítica de Kant Traducción de Francisco Monge en Deleuze, Spinoza, Kant, Nietzsche (Barcelona: Editorial Labor, 1974).

Le Bergsonisme (Paris: Presses universitaires de France, 1966).

En Español: El Bergsonismo (Madrid: Ediciones Catédra, 1987) Traducción de Luis Ferrero Carracedo.

En Leopold von Sacher-Masoch: Présentation de Sacher-Masoch (Paris: Éditions de Minuit, 1967).

En Español: Presentación de Sacher-Masoch (Madrid: Taurus, 1973) Traducción de A.M. García Martínez.

Différence et répétition (Paris: Presses Universitaires de France, 1968).

En Español: Diferencia y repetición (Gijón: Júcar Universidad, 1988) Traducción de Alberto Cardín. Introducción, Traducción de Miguel Morey. Introducción traducida como "Repetición y Diferencia: Introducción". Traducción de F. Monge en Cuadernos Anagrama 1972.

Spinoza et le problème de l'expression (Paris: Éditions de Minuit, 1968).

En Español: Spinoza y el problema de la expresión (Barcelona: Muchnik Editores, 1975) Traducción de Horst Vogel.

Logique du sens (Paris: Éditions de Minuit, 1969).

En Español: Lógica del sentido (Barcelona: Barral, 1970) Traducción de Ángel Abad. Nueva traducción (Barcelona: Paidós, 1989) de Miguel Morey y Víctor Molina.

Proust et les signes (Paris: Presses universitaires de France, 1970). Extensión y reimpresión de Marcel Proust et les signes (1964). Texto adicionado: capítulo 7, "La Machine littéraire."

En Español: Proust y los signos (Barcelona: Anagrama, 1972) Traducción de Francisco Monge.

-con Félix Guattari: Capitalisme et schizophrénie tome 1: l'Anti-Oedipe (Paris: Éditions de Minuit, 1972). Segunda edición (1973) con la adición de "Bilan-programme pour machines-désirantes" en Minuit 2 (1973.4) como apéndice.

En Español: El Antiedipo (Barcelona: Barral, 1973) Traducción de Francisco Monge. Reimpreso por Ediciones Paidós S.A., Barcelona. Esta es como una segunda edición.

-con Félix Guattari: Kafka: Pour une littérature mineure (Paris: Éditions de Minuit, 1975). Ver 1973.12.

En español: Kafka: Por una literatura menor (Mexico: Ediciones Era, 1978) Traducción de Jorge Aguilar.

-con Claire Parnet: Dialogues (Paris: Flammarion, 1977).

En Español: Diálogos (Valencia: Pre-Textos, 1980) Traducción de José Vázquez Pérez.

-con Félix Guattari: Politique et psychanalyse (Alençon: des mots perdus, 1977).

En Español: "Política y Psicoanálisis", Traducción de Raymundo Mier, Ediciones Terra Nova, México, 1980.

--con Carmelo Bene: Sovrapposizioni (Milan: Feltrinelli, 1978). La publicación francesa: Superpositions (Paris: Editions de Minuit, 1979). Contiene "Un manifeste de moins" de Deleuze, pp.85-131.

En Español: "Un manifiesto de menos", Traducción de Gerardo Ramírez, Revista El vampiro pasivo, nro 12, 1994. pp 36.

-con Félix Guattari: Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux (Paris: Éditions de Minuit, 1980).

En Español :Mil mesetas (Valencia: Pre-Textos, 1988) Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

Spinoza: Philosophie pratique (Paris: Éditions de Minuit, 1981). Ampliado y reimpreso de Spinoza: textes choisis (1970); ver 1970.1 . Textos adicionales: capítulo III, "Les Lettres du mal", capítulo V, "L'evolution de Spinoza", y capítulo VI, "Spinoza et nous" (ver 1978.4).

En Español: Spinoza: Filosofía práctica (Barcelona: Tusquets, 1984) Traducción de Antonio Escohotado.

Francis Bacon: Logique de la Sensation (Paris: Éditions de la Différence, 1981). Volume I contiene los textos de Deleuze; el volume II contiene las reproducciones de las pinturas de Bacon.

En Español: "Lógica de la sensación", Traducción de Ernesto Hernández, 1993, no publicada.

Cinema-1: L'Image-mouvement (Paris: Éditions de Minuit, 1983).

En Español : La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1 (Barcelona: Paidós, 1984) Traducción de Irene Agoff.

Cinéma-2: L'Image-temps (Paris: Éditions de Minuit, 1985).

En Español : La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2 (Barcelona: Paidós, 1986) Traducción de Irene Agoff.

Foucault (Paris: Éditions de Minuit, 1986).

En Español (Castellano): Foucault (Barcelona: Paidós Studio, 1987) traducción de José Vázquez Pérez.

Prefacio de Miguel Morey.

En Español (Catalan) : Foucault (Barcelona: Editions 62, 1987) traducción de Victor Compta.

Le Pli: Leibniz et le Baroque (Paris: Éditions de Minuit, 1988).

En Español : El Pliegue: Leibniz y el barroco (Barcelona: Paidós, 1989) trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

Périclès et Verdi: La philosophie de François Châtelet (Paris: Éditions de Minuit, 1988).

En Español : Pericles y Verdi (Valencia: Pre-Textos, 1989) trad. Umbelina Larraceleta y José Vázquez Pérez.

Pourparlers 1972-1990 (Paris: Éditions de Minuit, 1990).

En Español : Conversaciones (Valencia: Pre-Textos, 1995) trad José Luis Pardo.

-con Félix Guattari: Qu'est-ce que la philosophie? (Paris: Éditions de Minuit, 1991). Páginas 106-108 reimpresas como "Péguy, Nietzsche, Foucault" en Amitié Charles Péguy: Bulletin d'informations et de recherches 15:57 (Jan.-Mar. 1992), pp.53-55.

En Español : ¿Qué es la filosofía? (Barcelona: Editorial Anagrama, 1993) Trad. Thomas Kauf.

Critique et clinique (Paris: Editions de Minuit, 1993). Este libro recoge un conjunto de ensayos retomados y revisados para esta edición.

En Español : Crítica y Clínica (Barcelona: Editorial Anagrama, 1996) Trad. Thomas Kauf.

GIORGIO AGAMBEN

Profesor en la Universidad de Verona, autor de *Enfance et histoire*, Payot, 1989; *La communauté qui vient*, Ed. Du Seuil, 1990; *Le Langage et la mort*, Bourgois, 1991; *Moyens sans fin*, Rivages, 1995; *Bartleby ou la Création*, Circé, 1995; *Homo Sacer*, Ed. Du Seuil, 1997.

ÉRIC ALLIEZ

Director de programa del Colegio Internacional de Filosofía y profesor asociado de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro de 1988 a 1996, fundador y director del Colegio Internacional de Estudios Transdisciplinarios, en Brasil. Profesor invitado en la Universidad de Viena y profesor asociado en la Akademie der Bildenden Künste. Ha publicado: *Contretemps. Les pouvoirs de l'argent*, Ed. Michel de Maule, 1988 (con M. Féher, D. Gille, I. Stengers); *Les temps capitaux*, T. I., *Recits de la conquête du temps*, Ed. Du Cerf, 1991 (prefacio de G. Deleuze); *La signature du monde, ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari?*, Ed. Du Cerf, 1993 (en español, versión modificada en el libro "Estética, pensamiento y vida", Revista "el vampiro pasivo", 1997); *De la imposibilidad de la fenomenología. Sobre la filosofía francesa contemporánea*, Vrin, 1995 (en español, Fondo Editorial de la Universidad del Valle, 1998); *Deleuze. Philosophie virtuelle*, Ed. Synthélabo, 1996.

PASCALE CRITON

Compositor y musicólogo, encargado de las investigaciones en el IRCAM (1989-1991) y en el Laboratorio de Ondas y Acústica ESPCI (1993-1997). Miembro del comité de redacción de la revista *Chimères*. Último texto: Introducción a *La Loi de la pansonorité* de Ivan Wyschnegradsky, Génova, Contrecamps, 1996.

LAYMERT GARCIA DOS SANTOS

Director de conferencias en el instituto de filosofía y ciencias humanas de la Universidad de Campinas (UNICAMP, Brasil); miembro del Consejo de dirección de la comisión pro-Yanomami (CCPY); autor de muchos libros y ensayos entre los que se cuenta *Tempes de ensaio*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1989.

MICHAEL HARDT

Profesor asistente en la Universidad de Duke (USA). Autor de: *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; y, con Antonio Negri, *Labor of Dionysus: A Critic of State-Form*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

DAVID LAPOUJADE

Agregado y doctor en filosofía, profesor en la Universidad de París-X Nanterre. Ha publicado: "Les flux intensifs de la conscience chez William James", *Philosophie*, n. 46; *William James. Empirisme et pragmatisme*, PUF, 1997.

GÉRARD LEBRUN

Profesor en la Universidad de Aix-en-Provence. Ha publicado: *Kant et la fin de la métaphysique*, Armand Colin, 1970; *La patience du Concept*, Gallimard, 1972; *O Aresso da Dialética*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1988. Autor de numerosos artículos, tales como: “Note sur la phénoménologie dans *Les Mots et les choses*” en *Michel Foucault philosophe*, Ed. du Seuil, 1989.

JEAN-CLET MARTIN

Doctor en filosofía, autor de: *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, 1993; *Ossuaries. Anatomie du moyen-âge roman*, Payot, 1995; *L'image virtuelle*, Kimé, 1996.

JEAN-LUC NANCY

Profesor de filosofía en la Universidad de Strasbourg. Ha publicado, entre otros: *The birth to presence*, Stanford University Press, 1992; *Les sens du monde*, Galilée, 1993; *Les Muses*, Galilée, 1994; *Être singulier pluriel*, Galilée, 1996; *Hegel, L'inquiétude du négatif*, Hachette, 1997; *La naissance des seins*, Collection 222, 1997.

ANDRÉ PARENTE

Profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro donde dirige el programa de enseñanza e investigación “Comunicación y Tecnología de la imagen”. En 1987 sustento su tesis de doctorado del Departamento de Cine de la Universidad París VIII, bajo la dirección de Gilles Deleuze (*Narrativité et non-narrativité filmiques*). Ha dirigido dos obras colectivas: *Yasujiro Ozu: o extraordinario cineasta do cotidiano e Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*.

PETER PÁL PELBART

Profesor de filosofía en la Universidad Católica de Sao Paulo, trabaja en terapia con psicóticos en un hospital de día. Ha publicado: *Da clausura do fora ao fora da clausura*, Sao Paulo, Brasiliense, 1989; *A Nau do tempo-rei*, Sao Paulo, Imago, 1994.

BENTO PRADO Jr.

Profesor en la Universidad de Sao Paulo (1960-69); agregado de investigación en el CNRS (1969-1974); Profesor en la Universidad Católica de Sao Paulo (1975-1977); profesor en la Universidad de Sao Carlos desde 1977. Ha publicado: *Presença e Campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*, Sao Paulo, Edusp, 1989; *Alguns Ensaio: filosofia, literatura, psicanálise*, Sao Paulo, Ed. Max Limonad, 1985.

JOHN RAJCHMAN

Enseña en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), miembro del comité de redacción de numerosas revistas de arte y arquitectura (*Artforum*, *Any...*). Entre sus libros traducidos al francés están: *Michel Foucault. La liberté de savoir*, PUF, 1987; *L'erotique de la vérité. Foucault, Lacan et la question de l'éthique*, PUF, 1994; editor, junto con C. West, de *La pensée américaine contemporaine*, PUF, 1991. De próxima publicación en inglés: *Gilles Deleuze. The philosophy* (Cambridge University Press); *Brain-City. Diagram and diagnosis* (Monacelli); y, con E. Balibar, *French philosophy since the war* (The New Press).

JACQUES RANCIÈRE

Profesor de estética en el departamento de filosofía de la universidad París VIII. Últimas publicaciones: *Les noms de l'histoire. Essai poétique du savoir*, Le seuil, 1992; *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, 1995; *Mallarmé. La politique de la sirène*, Hachette, 1996; *La nuit des prolétaires. Archives du*

rêve ouvrier, reedición Poche Pluriel, 1997; *Arrêt sur histoire* (con J.-L. Comolli), Ed. del Centro Georges Pompidou, 1997.

RENÉ SCHÉRER

Filósofo, profesor emérito en la Universidad de París VIII. Autor de obras sobre comunicación, fenomenología, la infancia, y Charles Fourier. Últimas obras: *Pari sur l'impossible*, PUV, 1989; *Zeus hospitalier*, Armand Colin, 1993; *Utopies nomades*, Séguier, 1996.

ISABELLE STENGERS

Filósofo, profesor en la Universidad Libre de Bruselas. Últimas obras: *Cosmopolitiques* (7 volúmenes), La Découverte et Les empêcheurs de penser en rond, 1997/1998; *Sciences et pouvoir*, La Découverte, 1998.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

Antropólogo, profesor de antropología social en el Museo Nacional desde 1978; Tinker visiting professor en la Universidad de Chicago (1991); Simon Honorary Professor de la Universidad de Manchester (1994); investigador invitado del École des Hautes Études en Sciences Sociales y del Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative de la Université de Paris X (1986, 1987, 1989, 1995). Autor, entre otros trabajos, de: *From The Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society* (University of Chicago Press, 1992). Investigaciones etnológicas en la amazonía indígena desde 1975.

FRANÇOIS WAHL

Antiguo director de la colección *L'ordre philosophique* en las Ed. du Seuil. Ha publicado recientemente: *Introduction au discours du tableau*, Ed. du Seuil, 1996.

FRANÇOIS ZOURABICHVILI

Agregado en filosofía, encargado de curso en la Universidad de París VIII. Ha publicado *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, 1994.