



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La filosofía de la técnica de Gilles Deleuze

Autor:

Valdez Rojas, Jorge

Tutor:

Gallego, Fernando M.

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## LA FILOSOFÍA DE LA TÉCNICA DE GILLES DELEUZE

Introducción .....	3
Primera Parte: La filosofía de la técnica .....	6
Variación histórica en la consideración del fenómeno técnico.....	6
De la manipulación de las palabras a la manipulación de la naturaleza .....	6
Etapas del desarrollo de la filosofía de la técnica: pesimismo, paranoia y problematización.....	8
Variación geográfica en la filosofía de la técnica.....	10
Diferencias entre la filosofía alemana y la francesa: Heidegger y Deleuze .....	11
Consideraciones sobre la propuesta heideggeriana .....	22
Primer distanciamiento con Heidegger: la distopía tecnológica.....	26
Segundo distanciamiento con Heidegger: lo artificial y lo viviente .....	28
La máquina deleuziana como respuesta a Heidegger .....	36
Enfoques en la filosofía de la técnica .....	49
Concepciones anacrónicas de la técnica .....	53
Concepción intelectualista .....	53
Concepción artefactual .....	54
Concepciones actuales de la técnica .....	56
Instrumentalismo y sustantivismo .....	56
Teoría crítica, post-fenomenología y autonomismo marxista .....	58
Segunda parte. Fuentes de la propuesta deleuziana .....	66
Ernst Kapp .....	66
André Leroi-Gourhan .....	67
Jakob von Uexküll .....	69
Samuel Butler .....	75
Felix Guattari .....	78
Gilbert Simondon.....	81
Tercera parte. Noción deleuziana de técnica .....	91
Acontecimiento: inventar.....	91

La mediación técnica en el arte, la ciencia y la filosofía .....	93
Teoría de la mediación técnica .....	109
La invención como lo propio de la técnica .....	118
Movimiento: invención en literatura, pintura y música .....	125
Diferencia y repetición en la producción de lo real .....	147
La técnica como agenciamiento maquínico.....	155
Componentes de la noción de técnica.....	159
Máquina y artificio.....	159
Agenciamiento e invento .....	163
Línea de fuga y afecto.....	167
Problemas: relaciones de la técnica con las disciplinas .....	172
Relaciones entre técnica y ciencia .....	172
Oposición entre técnica y cultura.....	183
Oscilación entre repetición e invención .....	184
La técnica en la invención de figuras.....	187
La técnica en la invención de subjetividades.....	189
Cuarta parte. Consecuencias de la noción deleuziana de técnica .....	198
El neo-sustantivismo de Deleuze .....	198
La filosofía de la técnica entre la filosofía del lenguaje y la filosofía política .....	206
Devenir de la noción de técnica. Objetil y modulación .....	221
Conclusiones .....	227
Bibliografía .....	232
Anexo I: Textos de Deleuze analizados.....	241
Anexo II: Citas de la obra de Deleuze .....	243
Notas .....	305

## Introducción

Nuestro interés por la filosofía deleuziana radica en que la larga tradición cuestionadora de la cultura francesa sea quizás una de las pocas que se mantiene en posición contestataria frente al avance global del sistema hegemónico, o al menos una parte de ella, en particular la filosofía de Gilles Deleuze y de su compañero intelectual Félix Guattari como fuente de crítica de los metarrelatos de la filosofía de la técnica en su vinculación con la filosofía política. En adelante nos referiremos a Deleuze pero debe entenderse que Guattari está también mencionado -de ningún modo queremos excluirlo de nuestro análisis- y aunque no hayamos escrito su nombre en la mayoría de las citas, dejamos claro que su participación es ineludible y así lo reconocemos. Siguiendo a Don Ihde<sup>1</sup>, postularemos que Martin Heidegger es el pensador contemporáneo que ha influido en mayor medida en la tradición canónica de la filosofía de la técnica y que su impronta es la fuente de la que abrevan los fenomenólogos de la técnica y también, por oposición, quienes desarrollan su pensamiento alrededor de las cosas fabricadas por los humanos -los artefactualistas- dejando de lado la vinculación con el medio social al que aquéllas se subordinan y del que necesariamente forman parte. Así planteada la cuestión, el dualismo artificial-natural o artificial-humano que de allí se desprende es extrapolable a la oposición cultura-técnica, donde el humanismo ocupa el lugar central de la cultura y la técnica es reducida a lo otro de lo humano. Pero si el desarrollo de la técnica introduce una distinción fundamental entre el hombre y los otros animales, como sostiene la filosofía de la técnica inspirada en Heidegger, si la técnica es esencialmente humana, la pretensión del humanismo de relegarla a lo otro de lo humano es ciertamente paradójal. Por un lado se sostiene que la técnica es lo que distingue esencialmente lo humano de lo animal<sup>2</sup>, pero por otro lado ese mismo humanismo fenomenológico contraponen un enfoque humanista de la técnica versus un enfoque ingenieril o técnico, que resulta a todas luces insuficiente, reduccionista y equivocado. La enseñanza formal en escuelas y universidades naturaliza esta dualidad, que se refleja en la sociedad en casi todas sus manifestaciones dentro del sistema dominante y recompensa más y mejor a quienes desarrollan sus actividades del lado de la técnica, reforzando de este modo la mutua desconfianza y descalificación. Latinoamérica aparte, si Europa mantiene un atisbo de rebeldía intelectual está quizá más del lado francés que de su exitoso vecino alemán y enciende todavía chispas de cambios en el pensamiento. Por lo que se ve, los cambios no van a provenir ni de la Rusia de la perestroika, ni de la China post-maoísta ni del Vietnam post-Ho

Chi Minh; todas esas culturas que en su momento parecieron alzarse contra el sistema están siendo o ya han sido absorbidas o integradas de una u otra manera. Las técnicas han dado forma a la experiencia humana de manera profunda y continúan haciéndolo a ritmo creciente y con un alcance e impacto que se expanden indefinidamente y modifica no sólo el modo como interactuamos con nuestros ambientes, dándoles forma y sentido, sino también cómo nos comprendemos a nosotros mismos y a nuestra ubicación y responsabilidades en el mundo. Las técnicas han dado enormes beneficios y oportunidades, pero también presentan desafíos nuevos y apremiantes, cuya complejidad y dimensión global evolucionan rápidamente. Hay allí necesidad de una mejor comprensión y de nuevas ideas al respecto y aunque se sostenga a menudo que Gilles Deleuze no tematizó específicamente la noción de técnica o de tecnología en su abundante corpus filosófico, ha escrito, siguiendo la ruta marcada por Michel Foucault, algunos textos donde expresa en términos políticos su preocupación por el efecto que lo técnico ejerce sobre la sociedad. Sin renunciar a su ontología, discute y problematiza tales relaciones proponiendo nuevos caminos a seguir y trabajos a realizar. En su introducción a la compilación *Deleuze and new Technology* (2009), David Savat afirma que la conceptualización de la tecnología y de la máquina ha sido tenida en cuenta y considerada por Deleuze, tanto en su forma material como inmaterial, y tiene un papel importante en gran parte de su obra. Su filosofía anti-dualista y anti-hegeliana provee los medios para repensar la oposición cultura-técnica. Pero es condición necesaria previa investigar los usos y caracterizaciones de la noción de técnica en su obra como punto de partida para intentar proveer nuevos elementos que permitan ayudar a la enseñanza en el intento de superar la vieja controversia cultura-técnica y una de sus consecuencias no tan obvias: la primacía -en el imaginario colectivo- de la investigación científica sobre la actividad técnica, y encarar los desafíos políticos de la sociedad contemporánea: el mejoramiento de la calidad de vida de los desfavorecidos y la sostenibilidad de las relaciones energéticas en un mundo cada vez más poblado. La contribución deleuziana es particularmente interesante a estos fines pues lucha permanentemente contra las dicotomías y las disyunciones excluyentes por un lado y su ontología, su epistemología y su filosofía política, por el otro, nos permiten elaborar una tesis que sostiene que la técnica es mediadora en la producción artística, científica y filosófica, sin que por ello tenga un lugar eminente al respecto. Si esto fuese plausible, entonces valdrá la pena revisar los axiomas que han dado lugar a la dicotomía que queremos combatir, ya que la técnica dejaría de ser considerada una externalidad en cualesquiera de las disciplinas humanísticas. Él actual reduc-

cionismo del término, que lo limita exclusivamente a los artefactos técnicos perdería su razón de ser. Se trata de pensar este problema sobre la base de una filosofía para la cual pensar no tiene otro sentido que “inventar nuevas posibilidades de vida”, nuevas formas de pensar y sentir para un tiempo venidero<sup>3</sup>, para una nueva forma de pensar la educación técnica. Con esta base filosófica distinta pretendemos continuar y profundizar nuestro trabajo publicado en 2012.

## **Primera Parte: La filosofía de la técnica**

### **Variación histórica en la consideración del fenómeno técnico**

En nuestro *Ciencia, Tecnología y Sociedad, aportes desde la filosofía* (2012) presentamos una reseña histórica del nacimiento y evolución de la filosofía de la técnica en sus diferentes vertientes. En ese texto, sostenemos que para Carl Mitcham la diferencia entre la antigua *techné* y la tecnología moderna tiene origen ontológico y remite a la concepción metafísica de “materia” (1994:132). El “hacer” en tanto que actividad vista solamente como proceso (de producción) en lugar de la producción de algo en concreto da por supuesta una cierta ontología. Lo que determina la manera en que uno hace algo depende de la teoría respecto de la naturaleza de aquello con lo que hacemos ese algo. Es la estructura misma del “hacer”. La ontología pre-moderna o clásica mira la materia como una realidad viva dirigida a tomar una determinada forma, de acuerdo con la forma que ella ya posee potencialmente. Para el pensamiento neoplatónico la materia es entendida en un proceso cósmico y en ese sentido está viva. Hay una jerarquía de las formas a ser articuladas en el pensamiento y que el obrar debe respetar. Aun para Aristóteles la materia no es sólo pura neutralidad inerte lista para que se le imponga una forma; en algún sentido la materia “busca” o está relacionada con una cierta forma previa. Por eso puede hablar de un “deseo” de la materia y también por ello la disciplina moral tradicional no puede ser separada de la actividad del “hacer”<sup>4</sup>.

### **De la manipulación de las palabras a la manipulación de la naturaleza**

Esta ontología occidental sobre la materia sufre un giro radical a partir de la mitad del siglo XVII. Bajo la influencia de Galileo, Descartes y Newton el mundo material comienza a ser visto de manera análoga a como Aristóteles entendía el mundo de las palabras. En lugar de una potencialidad incognoscible en sí misma dirigida hacia algo superior, la materia comienza a ser concebida separadamente de cualquier proceso cósmico. La materia deja de ser pensada como algo en algún sentido “vivo” o con espiritualidad propia. Para los clásicos la idea de “tecnología” sería impensable salvo que la materia fuese arrancada de ese proceso cósmico, del modo como Aristóteles -quien en la *Retórica* trata de unir *logos* con *techné*- interpreta el lenguaje como medio de comunicación. Mitcham sostiene que es posible que Aristóteles se refiera sólo a “palabras sobre *techné*” o “pensamiento sistemático respecto del arte” y que *logos* de la *techné* signifique algo así como el *logos* de la actividad

de la *techné* de la persuasión. Aristóteles plantea el divorcio entre la retórica y la verdad. La retórica sería una *techné* de medios para la persuasión. Según esta interpretación, la *Retórica* sería un tratado sobre “cómo hacer” sin importar “cómo”. De allí se seguiría que cuando se trata del arte de la persuasión que opera en el campo del lenguaje -un material enrarecido o artificial- podría aparecer un discurso sistemático, no sólo sobre formas o fines sino también sobre medios o procesos. Contra esta interpretación o tomándola como excepción, la diferencia fundamental entre la manera en que los griegos entendían la *techné* y la tecnología moderna es que la *techné* implica *logos*, pero sólo para captar la forma y no como directriz de la actividad de producción en tanto que actividad, donde no hay *logos*. Mitcham se pregunta si no es justamente ésta la característica de la tecnología moderna: un *logos* o una racionalización del proceso de producción en tanto proceso, es decir independiente de la forma y por ello puede la tecnología proponerse neutral, dependiente sólo de los usos que los humanos hagan de ella con fines exclusivamente externos. Para la teoría científica moderna la materia es concebida como un todo inerte totalmente desprovista de espíritu. La condición de posibilidad de un *logos* de la *techné* es ese hiato entre materia y espíritu. La tensión entre *techné* y tecnología señala ese mismo hiato entre la manera en que los clásicos y los modernos comprenden las actividades del hacer y la existencia de una especie de “hacer” fuera del ámbito de lo tecnológico. Afirma Mitcham que lo paradójico es que ambas filosofías de la tecnología –la ingenieril y la de ciencias sociales- incluyen y al mismo tiempo no incluyen una toma conciencia de esas ideas respecto al hacer fuera de lo tecnológico. Adjudica prejuiciosamente esta última falencia a la filosofía ingenieril de la tecnología, mientras afirma que la filosofía humanista de la tecnología lo hace pero de manera implícita.

A partir de entonces empieza a tener sentido el uso de la noción “filosofía de la tecnología”. En el paso del estudio de la manipulación de las palabras al estudio de la manipulación de la naturaleza, Mitcham toma prestada la noción kuhneana de paradigma para preguntarse si el desarrollo de la tecnología -como el desarrollo de la ciencia- podría ser visto como operando dentro del marco de esos paradigmas. La producción de artefactos -los materiales utilizados, la manera de hacerlos y su empleo- no es sólo el resultado de una acumulación lineal de conocimientos técnicos o de poder; está condicionada por las necesidades y los valores sociales y más significativamente por las ideas filosóficas vigentes. En realidad bien podría ser que la tecnología se parezca más al arte donde la historia del



cambio y la multiplicidad no implican un simple progreso. Encarar el mundo de los artefactos con esta perspectiva pluralista permite alejarse de las historiografías progresivas lineales que han prevalecido hasta no hace mucho tiempo. Más aún, la asimilación de lo tecnológico a la manipulación impide visualizar, conceptualizar y problematizar la naturaleza inventiva de la propia tecnología. La filosofía de Deleuze permite subsanar estas fallencias al incorporar el escorzo inventivo de la técnica, y se escabulle de los enfoques anteriores.

### **Etapas del desarrollo de la filosofía de la técnica: pesimismo, paranoia y problematización**

En el prólogo de *New Waves in Philosophy of Technology* (2009) Don Ihde presenta una cronología de la evolución de la filosofía de la tecnología en cuatro tiempos coincidentes con cuatro generaciones de autores que producen, cada vez, nuevas olas de pensamientos. La primera ola descrita por Ihde trata la tecnología como un fenómeno totalizador, a menudo metafísico, con tendencias pesimistas principalmente en Europa donde las viejas tradiciones culturales se sienten amenazadas por la tecnología. John Dewey en Norteamérica es presentado como una excepción en esta primera ola por su optimismo respecto de la tecnología<sup>5</sup>. Los primeros en tratar el tema en el siglo XX fueron Friedrich Dessauer -quien utiliza el mismo título para su libro ya propuesto por Kapp- y Martin Heidegger que en *Ser y Tiempo* propone la famosa inversión en la que la ciencia procede de la tecnología y no a la inversa. José Ortega y Gasset, Karl Jaspers y Nicolás Berdiaev son incluidos también en esta primera ola, marcada por las desgracias de la Primera Guerra y sus consecuencias sobre los humanos y sobre el medio ambiente. Esta primera ola de la filosofía de la técnica expone su pesimismo ante el desarrollo tecnológico como su nota principal, como reacción frente al optimismo de la Ilustración y sus derivados.

La segunda ola aparece en la segunda mitad del siglo XX con un enfoque sobre la tecnología que la vincula con las amenazas políticas y culturales de la época. Ihde señala a los filósofos de la Escuela de Frankfurt como sus más prominentes representantes: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse y Jürgen Habermas. Las críticas apuntan contra el capitalismo tecnocrático y su versión de la tecnología industrial y contra el avance de la cultura de masas. Se agregan los nombres de Jacques Ellul, Ivan Illich y Hans Jonas, quienes cuestionan la marcha autónoma de la tecnología como una amenaza para la esencia

humana en sí misma, aunque en esta época las visiones pesimistas y optimistas extremas respecto de la tecnología coexisten simultáneamente.

La tercera ola es aquella en la que Ihde se ubica a sí mismo junto con Mitcham, quien ha publicado una historiografía detallada de filosofía de la tecnología bajo el nombre de *Thinking Through Technology* (1994). Incluye los nombres citados por el filósofo de la tecnología holandés Hans Achterhuis en *American Philosophy of Technology: the Empirical Turn* (Indiana, 2001): Albert Borgman, Hubert Dreyfus, Andrew Feenberg, Donna Haraway, Don Ihde y Langdom Winner. También menciona Ihde a Larry Hickman, Kristen Schrader-Frechette, Joseph Pitt, Bruno Latour y Andrew Pickering, que si bien están en edad de retirarse siguen activos y productivos. Achterhuis diferencia esta tercera ola de la anterior como menos pesimista, más pragmatista, pro-democrática y sobre todo por haber encarado el “giro pragmático” para el análisis de las tecnologías concretas al sostener que las tecnologías deben hablar por sí mismas. Destacamos aquí que la aparición del plural “tecnologías” comienza a cuestionar la noción totalizadora de “tecnología”, insuficiente para captar con un solo término las particularidades de los nuevos desarrollos. Las publicaciones de esta generación de pensadores aparecen en la última parte del siglo XX, a partir de los '80 en adelante o sea que son de posguerras, la mundial y la fría. En este tiempo las tecnologías correspondientes a la sociedad de la información y del conocimiento se diferencian mucho de las de la segunda ola.

Por último, Ihde identifica una nueva ola, filósofos y pensadores más jóvenes, muchos de los cuales presentan trabajos en la compilación que él está prologando (2009). Con la excepción de Heidegger, los “ahora fantasmáticos padrinos de las primeras dos olas parecen haber desaparecido” como un escorzo del pasado de la filosofía de la tecnología, es decir, no aparecen ni siquiera nombrados con la excepción señalada: “el fantasma de Heidegger todavía aparece amenazante, pero con un sentido diferente que en las generaciones anteriores”. Se han suavizado los tonos extremistas, alarmistas y fantasiosos del pasado. Hay también un análisis cuidadoso y más concreto respecto al de las primeras olas, a menudo abstracto y de alta metafísica. Hay nuevas cuestiones y nuevas argumentaciones. Por ejemplo, los “post” de la postfenomenología, el posthumanismo y el postmodernismo. Todos ellos plantean profundas preguntas a la filosofía de la tecnología. Se ven ecos de las antiguas variantes como por ejemplo las preguntas: ¿las nuevas tecnologías superarán la historia de la humanidad? ¿Adónde nos llevan nuestras nano y bio tecnologías?, ambas en el rango

que va desde los mejoramientos humanos hasta la manipulación de las especies. En esta nueva ola florecen nuevas sensibilidades. Una de ellas es el sentido de no tomar la materialidad como simplemente “plástico” sino algo que posee aspectos únicos, resistencias y capacidades que hay que tener en cuenta en su interacción con los humanos. Ihde intuye flirteos con los estudios de la ciencia y la tecnociencia llamados “simetristas”, en referencia al tercero de los principios del Programa Fuerte de la Sociología del Conocimiento, por el cual se pide a la sociología de la ciencia que sus explicaciones sean simétricas respecto a los tipos de causas tanto de las creencias falsas como de las verdaderas (González García *et al* 1996:76). La extensión de la agencia a los no-humanos -en términos de Bruno Latour- aparece bosquejando una “ética de las cosas” en algunos de los escritos de esta nueva ola de filósofos de la tecnología, como así también argumentos en su contra. Un párrafo especial dedica Ihde a la relectura que se hace de Heidegger y de su posición distópica respecto de la tecnología, al punto de convertir al filósofo alemán en una especie de nuevo Dewey mediante una operación de alto revisionismo. La presencia de Heidegger en esta nueva ola no tiene parangón con ningún otro filósofo de las viejas olas pero ninguno de los autores lo toma según las interpretaciones tradicionales que se han hecho de sus escritos. El trabajo sobre la pregunta por la técnica mantiene al alemán en la cúspide de la filosofía general dedicada el tema y así parece ser por estos trabajos que pivotan alrededor suyo. Los problemas que se presentan como característicos de la filosofía de la tecnología incluyen la extensión de la agencia a los no-humanos, los cuestionamientos sobre la autonomía y el determinismo tecnológico y los análisis de casos sobre tecnologías específicas. Sin embargo, las etapas u olas de la filosofía de la técnica, tal como las propone Ihde, no permiten apreciar la existencia de un sistema de diferencias que no es tanto histórico y diacrónico como geo-filosófico y sincrónico.

### **Variación geográfica en la filosofía de la técnica**

Fernando M. Gallego cuestiona la reducción de las investigaciones filosóficas del siglo pasado a una filosofía anglosajona por un lado y una filosofía continental por el otro. Argumenta que se han desatendido

...las evidentes divergencias existentes entre los desarrollos filosóficos franceses y alemanes del siglo pasado, [que] pareciera ampararse en una estrategia discursiva que apela a la reactivación abstracta y la repetición históricamente monótona de un cierto conjunto de imágenes del pasado próximo de la propia historia de la filosofía...” (2013:270)

Gallego propone considerar un triple distanciamiento respecto de cómo se han llevado a cabo los debates respecto de conceptos tales como cuerpo y sujeto. En primer lugar, no se ha tenido en cuenta las diferencias geográficas donde tales debates se han efectuado. En segundo lugar, cuestiona que los itinerarios personales de los diferentes pensadores sea suficiente marca geográfica para tales debates. En tercer lugar, que es inadecuado limitar la distribución geográfica a dos emplazamientos sugeridos por las categorías filosóficas continental y anglosajona. Su propuesta convierte esos dos emplazamientos en tres, que surgen de considerar las dificultades de concentrar en un mismo espacio al pensamiento alemán y al anglosajón por un lado y en otro espacio, a la filosofía francesa y a la alemana. Si bien el análisis llevado a cabo en el texto citado refiere principalmente a la postura diversa de los filósofos frente a la cuestión de la ciencia, creemos plausible extender la propuesta a la cuestión de la técnica, dado que las consideraciones que allí se vuelcan bien podrían valer para este otro caso. Es por ello que consideramos que la clasificación de Idhe es insuficiente para una adecuada consideración de los debates en torno a la filosofía de la técnica, a la que debe incorporarse el enfoque de la geofilosofía, tal como interpreta Gallego que la entienden Deleuze y Guattari (2013:271).

### **Diferencias entre la filosofía alemana y la francesa: Heidegger y Deleuze**

Con esta perspectiva, analizamos particularmente algunos textos de Heidegger, dada su cercanía pero también distancia con Deleuze en los temas que nos ocupan y, subsidiariamente, en las posturas instrumentalistas y artefactualistas con las que discuten.

D. J. Allen, en su (2015), afirma que el impacto del alemán en Francia ha sido una referencia esencial para varias generaciones consecutivas de filósofos, entre los cuales Deleuze es uno de sus más conspicuos representantes. Sin embargo, a pesar de que el trabajo deleuziano muestra una profunda interrelación con algunas facetas del pensamiento de Heidegger, no ha salido adecuadamente a la superficie o directamente ha sido ignorado y, si bien ha habido algunos estudios interesantes al respecto<sup>6</sup>, la relación se mantiene muy poco estudiada. Por su parte, G. Rae, autor del texto que Allen comenta, afirma que la relación entre ambos es de una armonía discordante cuando se relaciona a través de sus diferencias y que al mostrar que sus respectivos análisis del pensamiento están íntimamente vinculados a sus metafísicas, que a su vez están conectadas con sus ontologías, se propone examinar la relación entre ambos filósofos desde el punto de vista de la epistemología, de la metafísica y de la ontología. Rae reconoce, al igual que Allen, que poco se ha escrito al respecto y que

éste es uno de los escasos textos, si no el único, que hace un extenso análisis sobre el particular (2014:vii). Ahora bien, en consonancia con lo que expresamos en el punto anterior, la contribución de Rae adopta una terminología norteamericana, no siempre bien ajustada, al proponerlos como referentes de las tradiciones fenomenológicas y post-estructuralistas, e ignora la diferencia geofilosófica entre Heidegger y Deleuze, al incluirlos a ambos bajo una única filosofía continental. En concordancia con este temperamento, Fernando M. Gallego afirma que

...en función de razones a veces nominales (que otros pensadores del siglo XX lo han hecho antes que Deleuze) la singularidad de la ontología deleuziana no cesa de verse amenazada por enunciaciones que alegan que su tratamiento de la diferencia resulta deudor del realizado por M. Heidegger y, en el límite, que Deleuze no es más que un primo excéntrico y lejano de esa familia recientemente conformada bajo la presión de algunos sectores del pensamiento anglosajón, cuyo nombre es “filosofía continental”, una familia que difícilmente podría integrar en sus filas a las principales figuras de las corrientes fenomenológica y hermenéutica (2009: 196)

Para Gallego, la nota distintiva entre ambas ontologías es que mientras que para Heidegger el ser es diferencia, para Deleuze la diferencia es ser. Esta inversión ontológica se fundamenta en la nota 21 de *Diferencia y Repetición*, donde el comentador interpreta que por un lado no hay un enfrentamiento entre un pensamiento ingenuo de la positividad deleuziana y la negatividad heideggeriana como “pensamiento concienzudo”, y por el otro, que la distancia que los separa se hace patente en el tratamiento ontológico de la diferencia, cuestión que, aunque excede el propósito de este trabajo, no deja de aportar luz a los escasos estudios de la relación entre ambos filósofos.

El propio Deleuze se encarga de indicar sus diferencias con Heidegger. En el curso sobre la noción de Poder en Foucault, dictado en la Universidad de Vincennes en 1986, presenta su propia visión de la naturaleza de las relaciones entre Foucault y el alemán. En Heidegger la posición del Ser es la que marca las diferencias entre pliegue y despliegue, mientras que para Foucault y para Deleuze, son inseparables de una relación de fuerzas:

...hace mucho tiempo que el pensamiento heideggeriano ha sido presentado como un pensamiento del pliegue. ¿Y qué es el Ser según Heidegger? El Ser es precisamente el pliegue, es el pliegue entre el ser y el ente. El Ser es indisociable, inseparable del pliegue, es el pliegue del ser que forma con el ente. ¿Y qué es esto? En Heidegger está fundamentalmente ligado al descubrimiento de una finitud constituyente. Es aquí entonces que por primera vez tenemos la ocasión de señalar la impor-

tancia en Foucault de estos términos “pliegue” y “despliegue”, y de presentir sin duda que su arraigo es muy diferente, en el punto de partida, de lo que pasa en Heidegger. (EP:248)

Para Deleuze esa relación entre las fuerzas y el pliegue es “completamente ajena a Heidegger, en cambio no es ajena a Nietzsche” (EP:286). Además en el alemán tiene la función de fundar seres y entes, mientras que para Foucault la función es de dar forma a los seres y a los entes; no se trata de fundar sino “simplemente de dar forma” (EP:287) y añade, como comentario propio, que esa forma es una forma precaria, no dura más allá de lo que dura la relación de las fuerzas: “Si las fuerzas en relación cambian, si hay mutación, habrá otra forma. Toda forma es precaria”. A partir de esta afirmación, Deleuze deduce que “la única ontología es la ontología del anonadamiento de los seres” (EP:297). Esta aseveración confirma lo expresado por Gallego en el sentido de que la distancia que los separa se hace presente en el diferente tratamiento ontológico de la diferencia, en la irreductible consistencia ontológica de los seres según ambos pensadores.

Desde nuestra perspectiva, Deleuze podría ser considerado partícipe de la teoría sustantivista de la tecnología, según la clasificación de Andrew Feenberg, y seguidor de Heidegger en su postura distópica hacia la técnica, sólo si nos limitamos a una lectura superficial de su *Posdata sobre las sociedades de control* (2007c-PP)<sup>7</sup>. El sustantivismo atribuye a la técnica la capacidad de sustituir los valores tradicionales que se opongan a su camino de progreso y afirma que el empleo de la tecnología trae aparejado consecuencias para la humanidad y la naturaleza, que exceden en mucho el simple logro de los objetivos técnicos. Sin embargo, debe reconocerse que los trabajos de Heidegger implican una latitud filosófica más amplia que la propuesta por Feenberg y están en relación con las distintas etapas vitales por las que pasó el filósofo. El sustantivismo distópico emerge de su texto *La Pregunta por la Técnica*, como consecuencia de una lectura parcial del nihilismo nietzscheano que hace su autor. Su relectura nos permite aclarar además las distinciones entre la esencia de la tecnología, la tecnología como noción general y las tecnologías como artefactos.

### **Interpretación canónica de *La Pregunta por la Técnica***

Para Heidegger la interpretación corriente de la técnica es la definición instrumental y antropológica: la técnica es un medio y un hacer del hombre. La definición instrumental es correcta tanto si se la aplica a la tecnología moderna como a la técnica<sup>8</sup> antigua y el término está utilizado como noción general. El asunto consiste en operar correctamente la

tecnología como un medio para fines. Pero lo correcto no es lo verdadero; para Heidegger sólo cuando se devela la esencia de algo estamos ante lo verdadero; la comprobación de que algo es correcto no requiere develar en su esencia lo que está delante. Su interpretación del término griego *aletheia* es “salir de lo oculto” que entre nosotros se traduce como “verdad” y cuya versión tradicional significa correspondencia entre la representación y la cosa. La pregunta de Heidegger es ¿qué tiene que ver la esencia de la técnica con el salir de lo oculto? Respuesta: es lo mismo. En el salir de lo oculto se juega la condición de posibilidad de la técnica. Pero su esencia pertenece a una región totalmente otra. Se está distinguiendo la técnica de su esencia, de la misma manera que en *Ser y Tiempo* se distingue entre el ser y el ente. Hay una distancia ontológica entre ambas, entre esencia de la técnica y la técnica, entre la región del ser y la región del ente. La verdad habita la región del ser. La técnica saca de lo oculto algo que no se auto-produce y todavía no está presente, por lo cual puede aparecer de diversos modos. Quien construye una casa o un barco saca de lo oculto lo-que-hay-que-traer-ahí-delante. El hacer salir de lo oculto se hace vinculando los cuatro modos del ocasionar, las cuatro causas aristotélicas, de manera que quedan de antemano fijados y determinados por el modo de producción tanto el aspecto como la materia de la casa y del barco. Lo fundamental de la técnica no es ni el hecho de producir ni la utilización de los medios para esa producción sino el hacer salir de lo oculto. ¿A qué se refiere Heidegger con “lo oculto” que hay que hacer salir? ¿Hay algo así como la Idea de casa o de barco en el *topos uranus* que hay que traer a la presencia? ¿Qué es lo que está oculto y que la técnica trae-ahí-delante como modo de desocultamiento? Esto requiere ponerse en clave heideggeriana. Para el profesor de Friburgo el ser es la esencia del hombre y la historia de la metafísica occidental ha llevado a que esa esencia, ese ser del hombre que se mostraba en plenitud en la época griega haya ido ocultándose con el correr de los siglos hasta llegar al presente en el que interpretamos al ser como la nada, en el que el ser está totalmente oculto a nuestros ojos.

Sin embargo podríamos presentar la cuestión de otra manera: ¿Cómo llega el maestro mayor de obras a construir una casa o el ingeniero naval un navío? Como producción histórica, como construcciones sociales históricamente situadas. Nadie pronunció nunca la primera palabra, ni nadie construyó el primer barco ni la primera casa. Siempre podremos encontrar alguien que lo hizo primero y del que tomamos el modelo, lo modificamos, adaptamos, reformamos y volvemos a modificar y así siempre, una y otra vez a lo largo de la prehisto-

ria y de la historia. Incluso podríamos afirmar que nada está oculto tal como lo pretende Heidegger. ¿O acaso lo oculto que desoculta el griego que construyó el barco de Teseo es lo oculto actual de un trasatlántico construido según modelos y planos elaborados por sofisticados programas de computadora? Si nos diéramos aquella respuesta seríamos plenamente wittgensteinianos. El planteo heideggeriano parece un brillante juego de lenguaje. Se nos dirá: entonces se acabó la discusión, son planteos totalmente antagónicos, como una discusión entre realistas y anti realistas. Pero no. No hacemos un corte analítico tajante sobre esta cuestión. Vamos a dejar *ex-profeso* sin responder las preguntas formuladas; al menos por el momento preferimos guardarnos un mínimo de metafísica, restringida, para no hacer nuestro mundo tan plano. La distinción que propone Heidegger entre la técnica antigua y la moderna tiene que ver con el ejemplo dado. Sin embargo su planteo se formula en el plano ontológico, no en el óntico:

Se dice que la técnica moderna es incomparablemente distinta de toda técnica anterior, porque descansa en las ciencias exactas. Luego se ha visto más claro que también lo contrario es válido: la física moderna, como física experimental, está encomendada a los aparatos técnicos y al progreso de la construcción de aparatos. La constatación de esta relación recíproca entre técnica y física es correcta. Pero no pasa de ser una mera constatación histórica de hechos, sin que diga nada sobre aquello en lo que se fundamenta esta relación recíproca. La pregunta decisiva sigue siendo, no obstante: ¿de qué esencia es la técnica moderna que puede caer en la utilización de las ciencias exactas? (1994:16)

El juego consiste aquí en dar por supuesta la esencia de la técnica. ¿Hay acaso necesidad de un fundamento para justificar la relación recíproca que Heidegger ve entre la física y la técnica? Interesa aquí la relación que establece Heidegger entre lo correcto y lo verdadero. Hay una distancia ontológica también entre ambas categorías. Lo correcto pertenecería a la región de lo óntico mientras que lo verdadero a la región del ser, a lo ontológico, con lo cual es inalcanzable por medio de la ciencia física y menos de la técnica. No podemos pasar más allá de lo correcto. Esta posición tan simple, tan categórica tiene, por supuesto, una respuesta heideggeriana. La da Iain Thomson (2009:158): el ser se devela a sí mismo en nuestra manera de entender la esencia de la técnica, pero nuestra actual comprensión de la esencia de la técnica como el eterno retorno de la voluntad de poder (veremos más adelante las implicancias nietzscheanas de este comprender) reduce el ser a la nada y lo disuelve en una “soberana complacencia”. Visto desde adentro, desde nuestra posición en el mundo de la tecnología el ser se muestra como nada. Sin embargo esa comprensión tecnológica del



ser que lo reduce a nada es también una comprensión del ser. Con lo cual Heidegger neutraliza cualquier intento de rechazar la existencia de lo oculto. La diferenciación entre los distintos tipos de esencia en *La Pregunta por la Técnica* es necesaria para entender el argumento heideggeriano y el concepto de *Gestell* como dominante en la esencia de la técnica. En primer lugar para la doctrina antigua la esencia es aquello que algo es. La quiddidad, la qué-idad responde a la pregunta por la esencia. Heidegger da el ejemplo de los árboles: esta quiddidad es la esencia del árbol en tanto que conviene a todos y cualquier tipo de árbol, “la arboreidad misma”. La esencia así entendida es un término general bajo el cual todos los árboles están comprendidos en tanto que clase, mientras que la esencia de la técnica no es un término general sino un modo, una manera. Heidegger usa “esencia” en un sentido distinto al escolástico. Es el modo “destinal” - en el sentido de algo que está destinado a - del hacer salir de lo oculto “lo que provoca”. El hacer salir de lo oculto tiene un modo que consiste en desocultar lo que está oculto. Esa suerte, súbitamente y de manera inexplicable para el pensar - dice Heidegger- “se reparte en el traer-ahí-delante y hacer salir lo oculto que provoca y que asigna como parte al hombre”. Uno de los modos es el traer-ahí-delante que refiere lo que el término *poiesis* significaba para los griegos. Pero el que más le importa a Heidegger es el “hacer salir lo oculto que provoca”. Desde el punto de vista del hombre la esencia de la técnica lo compele, lo empuja a transformar todos los entes en simples recursos a ser almacenados y optimizados para su uso posterior, pero lo que el hombre no percibe es que la misma esencia de la técnica lo coloca a él en situación similar y lo convierte en “recurso humano” utilizable y descartable<sup>9</sup>. Este es para Heidegger el peligro extremo para el futuro del hombre. Sin duda no estamos aquí hablando de un género o *essentia*. “La esencia de la técnica nos pide que pensemos en otro sentido aquello que habitualmente entendemos bajo el nombre de “esencia”. Para ello nos da el ejemplo de las frases “las cosas de la casa” o “los asuntos del Estado” donde en alemán está escrito como la esencia de la casa o la esencia del Estado. No estamos pensando en un género sino en “el modo en que la casa o el Estado se administran, se despliegan y decaen”. Heidegger convierte ese modo del hacer en el verbo “esenciar”. “¿Dónde y cómo acontece el hacer salir de lo oculto si éste no es un simple artefacto del hombre?”. Responde que hay que tomar en cuenta que hay algo que desde siempre ha interpelado al hombre de modo tal que “sólo puede ser hombre en cuanto que es interpelado así”. El hombre no hace más que responder a esa interpelación cuando hace salir lo presente, o sea cuando hace uso de la técnica para producir. El hombre responde a “la exhortación del desocultamiento” que le provo-

ca la esencia de la técnica. La Naturaleza cae bajo ese producir del hombre en tanto que se transforma en un objeto de su interesada curiosidad: la energía almacenada artificialmente para su uso posterior es el paradigma que presenta Heidegger de la objetivación de la Naturaleza. Llama *Gestell*<sup>10</sup> a esa exhortación que provoca al hombre a transformar en existencias -en el sentido de algo almacenado y listo para su uso, el mismo uso del término existencias en la disciplina contable- a aquello que sale de lo oculto; este es el modo de salir de lo oculto que prevalece en la esencia de la técnica moderna, “un modo que él mismo no es nada técnico”. Una cosa son los utensilios, los aparatos, sus montajes y usos -en general los artefactos- y otra el *Gestell* que prevalece en la esencia de la técnica. Podríamos decir que es la esencia de la esencia de la técnica, en el sentido de la quiddidad de la esencia de la técnica. Para Heidegger el hombre se ha mostrado demandante en este sentido principalmente con el desarrollo en la modernidad de las ciencias exactas. El modo en que esa demanda se ha hecho efectiva es bajo la forma del cálculo de las fuerzas de la Naturaleza y de su posible empleo. La forma del hacer de la física en tanto que experimental es la forma de solicitar a la Naturaleza mediante el experimento, que de este modo queda emplazada como “una trama de fuerzas calculables”. La teoría física de la modernidad prepara el camino tanto de la técnica como de la esencia de la técnica moderna pero no aparece en forma directa:

la esencia de la técnica moderna se oculta por mucho tiempo incluso allí donde se han inventado ya las máquinas que producen energía, donde está puesta en camino la electrónica y donde está en marcha la energía atómica (1994:24)

Ese ocultamiento produce una apariencia engañosa que para nosotros es importante: la presunción de que la técnica moderna, llamémosla por simplicidad tecnología, es mera ciencia aplicada. En realidad es la tecnología la que utiliza a la física y en general a las ciencias exactas para transformarse en aplicación y no la física a la tecnología. La subsunción de la tecnología en la ciencia es reactiva, limita la invención, el desarrollo y el progreso sólo a quienes están en condiciones de hacer ciencia, en una concepción aristocrática de la facultad de crear, un enfoque hegeliano que es necesario desarticular. La tesis heideggeriana propone que como la esencia de la tecnología se apoya en el *Gestell* y en tanto que ésta provoca y emplaza al hombre al hacer salir de lo oculto:

El hombre anda siempre - es decir está en camino - al borde de la posibilidad de perseguir e impulsar sólo lo que, en el solicitar, ha salido de lo oculto y de tomar todas las medidas a partir de allí. (1994:28)

El hombre considera sólo un aspecto del desocultar, aquél que siempre ha sido sólo uno de sus modos: la Naturaleza como recurso calculable y en general todas las cosas producidas del mismo modo e incluso a sí mismo como recurso utilizable y descartable. El peligro radica en la mala interpretación que hace el hombre de todo aquello que se presenta en estado ya de desocultamiento y cuando lo hace a la manera de la relación causa-efecto “incluso Dios puede perder, para el representar, toda su sacralidad y altura, lo misterioso de su lejanía”. La Naturaleza puede presentarse del mismo modo, a la luz de la causalidad, y permitir constataciones correctas “pero precisamente debido a esos resultados, es posible que permanezca el peligro de que la verdad se retire en todas direcciones”. Nuevamente vemos el argumento de que la verdad pertenece a otro plano que lo correcto. La verdad pertenece al plano de las esencias y en la medida en que el hombre se deje llevar por lo correcto y la verdad quede retirada, el peligro supremo para Heidegger consiste en que el hombre se considere a sí mismo, sin darse cuenta, un recurso, una simple existencia en el sentido contable. La necesidad es que el hombre encuentre su propia esencia, pero la esencia de la tecnología deforma el prevalecer de la verdad, del acceso a la esencia del hombre. La amenaza no proviene de los artefactos que el hombre ha creado sino de que el *Gestell* ha tomado lugar en la esencia del hombre como un virus y de este modo le es impedido el acceso a la verdad, “la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir de lo oculto más originario”. En otras palabras, que el hombre transforme todas las entidades en existencias, simples recursos esperando ser optimizados, ordenados y mejorados según la correcta máxima eficiencia. Hasta aquí la interpretación canónica del texto heideggeriano.

Un primer aspecto a tener en cuenta es que esta compleja metafísica heideggeriana de la tecnología no alcanza a distinguir los diversos efectos del *Gestell* sobre los hombres a nivel individual. Concedamos que nuestra inmersión en el mundo de la tecnología nos impida acceder a nuestra verdadera esencia y corramos el peligro de transformarnos en simples recursos descartables. Aun así hay una amplia distancia entre los efectos que ello trae a unos y a otros. No podemos comparar la circunstancia de vida de un obrero de una mina de carbón con la de un ejecutivo de Manhattan. Ambos estarán sometidos al peligro, pero las

vidas individuales se desarrollan de muy distinta manera. El peligro para uno es bien distinto que para el otro, es más, hay uno de ellos que puede sobrevivir al peligro mucho mejor que el otro, aunque ninguno finalmente acceda al develar del ser del hombre. La consideración heideggeriana de la categoría de hombre como un universal impide cualquier distinción, histórica, geográfica, fáctica y situacional. Peor aún es la consecuencia de que se impide la consideración de una vida en singular para cualquier hombre en aras de una generalización metafísica de la condición humana como si todos tuviésemos la misma. No hay “la” vida sino miles y millones de vidas; lo que cuenta es “una” vida en singular, eso es lo real. Esta metafísica heideggeriana fracasa en alcanzar, en tocar lo real.

### **Lectura optimista de La Pregunta por la Técnica**

Iain Thomson presenta una versión que permite leer este texto de Heidegger de manera optimista respecto de la tecnología. O al menos algo así como una combinación distópica/utópica. Parte del *dictum* de Hölderlin que Heidegger incluye en la parte final del texto bajo análisis:

Pero donde está el peligro, crece también lo que salva (1994:30)

Para Thomson la interpretación canónica del texto de Heidegger falla en captar el doble juego que el aforismo trae. Lo primero que salta a la vista, lo primero que la frase presenta es la noción del peligro. Es lo que ha quedado como la parte saliente del texto mientras que la parte que habla de la salvación ha quedado opacada en un segundo plano y esto es así porque no estamos entrenados, por ejemplo, para ver el conejo sino sólo el pato en el famoso dibujo que Wittgenstein presenta en las *Investigaciones* o en cualquier otra de las figuras clásicas de la *Gestalt* en las que hay dos pero se ve una sola. La concepción distópica de la filosofía heideggeriana se apoya en lo que puede ocurrir si nuestra interpretación contemporánea de los entes como recursos propiamente sin significado y listos para ser optimizados se transformase en una visión totalizadora, de modo tal que impida la aparición de cualquier otra manera de entendernos a nosotros mismos y a nuestro lugar en el mundo. La interpretación de Thomson no es que Heidegger supone que siempre está la oscuridad precediendo a la aurora, sino que el nuevo día se descubre al experimentar de otra manera y sincrónicamente la gran oscuridad presente:

La medianoche, vista de otra manera, es la aurora. Aunque suene paradójico, Heidegger cree que descubrimos lo que nos salva justamente experimentando profundamente lo que más nos pone en

peligro y trata de comunicarnos esta manera de darle sentido a su idea en términos de “promesa” (2009:157-158)

Thomson afirma que la intuición heideggeriana proviene de la secularización de la idea teológica de que el ser se ha “prometido” a nosotros y que esta promesa no puede ser rota aun cuando nosotros nos olvidemos de ella. El ser toma su lugar en el *Dasein* y se hace inteligible para nosotros, quienes seguimos siendo el lugar del ser aún si el modo en que el ser toma su lugar es no tomándolo o mejor, no haciéndose inteligible para nosotros. Esta dialéctica heideggeriana Thomson la suscribe. Para este autor el término “promesa” es el nombre de la intuición heideggeriana de que aun cuando actualmente el ser se nos muestre como nada, esta nada o nihilización preserva las posibilidades futuras del ser. Heidegger estaría enseñándonos a ver el peligro de la tecnología como presentándose en lugar de la promesa de la tecnología. La apuesta por el futuro sería hacer un giro gestáltico mediante el cual pudiéramos ver la promesa en lugar del peligro, esto es, desarrollar un comportamiento fenomenológico ajustado a aquello que podemos anticipar pero con lo que no podemos contar: el futuro. Heidegger usa las nociones de “peligro” y “promesa” de manera tal de vincularlas inextricable e inseparablemente. Piensa el peligro y la promesa como una manera de encarar la cuestión del futuro que, tanto para él como para Thomson, desafía la comprensión filosófica de la tecnología: tomamos conciencia de la promesa cuando en lugar de experimentar el ser como nada, experimentamos la nada como el modo en que el ser se presenta ante nosotros. Mediante ese giro Thomson afirma que habremos dado el paso atrás de la metafísica y, al mismo tiempo, el primer paso hacia el futuro que Heidegger llama “el otro comienzo”. Dado que el peligro es una comprensión totalizadora que reduce nihilísticamente todo a recursos sin significado intrínseco, el peligro es reemplazado mediante la visión de la promesa experimentando la nada del ser como ocultadora y consecuentemente preservando, guardando otras maneras de comprendernos a nosotros mismos y a nuestros mundos. Veremos la promesa en lugar del peligro cuando aprendamos a reconocer la nihilización del ser, esto es, la “presentización” del ser tal como se muestra en su diferencia con el *Gestell*. En esta experiencia los entes se muestran no como recursos sin significado intrínseco sino, por el contrario, ricos en significado de modo que seremos capaces de hacernos conceptualmente justicia, excediendo -en dirección al futuro- los confines ontológicamente reduccionistas del *Gestell*. Para Thomson el reconocimiento de Heidegger de que la nihilización de la nada es la acción del ser en tanto tal -una actividad que excede y que no puede ser explicada en términos de la diferencia ontológica- es la expe-

riencia definidora en el corazón de su llamado giro y el *sine qua non* de su último pensar. El pasaje del peligro a la promesa es, para Thomson, sólo uno de los intentos de Heidegger de comunicar su tardía noción de giro gestáltico liberador, un “rayo iluminador” mediante el cual podemos captar una presencia fenomenológicamente activa que nuestra ontoteología tecnológica negadora presupone y por lo cual la metafísica es excedida desde adentro mismo.

Los mayores e inquietantes problemas de nuestra era de Gestell se siguen de la ontología particular nietzscheana sobre la que se fundamenta nuestro Gestell tecnológico. Porque esta ontología nietzscheana pre-comprende el ser de los entes como la nada de una voluntad de poder eternamente recurrente, esto es, como meras fuerzas juntándose y deshaciéndose sin otra finalidad que la de su propia perpetuación (2009:160-161)

De ello deduce Thomson que en tanto nuestro sentido de realidad toma forma a partir de esta comprensión tecnológica nietzscheana del ser de las entidades, nosotros las tratamos como recursos intrínsecamente sin sentido, existencias contables listas para ser simplemente optimizadas y ordenadas maximizando la flexibilidad de su uso. Cita como ejemplos la devastación del medio ambiente, nuestra creciente obsesión con la optimización biogenética y la creciente reducción de la educación superior a vacíos imperativos de optimización que, junto con la erosión nihilística de todo significado intrínseco son sólo algunos de los síntomas más obvios de la ontoteología tecnológica subyacente que estructura gestellicamente nuestro sentido de realidad. Sin embargo, para este autor el trabajo de Heidegger también sugiere un futuro distinto. El “morar” de Heidegger es para Thomson el comportamiento fenomenológico que nos permite presenciar el “ser en tanto se manifiesta a sí mismo”. De este modo podemos llegar a comprender y experimentar las entidades como más ricas en significado de lo que somos capaces de hacerles justicia conceptualmente, en lugar de tomarlas simplemente como recursos sin significado intrínseco a la espera de ser optimizados. Lo que Heidegger ha tratado de enseñar es que el futuro del pensar es ayudar a combatir y trascender nuestra ontoteología y los devastadores efectos nihilísticos que ejerce sobre nuestras vidas, nuestras instituciones académicas y sobre nuestro mundo todo. El peligro es el pico del nihilismo histórico, el verdadero completamiento de la metafísica occidental, pero ver la promesa como el reverso del mismo fenómeno constituye el primer paso hacia lo que Heidegger llama “el otro comienzo de la historia”. Para Thomson esto indica la permanente relevancia del pensamiento heideggeriano que nos muestra cómo su profunda intuición sobre la perspectiva del creciente fenómeno global de la tecnologiza-

ción puede continuar inspirándonos para esforzarnos a alcanzar una más profunda comprensión de la situación contemporánea de nuestro mundo, sin ofrecernos ni un optimismo ciego ni un fatalismo desesperado sino una real esperanza para el futuro.

### **Consideraciones sobre la propuesta heideggeriana**

Ante esta interpretación gestáltica de la propuesta heideggeriana nos surgen dos consideraciones. Primeramente nos preguntamos por qué este autor no hace ninguna alusión a la continuación del texto heideggeriano donde se explicita a qué refiere el *dictum* de Hölderlin con “lo que salva”:

Ahora bien, si consideramos de un modo más reflexivo lo que propiamente dura y, tal vez, lo único que dura, entonces podemos decir: sólo lo otorgado (das Gewährte) dura. Lo que dura de un modo inicial desde lo temprano es lo que otorga (1994:33)

Aparece por primera vez en el texto un “algo” que tiene la facultad de otorgar y que además tiene la propiedad de durar de un modo inicial y desde lo temprano, es decir desde el origen. ¿A qué se refiere Heidegger con ese “algo”?

lo esenciante de la técnica hace entrar al hombre en algo tal que éste, por sí mismo, no puede inventar ni hacer; porque algo así como un hombre, que desde sí mismo es sólo hombre, no existe.(1994:33-34)

Heidegger afirma que el hombre existe por (causa de) algo que está fuera de sí mismo.

Ahora bien, si este sino, el Gestell es el peligro extremo, no sólo para el ser humano sino también para todo hacer salir de lo oculto como tal, ¿se puede seguir llamando aún a este destinar un otorgar? Ciertamente, y más aún cuando en este sino tenga que crecer lo que salva. Lo otorgante, lo que destina de este o aquel modo al hacer salir de lo oculto es, como tal, lo que salva. Porque este que salva hace que el hombre mire e ingrese en la suprema dignidad de su esencia. (1994:34)

El tercer momento del argumento heideggeriano consiste en sostener que en el *Gestell* está lo que salva en tanto que ese destinar también es un otorgar y ahora vuelve a aparecer el “algo” del primer paso, que ahora se llama “lo otorgante”. El último paso del argumento también se encuentra en la última cita: este que salva es el que hace que el hombre se encuentre con “la suprema dignidad de su esencia”. Reconstruyendo el argumento podríamos proceder así: Hay algo que dura de un modo originario y todo otorgar proviene de allí; todo lo que el hombre recibe proviene de algo que dura eternamente. El hombre no existe por sí mismo sino por algo por fuera de sí. Recibe la existencia desde fuera de sí. Aun cuando el

peligro extremo está en la esencia de la tecnología, también allí crece lo que salva y eso es un otorgar; el hombre recibe conjuntamente con el peligro extremo de su vivir tecnológicamente el don de su salvación. Quien otorga es lo otorgante y es el que salva al hombre en el recuento con la suprema dignidad de su esencia perdida. El camino de la perdición del hombre iniciado a partir de la máxima mostración del ser en la época griega hasta su mayor ocultamiento entendido como nada en la era tecnológica, tiene un futuro salvífico que está en manos del que le otorga la existencia y al que el hombre accederá en la medida en que sepa entenderlo de esa manera.

Precisamente en este extremo peligro viene a comparecer la más íntima, indestructible pertenencia del hombre a lo que otorga, siempre que nosotros, por nuestra parte, empecemos a atender a la esencia de la técnica. (1994:34)

Es decir, tomando conciencia del *Gestell* es como el hombre podrá acceder a la pertenencia de lo que otorga, del Fundamento.

Miramos al peligro y descubrimos con la mirada el crecimiento de lo que salva. Lo esencial de la técnica amenaza el hacer salir de lo oculto, amenaza con la posibilidad de que todo salir de lo oculto emerja en el solicitar y que todo se presente en el estado de desocultamiento de las existencias. Los logros del hombre no pueden nunca ellos solos conjurar este peligro. Sin embargo, la meditación del hombre puede considerar que todo lo que salva tiene que ser de una esencia superior a lo amenazado y al mismo tiempo estar emparentado con él (1994:35)

Mediante el pensar, el hombre toma conciencia de que hay algo independiente de él y de naturaleza ontológica superior y con lo cual está emparentado. El tono místico es evidente. No lo descalificamos en absoluto. Posiblemente al final del camino la mirada se vuelva hacia los entes privilegiados de los que anteriormente hemos abjurado. Pero preferimos por el momento no recurrir a ellos en el curso de la argumentación filosófica. Pareciera que Heidegger está tratando de formular una prueba ontológica sobre la base del peligro de la técnica y la vía de escape hacia la salvación. Nos habíamos preguntado inicialmente por qué Thomson no había aludido a esta parte tan esclarecedora de la argumentación heideggeriana. Ahora podríamos responder que en el estado contemporáneo actual de desocultamiento del ser, este argumento no se sostiene salvo que recurramos a instancias místicas. Pero sin esto, la posición optimista de Thomson queda sin razón de ser, sin fundamento. Es una expresión de deseos, que sólo se cumplirá si hacemos el giro gestáltico y logramos ver



la promesa en lugar del peligro. Sólo entonces podremos conjurar el peligro. ¿Por qué? Quien lo explica es Heidegger según acabamos de ver, no Thomson.

La segunda consideración que queremos hacer respecto de *La Pregunta por la Técnica* tiene que ver con la interpretación del nihilismo nietzscheano que hace Heidegger -y a la que adscribe Thomson- de donde deduce o responsabiliza a su connacional por las desgracias que puede acarrear al hombre su vivir tecnológico contemporáneo. En este desarrollo seguimos a Mónica Cragolini a través de su texto *Nietzsche, camino y demora* (2003). Para esta pensadora, Heidegger no ha tenido en cuenta en su interpretación nietzscheana otros aspectos del alcance de la voluntad de poder más allá de la voluntad calculadora y fijadora de todo lo que es. En especial lo que se refiere a su vinculación con el arte y principalmente con el aspecto pluralizador de sentidos. Esta interpretación nos interesa porque nos va permitir entender la tecnología de manera distinta de como lo hace Heidegger e incluso positiva sin caer en el misticismo al que parece adherir Thomson. Heidegger interpreta que el eterno retorno de la voluntad de poder reduce el ser a la nada. En términos valorativos el valor sería para Nietzsche la nada del ser. Cragolini sostiene que Heidegger presenta esta sola interpretación de “valor” como si se mantuviese estática a través de los distintos momentos del pensador del eterno retorno. Sin embargo esa interpretación es reduccionista y corresponde exclusivamente a lo que Nietzsche llama el “nihilismo decadente”; esto es, el nihilismo del pasado-presente de la historia occidental originada en Grecia, cuya figura central es Sócrates como iniciador de la decadencia de los sistemas metafísicos e inspirador de la metafísica negadora de lo vital y de lo corporal. Cuando Nietzsche la aplica a Platón la noción de “valor” toma un cariz de unión entre metafísica y moral, “el carácter óptico-moral de la ilusión que genera mundos trascendentes” (2003:200), es decir, trata de captar con esta noción la unión entre lo cognoscible y lo deseable. Heidegger ha pasado por alto el significado de “valor” para el filósofo-artista nietzscheano que aparece junto con lo que Cragolini denomina el “nihilismo futuro” o “postnihilismo”. Así como el nihilismo decadente se identifica con la filosofía del bien y del mal, esto es, con la fijación de valores desde una trascendencia que los establece de una vez y para siempre, el nihilismo futuro se asocia con la creación de sentidos diversos desde una postura perspectivista. Entre ambos nihilismo se ubica el nihilismo integral nietzscheano en el que todo vale, en el que no hay fundamento de ningún tipo, nada es verdad y todo está permitido. Cragolini subtitula su texto al que nos estamos refiriendo como “De la anarquía a la creación de sen-

tidos” y reconoce un tercer nihilismo - constructivo - en Nietzsche que Heidegger ha omitido considerar. El tema no es menor ya que a Nietzsche se lo tiene vulgarmente por el filósofo de la destrucción de los valores y de la negación de todo sentido para la vida humana. Sin embargo hay otras maneras de leerlo, lo que nos permite interpretar el concepto de esencia de la técnica con una connotación afirmativa y de construcción de nuevos sentidos. El término “valor” puede ser tomado como “sentido” en esta tercera etapa nietzscheana en la que se hace necesario la creación de sentidos desde una posición perspectivista -para evitar la caída en el abismo sin final- sin que ello nos retrotraiga a su fijación permanente, sino por el contrario, a la provisoriedad de tales sentidos que dejan lugar a nuevos sentidos en forma recurrente y permiten el despliegue de la creatividad. Para Cragnolini lo propio de la voluntad de poder *qua* voluntad que interpreta es la posibilidad del perspectivismo como multiplicidad de puntos de vista distintos que crean y destruyen constantemente y se reorganizan a cada momento. Pero también lo propio de esa voluntad de poder es la auto-superación

Los “sentidos” nietzscheanos (los valores) muestran la potencialidad creadora del hombre, la posibilidad de crear “sobre” la nada, y si “muestran” la nada, la muestran como “límite” sobre el cual se generan (2003:201)

Esta lectura constructiva y afirmativa adjudica al hombre la posibilidad de la creación sobre los despojos del nihilismo integral de la etapa anterior. Dejamos para futuras investigaciones la profundización del análisis sobre la voluntad de poder como elemento inmanente - tal vez “esencia” sea un término posible pero en un sentido distinto - de la tecnología con un enfoque constructivo y afirmativo distanciándonos de la interpretación canónica del texto de Heidegger (pero no por el camino elegido por Thomson).

En síntesis, la visión distópica heideggeriana no es la única interpretación posible e incluso debería revisarse la noción de “razón instrumental” que refiere a un universal aplicable a toda tecnología y no permite distinguir aquellas que sólo persiguen la superación por la superación misma sin un objetivo más allá y aquellas otras cuya superación está vinculada u orientada al bienestar y a la satisfacción del deseo.

### **Primer distanciamiento con Heidegger: la distopía tecnológica**

Deleuze se distancia de la distopía heideggeriana sobre la misma base que Cragolini: hay un olvido o una lectura incompleta de Nietzsche que lo lleva a pasar por alto un enfoque constructivo y positivo de la tecnología. Afirma en el *Foucault*:

Había que volver a descubrir la fuerza, en el sentido nietzscheano, el poder, en el sentido tan particular de «voluntad de poder», para descubrir ese afuera como límite, horizonte último a partir del cual el ser se pliega. Heidegger se precipitó demasiado, plegó demasiado rápido, y eso no era deseable: de ahí el equívoco profundo de su ontología técnica y política, técnica del saber y política del poder. (F:147)

Partimos del concepto de línea de fuga, que permite encontrar las positividades para la noción de tecnología que están negadas en la interpretación canónica de *La Pregunta por la Técnica*. Línea de fuga puede interpretarse como mutación o transformación dentro de un sistema, aunque pretender una caracterización completa, con todas sus notas componentes, atenta contra el concepto mismo de línea de fuga, ya que, por definición, es la figura que Deleuze y Guattari adoptan para hablar de lo que escapa o se desterritorializa del sistema y tal cosa no puede ser delimitada sino todo lo contrario, abierta a la creación y la invención. El término es utilizado frecuentemente en arquitectura y refiere a la línea hacia la que convergen todas las rectas de un plano inclinado, en perspectiva cónica (Diccionario de arquitectura y construcción). Traemos esta definición para destacar que "fuga" no alude aquí a nada parecido a una huida de las responsabilidades o de los compromisos asumidos, ni tampoco a una salida o escape del mundo, ya sea místicamente o mediante cualquier forma artística. Tampoco resulta en una actitud cobarde, complaciente o conformista. Por el contrario, supone actividad, acción. Es un concepto práctico que, como la definición arquitectónica, funciona como polo regulatorio o, mejor, como límite operativo de todas las posibles líneas que una acción puede seguir para alcanzar las posibles salidas de situaciones opresoras, agobiantes, estáticas, traumáticas, paralizantes; en fin, que cercenen el deseo bajo cualquiera de sus formas, que incluyen, por cierto, los riesgos físicos o espirituales, políticos, religiosos, etc. Cuando se aplica al inconsciente que huye, Deleuze admite que, en su huida, "desposa líneas de fuga" que hay que alcanzar para acceder al "inconsciente molecular de las máquinas deseantes" (Curso AE/MM:36), esto es, para llevar a cabo un esquizoanálisis efectivo. Pero esta huida no es la del cobarde, sino, por el contrario, del que se anima a llegar al fondo del aparato psíquico productivo para intentar resolver lo que el psicoanálisis tradicional no puede. Tiene, por empezar, dos polos: uno positivo y otro ne-

gativo. Puede conducir hacia la creación de valor como a la de su destrucción. Esta latitud del concepto es lo que nos permite sostener que la noción de técnica en Deleuze adopta variaciones que le otorgan amplia gama de significados; en los extremos, encontramos técnicas puramente repetitivas, mecánicas, con connotación peyorativa y también técnicas innovadoras comparables con la creación artística o científica. Para que pueda variar de un extremo al otro sin perder consistencia, es necesario que alguno de sus componentes básicos le aporte esa capacidad. Si "agenciamiento" fuese el caso, la mezcla de formas de contenido y de expresión debería poder variar de manera acorde, pero en tal caso podría aparecer una subordinación a la voluntad de quien posee, aplica o utiliza la técnica, como en la concepción instrumentalista, de la que hemos visto reniega Deleuze. En otros términos, si el componente agenciamiento fuese el que permite el uso variado, la técnica tenderá a uno u otro polo según el agenciamiento de que se trate: si tomamos el ejemplo de la mezcla caballo-estribo-hombre, la técnica guerrera que surge de esa novedosa combinación será una variación inventiva, ya que aparece una técnica desconocida hasta entonces, pero si consideramos la técnica de aquellos pintores que Deleuze menosprecia por atenerse a *clichés*, a técnicas pictóricas que surgen de mezclas de contenido y expresión ya utilizadas por otros artistas que sí fueron creativos en su aplicación, entonces nos encontramos con una técnica pictórica repetitiva de signo contrario a la anterior. La objeción sería que la técnica deviene innovadora o repetitiva según sea su componente agenciamiento, es decir, la cualidad de innovación o repetición le viene del exterior, no le es inmanente; o sea, estaríamos llamando con el mismo nombre a cosas esencialmente distintas. Que la técnica sea innovadora o repetitiva dependería de externalidades, con lo que en realidad podríamos ponerles nombres diferentes sin que nada cambiase, por ejemplo a la primera podríamos llamarla creatividad o hacer creativo y a la segunda reiteratividad o hacer repetitivo y la noción misma de técnica sería transparentemente reemplazada por "hacer" o "conocer". El componente "máquina" corre la misma suerte pero por razones diversas: le aporta mucho más que variabilidad, le aporta directamente la condición de posibilidad de ser técnica, de cualquier naturaleza de que se trate, pues es el componente que expresa el deseo como fuente de la acción técnica y no cabe confundirlo con el que le aporta la latitud, so pena de perder esa condición de primordialidad. Si "máquina" pudiese satisfacer todas las notas distintivas de "técnica", se confundirían y sería innecesario este último concepto; hablaríamos de máquina repetitiva, máquina innovadora, máquina pictórica, literaria, etc. y no es el caso. El lenguaje se encarga de distinguir ambas nociones. De los tres componentes,

el de línea de fuga es el que cumple con la condición de prestar al de técnica esa particular característica de variar de un extremo al otro de la potencialidad creativa sin perder la consistencia que lo mantiene dentro de los límites de una noción singular. Como afirma un comentarista<sup>11</sup>, no se trata de elecciones dicotómicas dentro del "reino absoluto del sí y del no, de la alternativa como ley de lo posible", sino que "la línea de fuga se ubica bajo el signo de lo indiscernible y de la disyunción inclusiva". En otras palabras, la línea de fuga no se mueve en el dominio del "o bien esto o bien esto otro" sino en el de "bien esto, esto otro y también aquello de más allá" lo que significa que las elecciones dejan de ser excluyentes para pasar a ser inclusivas, sin dejar de ser finalmente elecciones. Todas las alternativas caen dentro del dominio de la elección posible, marcando un continuo, del mismo tenor que las infinitas rectas que convergen hacia la línea de fuga del plano inclinado en la acepción arquitectónica. En un extremo del plano, la técnica más repetitiva, más convencional, en el otro, la técnica más innovadora e inventiva. La línea de fuga es determinada por la técnica de que se trata, sea repetitiva o innovadora o combinaciones de ambas y no como en los casos de los otros componentes, donde ellos eran los que determinaban desde afuera, la calificación o las variaciones del tipo de técnica. De este modo, las disyunciones inclusivas de la línea de fuga nos permiten hablar de un solo término con infinidad de variaciones. A este respecto, habrá que considerar las variaciones en el plano y cómo ellas caracterizan las líneas de fuga correspondientes.

Los tres componentes básicos de la noción de técnica aportan elementos para rechazar el instrumentalismo y sostener la teoría sustantivista de la técnica, pero aún ésta se queda corta ya que no da cuenta de las variaciones del concepto en el plano y, por el contrario, parece asumir una totalidad o una idea general de técnica. Para encuadrar a Deleuze en la clasificación de las teorías de la técnica de Feenberg, hay que incorporar una variante del sustantivismo, la denominamos neo-sustantivismo, que corresponde tanto a su noción de técnica, como a un hipotético Heidegger modificado, si fuese pertinente la reinterpretación del nihilismo nietzscheano en la dirección indicada por Cragolini; esto es, un sustantivismo donde la distopía se tuerce en dirección afirmativa sin recurrir a fuerzas trascendentes.

### **Segundo distanciamiento con Heidegger: lo artificial y lo viviente**

*La Pregunta por la Técnica* es un texto del llamado segundo Heidegger; del primer Heidegger retenemos un capítulo de *Los Conceptos Fundamentales de la Metafísica* que nos permite nuevamente establecer cercanías y distancias con Deleuze, continuidades y ruptu-

ras en el tema que nos ocupa. Deleuze y Guattari despliegan su ontología maquínica a partir del punto en que Heidegger abandona su intento de caracterizar lo viviente sin recurrir a fuerzas trascendentes, vitalismos o animismos. Por cierto que hay otros autores que incurrieron en esta dirección, pero hemos elegido el diálogo con Heidegger por ser un pensador eminente del campo que mantiene el interés metafísico en su visión del mundo -interés que comparte con los franceses- pero con una postura radical en cuanto a las diferencias entre lo viviente y lo artificial. Quizá la mayor distancia la expresen Deleuze y Guattari mediante su distinción entre máquinas molares y máquinas moleculares, donde identifican sólo una diferencia de régimen y no de naturaleza.

En primer lugar el razonamiento heideggeriano, que afirma que “no todo lo que puede y tiene que construirse es una máquina”, en una crítica explícita a los “presagios de una nueva cultura” en la que todo es máquina, ya vislumbrada en los años 1929/30, cuando dictó los cursos transpuestos en *Los Conceptos Fundamentales de la Metafísica*. No es sólo una ironía de su parte sostener que

...es... una señal de la falta de suelo del pensamiento y de la comprensión que hoy reina cuando se nos ofrece la casa como una máquina de vivir y la silla como una máquina de sentarse. Hay gente que incluso ve en tal disparate un gran descubrimiento y los presagios de una nueva cultura. (2007:267)

Los ejemplos de la silla y de la casa no pretenden más que descalificar una posición con la que desacuerda y que hizo finalmente pié en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XX con la aparición de los textos de Deleuze y Guattari, principalmente el *AntiEdipo* y *Mil Mesetas*, ambos con el mismo subtítulo *Capitalismo y Esquizofrenia*. La apuesta de Heidegger distingue radicalmente máquinas y organismos, de modo tal que las primeras queden del lado de lo totalmente artificial e inanimado y fuera de su discusión de las tres tesis con las que apunta a esclarecer la noción de mundo:

Con una discusión comparativa de las tres tesis: la piedra es sin mundo, el animal es pobre de mundo, el hombre configura mundo, queremos delimitar provisionalmente lo que entendemos en general por el título mundo, en qué dirección tenemos que mirar en la comprensión. (2007:235)

La diferencia esencial entre la primera y la segunda tesis remite a la posibilidad del transponerse<sup>12</sup> del hombre tanto en la piedra como en el animal. Mientras que el primer caso resulta imposible porque la piedra no lo permite en tanto que piedra, esto es, por más que el hombre pudiese hipotéticamente transponerse en ella, la propia naturaleza de la piedra

no lo admite, en el segundo caso la posibilidad existe pero las dificultades son de orden práctico: no sabemos cómo hacerlo. La primera tesis tiene “la mayoría de las veces...” ya preparada la imposibilidad como respuesta categórica que no admite mayores disquisiciones:

Digo expresamente que respondemos así la mayoría de las veces, porque de hecho hay vías y modos de la existencia humana en las que el hombre jamás toma las cosas puramente materiales, pero tampoco las cosas técnicas, en cuanto tales sino que -como decimos de un modo que tal vez se presta a mala comprensión- las “anima”. Eso sucede en dos posibilidades fundamentales: primero, cuando la existencia humana está determinada en su existencia por el mito, pero luego en el arte. Pero sería fundamentalmente erróneo pretender despachar este tipo de animación como excepción, o siquiera sólo como un procedimiento metafórico, aquello que propiamente no se corresponde con los hechos, que de alguna manera sigue siendo fantástico, que se basa en la imaginación, que es mera apariencia. Aquí no se trata de la oposición entre realidad y apariencia, sino de la diferencia entre modos fundamentalmente distintos de verdad posible. Por ahora, a tenor de nuestro tema, nos quedamos en la dimensión de la verdad del conocimiento científico y metafísico, los cuales determinan a la vez desde hace tiempo el carácter de la verdad de la reflexión y el enjuiciamiento cotidiano de nuestro conocer “natural”. (2007:255)

Deja claramente establecidas las reglas de juego propias del modo correcto de la verdad: las del conocimiento científico y metafísico; del otro lado, la fantasía, la imaginación y la apariencia. Jugada lúcida, sumar el conocimiento metafísico al científico y ponerlos del mismo lado de la verdad; otras escuelas filosóficas no serían tan optimistas. Pero a su manera, toda la argumentación metafísica que sigue goza ya del mismo carácter de verdad de la ciencia; ha establecido los límites dentro de los que hará sus deducciones. Por de pronto, el animismo y también el vitalismo quedarán fuera de ellos. También, por cierto, como ya hemos visto, las teorías que hablan de máquinas más allá de lo que él entiende por tales:

¿Pero en qué se diferencia entonces el organismo de una máquina? Y a su vez, ¿en qué se diferencia la máquina de una herramienta, si es que toda herramienta es una máquina? Y además, ¿es todo utensilio una herramienta? ¿Qué diferencia a un trozo cualquiera de materia del material de una cosa que tiene el carácter de utensilio? (2007:264)

Mediante el método socrático de la división, Heidegger va llevando a sus alumnos a aceptar la distinción radical que quiere establecer: el organismo no es un complejo de herramientas ni tampoco una máquina:

Ya en el intento de un esclarecimiento de la esencia del organismo topamos con toda una serie de diversos tipos de entes: la mera cosa material, el utensilio, la herramienta, el aparato, el instrumento, la máquina, el órgano, el organismo, la animalidad. ¿En qué se diferencian entre sí? Esta pregunta ¿no es la misma por la que nos esforzamos constantemente, sólo que ahora se evidencia que entre el trozo de materia material (la piedra) y el animal se puede introducir todavía otro ente de otro modo de ser: el utensilio, la herramienta, la máquina? (2007:264)

La diferencia consiste en establecer que “las cosas de uso en el sentido más amplio” - engloba todas las anteriores- no son sin mundo como la piedra ni pobres de mundo como el animal, sino que “pertenecen al mundo”, que se sigue de considerar que son productos engendrados por el hombre en tanto que éste configura mundo; de allí concluye que los organismos no pueden ser tomados ni como herramientas ni como máquinas y que tampoco es posible el proceder de la biología que los considera máquinas más algo más, “funciones supra maquinales”, que si bien

...hace más justicia a los fenómenos de la vida que una teoría puramente mecanicista, sin embargo no alcanza a conocer correctamente el problema central...: captar la esencialidad propia original de lo viviente. (2007:265)

Hay un valor adicional de la biología frente al mecanicismo para entender el fenómeno de la vida pero es aún insuficiente. Para rematar su argumentación recurre a un par de ejemplos: el martillo -ya trabajado en *Ser y Tiempo*- y la pluma de escribir en tanto que utensilios. El primero tiene un ser propio: es “algo para...” producir, la segunda es “para” escribir

...no todo utensilio es una herramienta, ni menos aún toda herramienta y todo utensilio es una máquina. Por el contrario, un vehículo puede ser una máquina, como la motocicleta o el avión, pero no tiene por qué [caso del trineo] (2007:265)

Mismo razonamiento aplica a la máquina de escribir frente a la pluma: “toda máquina es un utensilio pero no al revés”. Los contraejemplos citados le permiten afirmar que “ni la máquina es idéntica a la herramienta ni la herramienta al utensilio”, de allí que “toda máquina es un utensilio, pero no al revés” y que “...eso tampoco significa que toda máquina sea una herramienta”. Finalmente, dónde quería llegar:

...es imposible de entrada tomar la máquina como un complejo de herramientas o como una herramienta complicada. Y si además el organismo es totalmente distinto de la máquina, como ésta lo



es del utensilio, entonces la definición del organismo como un complejo de herramientas se desmorona” (2007:265)

También saca de la discusión a Jacob von Uexküll -naturalista estonio de quién Deleuze ha recibido influencia, como veremos más adelante- en tanto que aquél sostiene que “...la máquina es un organismo (solamente) incompleto”. La máquina en tanto que utensilio es para Heidegger un producto, resultado de una construcción, más precisamente resultado de una producción, que se lleva a cabo siguiendo un plan “determinado previamente por la utilidad...del para qué”. Y ese plan previo descansa en

...una conexión...determinada en cada caso por la totalidad de la situación...que encierra el ordenamiento previo de la estructura en la que las partes concretas de la máquina que se encuentra en marcha se mueven de un lado a otro unas contra otras. (2007:266)

En otras palabras, la máquina es producida mediante construcción siguiendo un plan al que subyace una estructura basada en la utilidad de la máquina, en su “para qué”. Lo propio de la máquina será “el curso autónomo de la estructura ajustada a movimientos determinados...del que forma parte la posibilidad de un determinado impulso de fuerza mecánica”. La pregunta que sigue en el argumento es si los órganos del ser vivo son “herramientas” y si el ser vivo en cuanto organismo es una máquina, aun cuando sea un proceso. La respuesta la obtiene con ayuda de la zoología y la biología: ni los órganos son meros instrumentos ni el organismo es una mera máquina. Heidegger quiere alejarse del vitalismo y de cualquier tipo de fuerzas supra maquinales para caracterizar la vida que esas ciencias particulares parecen asignarle; no quiere "remontarse a una fuerza operativa, a un alma o a una conciencia". Es un esfuerzo filosófico muy importante y -quizá en una línea analítica- podrían hacerse reparos como lo hacen desde otra perspectiva Don Ihde y Alasdair MacIntyre, pero no se trata de eso; como dice Deleuze cuando presenta los conceptos de Leibniz a sus alumnos: “Es una violencia dulce, déjense llevar. No se trata de discutir. Comprendan la estupidez de hacer objeciones” (EF:28). Nos interesa reconstruir el argumento heideggeriano en el que establece esta diferencia esencial, pasando por alto algunas partes que podrían dar lugar a consideraciones que no son importantes a nuestros efectos.

Tanto el utensilio, la herramienta, la máquina y el órgano sirven para algo, pero tienen en sí mismos dos modos distintos de tener y ofrecer esa posibilidad de ser útiles: para los tres primeros la posibilidad es sólo una disposición; el órgano tiene una capacidad, esto es, tiene la posibilidad de la utilidad en tanto que perteneciente a un organismo, mientras que la

herramienta -incluye los otros dos casos- lo es independientemente de su pertenencia a alguna otra cosa. Esto que pareciera una superioridad de la herramienta, en realidad veremos que es una limitación. No es el órgano el que tiene la capacidad sino propiamente el organismo y más aún: es la capacidad la que tiene órganos, se hace de órganos

[El organismo] puede ver, oír y similares. Los órganos son “sólo” para ver, pero sin embargo no son herramientas. Los órganos no son añadidos, incorporados posteriormente a la capacidad, sino que surgen de ella y se agotan en ella, se mantienen en ella y perecen con ella. ¿Cómo hemos de entender esta relación entre el órgano y la capacidad? ... el utensilio es de una disposición determinada, el órgano tiene una capacidad... lo inverso es más adecuado: en su terminación, el utensilio ha obtenido una determinada disposición para... y la posee. El órgano es, por el contrario, una posesión de una capacidad. En ello, el que posee es la capacidad, no el órgano. El ser-capaz se proporciona órganos, no es que los órganos estén provistos de capacidades o siquiera de disposiciones (2007:273)

La clave es el ser-capaz. Esta condición es para Heidegger determinante diferencia entre el organismo y los otros entes bajo análisis. Contrapone la sevicialidad del órgano frente a la utilidad de la herramienta. Ésta siempre parece limitada, “sometida a una prescripción explícita o no explícita...”, a un plan que se sigue para su fabricación y que es el que le otorga justamente el carácter de utensilio. Mientras que

Lo capaz, por el contrario...aporta reglas y regula. Se impulsa a sí mismo hacia su ser capaz de... Sólo hay capacidad donde hay impulso... (2007:280)

La condición de capacidad o del ser-capaz se diferencia de la disposición simplemente útil de la herramienta en una suerte de autonomía que proviene del impulso y que le da un carácter radicalmente distinto o, en otras palabras, se trata de otra naturaleza: la esencia de lo viviente; aún expresada en forma borrosa es con lo que está luchando el argumento

Y sólo donde hay impulso hay ya también de algún modo, aunque sea sólo sin regla y tentativamente, capacidad, y sólo ahí se da a su vez la capacidad de adiestramiento. (2007:80)

Introduce el impulso como la condición para que haya adiestramiento, cualidad que será decisiva para otros autores en el esfuerzo por diferenciar animales no humanos de los humanos. Pero lo que interesa a la línea argumental principal es determinar lo más ajustadamente posible, sin recurrir al “impulso vital”, qué es este impulso que la capacidad posee en tanto que tal:

El impulsivo mantenerse impulsado hacia el "para qué" le da al ser capaz este carácter de un recorrido, de una dimensión en sentido formal, mientras que, en el caso de la disposición, está, justamente, dispuesto... Para la estructura del impulso no hay en lo fundamental ninguna matemática, en lo fundamental ella no es matematizable. (2007:80)

No puede buscarse por el lado de la ciencia la determinación de la estructura de este impulso, sólo la metafísica puede aportar luz al respecto. Encontramos el impulso, lo impulsor, lo impulsivo y lo impulsado. La capacidad impulsiva es primera, de la que se siguen el impulso y lo que es impulsado por el impulsor, esto es, en principio, el organismo. La capacidad impulsiva, lo impulsivo, es hasta aquí, lo más original que justifica la diferencia vital entre organismo y herramienta. Pero Heidegger avizora y previene contra el problema que quiere evitar, el vitalismo y la teleología:

Por eso el regulamiento que en cada caso se encierra en la capacidad en cuanto tal es una estructura de intrusiones impulsivamente escalonadas que en cada caso se anticipan, mediante la cual se traza la secuencia de los movimientos que surge cuando la capacidad entra en juego. En este impulsarse, la capacidad -en su ser específico- siempre se ha pro-puesto ya el posible ámbito de realización. En todo ello, hay que mantener totalmente aparte el pensar en una conciencia y en lo anímico, así como el pensar en una "conformidad a fin" (2007:281)

La capacidad se da ya siempre con un ámbito "posible" de realización predeterminado, con lo que descarta un finalismo liso y llano, aunque hay una dirección en la que el impulso es impulsado, esa "estructura de intrusiones escalonadas" que van marcando el camino a seguir por el impulso. La idea de "intrusiones escalonadas" connota una serie de pasos sucesivos orientada a un fin pero no predeterminada que se sigue cuando "la capacidad entra en juego". No hay círculo en el argumento: hay una relación de reciprocidad y de mutua determinación en el mismo plano inmanente donde la capacidad reside y donde lo impulsivo impulsa esa capacidad hacia su para-qué. Si el argumento distingue entre lo impulsivo y la capacidad que impulsa y es impulsada es al sólo efecto de la explicación filosófica, no porque haya una tal distinción real. He aquí la diferencia con el movimiento mecánico,

El "para qué" de la remitencia propia del utensilio es sin impulso...Pero estos impulsos que nacen respectivamente de la capacidad impulsiva, no son en cuanto tales meras causas de movimientos vitales -nutrición, movimiento- sino que en tanto que impulsos siempre recorren e impulsan de entrada todo movimiento. Por eso nunca son meramente mecánicos, aunque se los pueda provocar así, es decir, ahora desatendiendo a la estructura del impulso en la que se encierra su poder específico y, por lo tanto, el modo de ser de estos impulsos (2007:281)

Se reconocen dos tipos de impulsos: los mecánicos, que corresponden a lo inanimado, lo que impulsa lo inanimado cuando es impulsado y los determinados por la capacidad de lo vivo, con esa nota de autonomía que los distingue radicalmente de aquéllos. Podemos decir que caracteriza lo vivo mediante este recurso a lo impulsivo de la capacidad en cuanto tal, que a su vez permite distinguir -en una relación hermenéutica- lo vivo de lo que no lo es:

En función de su carácter de impulso, la capacidad es en sí misma servicial y no, como por ejemplo, algo presente, útil para... Pues un impulso nunca está presente, sino que, en tanto que impulsivo, está esencialmente de camino a... subordinándose en el empujar hacia, en sí mismo servicio y servicial... lo que la capacidad en cuanto tal hace surgir (un órgano) y pone en relación consigo es puesto en tal servicio o expulsado de él -por ejemplo en el caso de la atrofia. Una herramienta no puede atrofiarse porque nunca es servicial, porque no tiene la posibilidad de la capacidad, sino que sólo es útil y por eso sólo puede destruirse. (2007:81)

Heidegger va estableciendo un léxico propio de lo vivo que contrasta con lo inanimado: el atrofiarse frente al dañarse o destruirse, lo servicial frente al mero estar presente de lo útil, la capacidad frente a la disposición. El modo de ser de la piedra no le generaba ninguna de estas dificultades que sí le presenta lo producido por los humanos y por ello pudo despachar sin más las radicales diferencias con el animal que señalamos más arriba. Ahora, en tanto que evita el animismo y el vitalismo, las diferenciaciones requieren distinciones más precisas y consecuentemente una terminología bien caracterizada:

Los órganos no están presentes en el animal, sino que están al servicio de capacidades. Este estar al servicio hay que tomarlo con todo rigor. En su ser, es decir, en el modo de su instalación, de su crecimiento y su atrofia, los órganos están totalmente sujetos a este servicio que pertenece en cuanto tal a la capacidad. Lo útil, por el contrario, nunca es servicial, pero lo servicial puede malinterpretarse como útil. Esta malinterpretación de una capacidad servicial sucede en la concepción del órgano como herramienta. Esta malinterpretación es, más exactamente, una infradeterminación del carácter que salta a la vista del órgano como herramienta; del “para qué”. La capacidad en cuanto tal queda inobservada en su esencia. (2007:282-283)

El hincapié está puesto en la distinción; no pretende llegar al fondo de la caracterización del origen de lo vivo en tanto que tal. La fenomenología no se ocupa de tal cosa, aunque le permite advertir que no puede prescindir del medio asociado o medio circundante (que von Uexküll llama *Unwelt*):

...todo órgano, y de modo correspondiente toda parte orgánica del órgano, está determinada en su carácter de realización por estar puesto al servicio de la capacidad [de ver del insecto] es decir, que, por así decirlo, está introducido como algo no independiente entre el medio circundante y el animal que ve, pero no introducido desde fuera, sino por la capacidad respectiva por vía de su recorrer impulsivo. (2007:282)

Hasta aquí la diferencia entre órgano y herramienta; en adelante la argumentación se centra en la caracterización del organismo y su diferencia animal-hombre, entre el acabar con la vida y el morir, que ya excede el alcance de lo que estamos discutiendo

Sólo vive lo que es capaz y todavía es capaz. Lo que no es capaz, al margen de si hace uso de la capacidad o no, ya no vive. Lo que no es en absoluto en el modo de ser capaz tampoco puede estar muerto...El ser capaz no es una posibilidad del organismo frente a lo real, sino que es un momento constitutivo del modo como el animal es en cuanto tal, de su ser. (2007:287)

El interés de la argumentación se desplaza y abandona el intento de fundamentar el hecho vital; trabaja con lo que aparece en tanto que aparece, vía que excluye de hecho ese esclarecimiento:

Cierto que con ello no se dice que esto sea el esclarecimiento definitivo de la esencia de la animalidad, más allá de la cual no podrán preguntar jamás los tiempos venideros. Pero es no obstante una distinción concreta de la concepción fundamental con relación a la esencia de la vida, en la que se mueve toda reflexión sobre la esencia de la vida, y con la que precisamente el siglo XIX, pese a toda la energía de la investigación, no llegó a acertar, y concretamente menos porque esta concepción fundamental de la vida fuera desconocida que porque fuera reprimida por el dominio de la consideración físico-mecánica de la naturaleza. (2007:314)

### **La máquina deleuziana como respuesta a Heidegger**

Hemos señalado arriba que la asimilación de lo tecnológico a la manipulación impide visualizar, conceptualizar y problematizar la naturaleza inventiva propia de la tecnología. De manera similar, la distinción radical entre lo artificial y lo natural, tal como lo plantea Heidegger, tampoco admite ninguna técnica inventiva que no sea humana, y de ese modo, la vida de los “seres inferiores” al hombre queda reducida al mero instinto y, por otro lado, es impensable la vida no orgánica de las cosas, tal como lo presenta Deleuze. Claro que para ello había que problematizar lo que Heidegger deja inconcluso, que el francés encara recorriendo un camino que va desde la máquina técnica hacia los individuos que ella supone, desde lo molar a lo molecular, desde los conjuntos estadísticos hacia las singularidades.

Destacamos en primer lugar una expansión de la noción de máquina. La máquina técnica de Deleuze coincide a grandes rasgos con la máquina heideggeriana, en tanto que ambos la caracterizan (aproximadamente) como un conjunto de elementos no humanos que no tienen la posibilidad de reproducirse y que sirven para algún propósito exógeno, definido por humanos. Ahora bien, mientras que para el alemán la máquina es el agregado último -de mayor complejidad- del conjunto de términos con los que refiere a lo artificial: utensilio, herramienta, dispositivo, etc., para luego saltar al organismo como lo propio de lo viviente, estableciendo una diferencia esencial entre ambas categorías, para Deleuze esa diferencia es no esencial, dado que la máquina técnica no es más que un modo de la máquina en general que no se opone a lo viviente. De allí se desprende una serie de nociones que caracterizan diferentes tipos de individuos entrelazados en un plexo complejo.

Sí, nosotros damos a la máquina una gran extensión: en relación con los flujos. Definimos la máquina como todo sistema de corte de flujos. De este modo, hablamos tanto de máquina técnica, en el sentido ordinario del término, a veces como máquina social, a veces como máquina deseante. Es que, para nosotros, máquina no se opone de ninguna manera a hombre ni a naturaleza... ([ID:305-306](#))

La definición de máquina técnica no es de elaboración propia, la obtiene de Lewis Mumford, quien a su vez cita al ingeniero mecánico alemán del siglo XIX Franz Reuleaux:

Creemos que Lewis Mumford tiene razón cuando designa los imperios arcaicos bajo el nombre de megamáquinas, precisando que, tampoco en este caso, se trata de una metáfora: "Si, más o menos de acuerdo con la definición clásica de Reuleaux, se puede considerar una máquina como la combinación de elementos sólidos cada uno de los cuales tiene su función especializada y que funciona bajo control humano para transmitir un movimiento y ejecutar un trabajo, en ese caso, la máquina humana sería realmente una verdadera máquina"<sup>13</sup>. Por supuesto, el Estado moderno y el capitalismo promueven el triunfo de las máquinas, y especialmente de las máquinas motrices (mientras que el Estado arcaico sólo tenía a lo sumo máquinas simples); pero en ese caso se habla de máquinas técnicas, extrínsecamente definibles. ([MM:462-463](#))

Esta definición de Reuleaux adoptada por Deleuze coincide, como adelantáramos, con la de Heidegger: funciona "*para* transmitir un movimiento y ejecutar un trabajo". Se observa la relación que establece Mumford entre máquinas de distinta naturaleza: la máquina técnica justifica por analogía la existencia de máquinas humanas en tanto que los humanos también funcionan -en los imperios arcaicos- bajo control de otros humanos, con tareas especializadas. La diferencia con Heidegger es que éste no admitiría el funcionamiento "*para*"

del organismo si se excluye en esta caracterización la de ser-capaz, la capacidad como elemento distintivo esencial del organismo versus la máquina. Mientras que Mumford acuña el término megamáquina para referirse al estado arcaico en forma excluyente, Deleuze y Guattari lo convierten y extienden en máquina social que incluye al Estado y toda otra organización social, independientemente de su naturaleza:

La máquina social... tiene como piezas a los hombres, incluso si se los considera con sus máquinas y los integra, los interioriza en un modelo institucional a todos los niveles de la acción, de la transmisión y de la motricidad. También forma una memoria sin la cual no habría sinergia del hombre y de sus máquinas (técnicas). Estas, en efecto, no contienen las condiciones de reproducción de su proceso; remiten a máquinas sociales que las condicionan y las organizan, pero que también limitan o inhiben su desarrollo... ([AE:147](#))

Una misma máquina puede ser técnica y social, aunque desde puntos de vista distintos:

...por ejemplo, el reloj como máquina técnica para medir el tiempo uniforme y como máquina social para reproducir las horas canónicas y asegurar el orden en la ciudad. Cuando Lewis Mumford crea la palabra "megamáquina" para designar la máquina social como entidad colectiva, tiene toda la razón (aunque reserve su aplicación a la institución despótica bárbara) ([AE:147](#))

Esta concepción del Estado como megamáquina o como máquina social se encuentra ya prefigurada en el filósofo de la técnica Ernst Kapp, quien sostiene -en lenguaje hegeliano- que la instancia del Estado es una superación de la contradicción entre artefacto y organismo:

De ahí que el Estado sea también el organismo que deviene, es decir, es la res interna de la naturaleza humana deviniendo res externa y su proyección orgánica total...En la existencia material del cuerpo estatal se supera la contradicción entre mecanismo y organismo que se mantenía en los artefactos singulares (1978)

Deleuze sostiene que el planteo dialéctico de Kapp sobre la evolución o progreso de las herramientas, desde las más simples hasta llegar al lenguaje y al Estado no resulta adecuado (lo que no es sorprendente, dado el anti-hegelianismo del francés); en realidad la crítica la hace sobre la dialéctica marxiana, pero se aplica igualmente a Kapp:

Nada más oscuro... que las tesis de Marx sobre las fuerzas productivas y las relaciones de producción... ¿Por qué haber proyectado una línea evolutiva abstracta que se considera que representa la relación aislada del hombre y la Naturaleza, en la que se capta a la máquina a partir de la herramienta y la herramienta en función del organismo y de sus necesidades?... Nosotros creemos, al

contrario, que la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con respecto a un organismo biológico humano. ([AE:409](#))

Se acerca y se aleja al mismo tiempo de Heidegger: acepta la distinción con respecto al organismo biológico -no hay síntesis superadora como en Kapp- pero extiende el alcance de la noción en términos que Heidegger rechazaría:

No debemos preguntar cómo la máquina técnica sucede a las simples herramientas, sino cómo la máquina social, y qué máquina social, en lugar de contentarse con maquinar hombres y herramientas, vuelve posible y necesaria a la vez la emergencia de máquinas técnicas. ([AE:410](#))

En su texto *Mil Máquinas* (2008:24), Gerald Raunig afirma que, por tratarse de un acontecimiento y no de una esencia, es inadecuado formularse la pregunta por el qué de una máquina o por el quién es una máquina. Es cuestión de esclarecer las conexiones que la cópula y establece entre las composiciones y movimientos, concatenaciones y conexiones que se establecen, antes de preguntarse por el es en tanto ser de la máquina. Este autor adjudica a Karl Marx el origen del planteo diferencial entre máquina técnica y maquinaria, a partir de los *Gründrisse* de la Crítica de la Economía Política, “Fragmento sobre las máquinas”, escrito en 1857. La máquina, a diferencia de la herramienta, no es sólo un medio para un fin, sino que “encierra el saber y la destreza de todos los trabajadores que la accionan, así como el de los científicos que la desarrollan, bajo la forma de un saber y una destreza objetivados, que acaba por oponerse, en un plano de inmanencia y como poder central dominante, a los propios trabajadores...”. En su interpretación marxiana, Raunig asume que la subjetivación y la socialización se dan dentro de la propia maquinaria técnica; esto es, ambos modos no deben entenderse como si provinieran de un afuera de la máquina y por lo tanto las metáforas maquínicas son inadecuadas, en sintonía con lo que proclaman Deleuze y Guattari, para quienes cuando se habla de máquina no se está elaborando una metáfora sino que se habla de máquina en tanto que tal. Raunig afirma que en el capítulo 13 de *El Capital*, los humanos forman parte del sistema maquínico como piezas, como “accesorios vivos” o “medios de acción” de la máquina, lo que, a todas luces, consiste en una metáfora o una figura para describir la relación de sujeción de “un gigantesco organismo” sobre los trabajadores. Sin embargo, para este comentador, en el Fragmento, hay un anticipo de Marx sobre la idea de la relación social entre “sujeción social y servidumbre maquínica” de los franceses, en tanto que la subjetivación y socialización que allí se describen, “no deben entenderse como un afuera de la máquina”, sino que se dan dentro de la misma maquinaria



técnica. Los trabajadores que operan las máquinas técnicas son parte de éstas al mismo nivel de quienes las han diseñado, construido y perfeñado el entorno social donde se desenvuelve la actividad productiva, es decir, los ingenieros, economistas y gerentes de las empresas. De este modo, se produce una inversión respecto a la descripción inicial de la máquina al servicio de los humanos para reducir su trabajo. Ahora, los humanos están al servicio de las máquinas, sujetos al orden maquínico. Para Raunig, esta inversión implica asimismo una inversión de sentido que se da en el dominio sobre el saber, hasta el punto en que todas las ciencias se ponen al servicio del capital, ya que “quienes aplican su saber a la hora de realizar o accionar la máquina, pierden toda competencia y poder sobre el proceso del trabajo”. Este comentarista infiere de tal inversión, que la máquina se ha convertido en un “agenciamiento mecánico-intelectual, social incluso” en tanto que hay en aquella una cadena de tecnología, de saber y de “órganos sociales” que realizan la coordinación de los trabajadores. De este modo, Raunig asume que ya en Marx se ha prefigurado la relación deleuzo-guattariana entre sujeción social y servidumbre maquínica. Maurizio Lazzarato, en el postfacio del texto de Raunig, confirma diciendo que la sujeción opera a nivel molar sobre el individuo, “mientras que la servidumbre maquínica actúa sobre la dimensión molecular, preindividual, infrasocial”. De ello se sigue que la máquina tiene la propiedad de formar, estructurar y estriar a los trabajadores transformándolos en autómatas y artefactos estructurados en la máquina en tanto técnica, pero además “se ve permeada por los “órganos” mecánicos, intelectuales y sociales que no sólo operan sobre la máquina sino que asimismo la van desarrollando y renovando, que incluso la inventan”; es decir, coincide con Raunig en que ya en Marx se anticipa de alguna manera la máquina deleuzo-guattariana como agenciamiento maquínico; pero lo más interesante que comenta Raunig es que el concepto de *general intellect* marxiano parece anticipar el concepto de línea de fuga de Deleuze, en tanto que de la máquina también puede esperarse un “destello” que supere esa doble relación de sujeción ya señalada por medio de la “colectividad del intelecto humano”. Para Raunig, el enfoque marxiano significó un giro emancipatorio que se dio en el pensamiento filosófico sobre las máquinas como “órganos del cerebro humano creados por la mano del hombre, la potencia objetivada del saber”, en palabras del propio Marx, que indica cómo esa tendencia a la sujeción puede ser invertida mediante formas de cooperación y comunicación social que tengan la capacidad para “destruir las condiciones” bajo las cuales se da la acumulación capitalista: “hacer estallar los cimientos del capital, haciendo volar hasta el cielo sus cimientos” (2008:30). Raunig concluye su pensamiento

diciendo que ya en el siglo XIX “se anuncia un nuevo pensamiento sobre la máquina, que hace efectiva la concatenación de aparatos técnicos, agenciamientos sociales y el intelecto como capacidad colectiva, reconociendo su potencia revolucionaria”. Para Raunig, la noción de máquina da origen tanto al término invención como al concepto de innovación técnica; ambos provienen de tan atrás como el siglo V griego, en el que la máquina teatral - *deus ex machina*- abre dos líneas de significado a partir del artificio utilizado para hacer aparecer a los dioses en escena<sup>14</sup>: por un lado el arte técnico y por el otro la creación artística. En el caso del teatro de Eurípides, Raunig sostiene que utilizaba esta técnica con ese doble sentido: como técnica narrativa y como aparato técnico semejante a una grúa del que pendían los actores (2008:38). Para este comentador, la conjunción/agenciamiento de órganos humanos, aparatos técnicos y máquinas sociales que constituye la máquina deleuzo-guattariana, tiene su origen en la máquina material del teatro soviético postrevolucionario, que abarcaba tanto los cuerpos de los actores como la construcción y el público que asistía al espectáculo. A partir de ese mismo teatro se amplió el concepto de máquina a partir de los cuerpos-máquina de los actores y las construcciones maquínicas del escenario para arribar al nuevo concepto de máquina social, luego apropiado por los franceses.

Para Deleuze la máquina social es la que permite la aparición de las herramientas y del elemento técnico en general.

...el principio de toda tecnología es mostrar como un elemento técnico continúa siendo abstracto, totalmente indeterminado, mientras que no se le relacione con un agenciamiento que él supone. ([MM:400](#))

La noción de agenciamiento implica una mezcla de contenido y de expresión, acoplamientos de materia corporal y de actos y enunciados, transformaciones incorporales en veta estoica. La máquina social es un agenciamiento en estos términos, de allí que el elemento técnico supone la máquina social que le ha dado lugar

La máquina es primera con relación al elemento técnico: no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social o colectiva, el agenciamiento maquínico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son su uso, su extensión, su comprensión... ([MM:400-401](#))

Por ejemplo, las armas y herramientas son segundas respecto a la máquina social que les da lugar y que las determina en tanto que unas u otras

La primacía muy general del agenciamiento maquínico y colectivo sobre el elemento técnico es válida en todas partes, tanto para las herramientas como para las armas. Las armas y las herramientas son consecuencias, sólo consecuencias. ([MM:400-401](#))

Podría pensarse que se está usando “máquina” en forma figurada, sin embargo:

La máquina social es literalmente una máquina, independientemente de toda metáfora, en tanto que presenta un motor inmóvil y procede a diversas clases de cortes: extracción de flujo, separación de cadena, repartición de partes. ([AE:147](#))

Mientras que el uso común del término máquina alude a algo abstracto, ya que no se la considera asociada indefectiblemente a la mezcla de materialidad y de signos que le ha dado lugar y se la aísla de las condiciones en las que emerge y en las que funciona, el uso deleuziano no distingue entre su producción y su funcionamiento y no la confunde con un mecanismo cerrado como pretende Heidegger.

Por otro lado, máquina no se reduce de ninguna manera al mecanismo. El mecanismo designa ciertos procedimientos de ciertas máquinas técnicas o bien una cierta organización de un organismo. Pero el maquinismo es totalmente otra cosa: una vez más, todo sistema de corte de flujo que excede a la vez el mecanismo de la técnica y la organización del organismo, sea en la naturaleza, en la sociedad, en el hombre ([ID:306](#))

Distingue entre mecanismo, término que refiere a las máquinas técnicas y el maquinismo, por el que toda máquina funciona produciendo extracciones de flujos y cortes de esos flujos, literalmente. Flujo y corte son dos las funciones primeras y elementales de toda máquina, cualquiera que sea. En otras palabras, todo lo que produce es máquina. La máquina del maquinismo está definida por esas dos funciones primarias

En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche y la boca una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma)... Una máquina-órgano para una máquina energética, siempre flujos y cortes. ([AE:11](#))

El órgano es máquina en tanto que funciona como tal, produciendo y cortando flujos. No es difícil encontrar una vinculación entre estas descripciones y la nueva cultura disparatada en la que todo es máquina aludida por Heidegger. La exposición de los franceses tensiona respecto de la relación máquina-órgano: por un lado niegan la vinculación entre máquina y

organismo biológico, por otro sostienen que los órganos biológicos son máquinas. En el primer caso acuerdan con Heidegger, en el segundo no, y sin embargo, no coinciden ni en lo que es un organismo ni en lo que es un órgano. Para el alemán el organismo carga con la nota distintiva de lo viviente y marca una distancia radical con las máquinas como producciones humanas y por lo tanto no naturales. Para los franceses el organismo es lo que organiza lo viviente pero negativamente: lo restringe, limita y somete; en su idiolecto, lo que lo territorializa, lo fija a un territorio fijo cristalizando su vitalidad, su impulso creador, en última instancia, su desear como categoría primera de la vida. Ya hemos discutido la negativa de Heidegger a aceptar el órgano como máquina. Para Deleuze y Guattari el órgano es y funciona como máquina sin distinguir entre el servir para y el ser capaz de, en tanto que la vida comienza en un nivel más profundo; en lo inorgánico está lo vital

Lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico sino lo vital como poderosa germinación preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia. Lo animal ha perdido lo orgánico tanto como la materia ha ganado la vida. (IM:80)

El vitalismo de Deleuze no es el vitalismo trascendente al que se niega Heidegger. La oposición entre lo orgánico y lo vital es más profunda que la heideggeriana entre lo orgánico y lo mecánico; se trata de un vitalismo inmanente a la materia preorgánica, anterior a las categorías de lo artificial y lo viviente, una génesis, una germinación previa, que tales distinciones suponen

Una máquina funciona según las ligazones previas de su estructura y el orden de posición de sus piezas, pero no se coloca a sí misma como tampoco se forma o se produce. Esto es lo que anima la polémica común entre el vitalismo y el mecanicismo: la aptitud de la máquina para dar cuenta de los funcionamientos del organismo, pero su ineptitud fundamental para dar cuenta de sus formaciones. El mecanicismo abstrae de las máquinas una *unidad estructural* según la cual explica el funcionamiento del organismo. El vitalismo invoca una *unidad individual y específica* de lo vivo, que toda máquina supone en tanto que se subordina a la persistencia orgánica y prolonga en el exterior sus formaciones autónomas. ([AE:293](#))

El maquinismo se distingue tanto del mecanicismo como del vitalismo pues ninguno de estos dos puede dar cuenta acabadamente de la relación más profunda que reclaman los franceses para su noción de máquina; el primero porque no explica cómo ésta es producida, el segundo porque supone ya lo viviente para dar la explicación

El error del mecanismo no es ser demasiado artificial para explicar lo viviente, sino el no serlo suficientemente, el no estar lo suficientemente maquinado. En efecto, nuestros mecanismos están compuestos de partes que no son máquinas a su vez, mientras que el organismo está infinitamente maquinado, máquina en la que todas las partes o piezas son máquinas... (AE:17)

Ninguna de las dos tesis lleva el análisis al extremo conceptual que se requiere para explicar lo vital. Es necesario incorporar otra categoría que sea anterior: el deseo, que adquiere así un sentido más amplio que el habitual

Es necesario entenderse sobre la palabra "mecanismo". El mecanismo como teoría biológica nunca supo comprender el deseo. Fundamentalmente lo ignora porque no está en condiciones de integrarlo en sus modelos. (ID:323)

El deseo como categoría está fuera del dominio de interés de la biología, fuera de su horizonte conceptual. De allí que la noción que incorporan los franceses debe ser comprendida desde un punto de vista que no sea ni como efecto de causas mecánicas ni como causa de sistemas de medios para ciertos fines:

Pero se observará que, de un modo u otro, la máquina y el deseo permanecen así en una relación extrínseca, ya porque el deseo aparezca como un efecto determinado por un sistema de causas mecánicas, ya porque la propia máquina sea un sistema de medios en función de los fines del deseo. La vinculación entre ambos permanece secundaria o indirecta, tanto en los nuevos medios que el deseo se apropia como en los deseos derivados que suscitan las máquinas. ([AE:293](#))

Deseo es el término que utilizan los franceses para identificar el origen del vitalismo preorgánico, una fuerza que nace en la materia como consecuencia de diferencias de intensidad inmanentes a ella. El vitalismo trascendente supone la máquina como un emergente, como un sistema de medios para llevar a cabo fines que le fija el deseo; el mecanicismo, por el contrario, supone que el deseo es un efecto de causas mecánicas que le son externas y anteriores.

Desear consiste en esto: hacer cortes, dejar correr ciertos flujos, efectuar extracciones sobre los flujos, cortar cadenas que abrazan los flujos (ID:323)

Fenómenos de masa o conjuntos molares son maneras de referirse a lo macroscópico, particularmente las máquinas técnicas y sociales y en general a los artefactos, herramientas, máquinas y organismos de los que hablan otros pensadores de la técnica, como así también a los elementos del vitalismo trascendente y del mecanicismo

Más, en la otra dirección más profunda o intrínseca de las multiplicidades, hay compenetración, comunicación directa entre los fenómenos moleculares y las singularidades de lo vivo, es decir, entre las pequeñas máquinas dispersas en toda máquina y las pequeñas máquinas insertas en todo organismo: dominio de indiferencia de lo microfísico y de lo biológico que hace que haya tantos vivientes en la máquina como máquinas en lo viviente. ([AE:295](#))

En la zona de lo microfísico se da la indiferencia entre máquina y órgano. Allí, donde prima la biología antes que la física clásica, la zona de las multiplicidades -término que los franceses oponen tanto a lo Uno como a lo múltiple- es el dominio de los fenómenos moleculares.

¿Por qué hablar de máquinas en ese campo cuando no las hay, parece ser, propiamente hablando (ni unidad estructural ni ligazones mecánicas preformadas)? "Más es posible la formación de tales máquinas, en relevos indefinidamente superpuestos, en ciclos de funcionamiento engranados unos en otros, que obedecerán una vez montados a las leyes de la termodinámica, pero que, en su montaje, no dependen de esas leyes, puesto que la cadena de montaje empieza en un campo donde por definición todavía no hay leyes estadísticas... *A ese nivel, funcionamiento y formación todavía están confundidos como en la molécula*; y a partir de ese nivel se abren las dos vías divergentes que conducirán, una a los montones más o menos regulares de individuos, la otra a los perfeccionamientos de la organización individual cuyo esquema más simple es la formación de un tubo..."<sup>15</sup> ([AE:295-296](#))

Las máquinas de este dominio de lo microfísico son diferentes de aquellas que importan unidad estructural y relaciones mecánicas anteriores a su constitución. Las primeras tienen la particularidad de la indistinción entre el proceso de su formación como máquinas y su funcionamiento como tales mientras que las segundas, aunque puedan funcionar autónomamente, dependen de terceros para su formación, su fabricación o su producción. Las primeras sufren procesos de formación que hacen que se superpongan unas con otras - procesos de agregación- que, llegado el caso, pasan a ser reguladas por las leyes de la termodinámica, esto es, leyes que rigen para los agregados moleculares bajo los diferentes tipos de energía a los que se encuentran sometidos cuando están en funcionamiento de manera indistinguible de aquella formación de agregados, pero esas mismas leyes no regulan el momento formativo anterior a su vigencia. Las segundas aparecen "a partir de ese nivel", cuando las dos vías "conducen" por un lado a la constitución de los individuos más simples y la otra a su perfeccionamiento en organismos más y más complejos.

La verdadera diferencia radica, por tanto, entre las máquinas molares por una parte, tanto si son sociales, técnicas u orgánicas y las máquinas deseantes, que pertenecen al orden molecular, por otra parte. ([AE:296](#))

Las primeras son del orden de lo molar -término utilizado en termodinámica para los agregados de gran cantidad de moléculas<sup>16</sup> a nivel distinguible y básicamente regidos por sus leyes, mientras que las segundas pertenecen al reino de lo molecular. Máquinas molares - técnicas, sociales y orgánicas- por una parte y máquinas moleculares, deseantes, por la otra. Estas últimas requieren una caracterización más precisa:

Eso son las máquinas deseantes: máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales y cuyo funcionamiento es indiscernible de la formación; máquinas cronógenas confundidas con su propio montaje, que operan por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hacen intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas... ([AE:296](#))

A diferencia de las máquinas en el sentido usual, las máquinas moleculares funcionan fallando o, lo que es lo mismo, fallan al funcionar. Eso es lo funcional y lo formativo: su fallo en localizaciones que no son determinables en tiempo y espacio. Sólo lo serán en el cambio de régimen (o de naturaleza) cuando se unifican, es decir se agregan en estructuras técnicas, orgánicas o institucionales, cuando pasan al dominio de lo molar, consideración que también alcanza a los vivientes como unificaciones estadísticas, esto es, cuando sus componentes moleculares aparecen bajo la forma de lo sensible, como agregados, como moles de moléculas, cosas que estamos acostumbrados a inteligir y a percibir con los sentidos. Allí el deseo no aparece en tanto que tal sino también como un agregado estadístico, bajo su manifestación molar:

Cuando a continuación, o más bien en otra parte, las máquinas se hallan unificadas en el plano estructural de las técnicas y las instituciones que les proporcionan una existencia visible, como una armadura de acero, cuando los vivientes se hallan ellos también estructurados por las unidades estadísticas de sus personas, de sus especies, variedades y medios -cuando una máquina aparece como un objeto único y un viviente como un único sujeto-, cuando las conexiones se vuelven globales y específicas, las disyunciones, exclusivas, las conjunciones, biunívocas, el deseo no tiene ninguna necesidad de proyectarse en esas formas que se han vuelto opacas. Estas son inmediatamente las manifestaciones molares, las determinaciones estadísticas del deseo y de sus propias máquinas. ([AE:297](#))

La exposición de los franceses afirma que tanto una clase de máquinas como la otra coinciden en naturaleza y que sólo se distinguen en su régimen de funcionamiento; las máquinas molares son captadas como fenómenos de masa del que son emergentes, las máquinas moleculares son captadas por el pensamiento en tanto que singularidades del orden de lo submicroscópico, al que los fenómenos de masa deben su existencia

Son las mismas máquinas (no hay diferencia innata<sup>17</sup>): aquí como máquinas orgánicas, técnicas o sociales aprehendidas en *su* fenómeno de masas al que se subordinan; allá como máquinas deseantes aprehendidas en sus singularidades submicroscópicas que subordinan los fenómenos de masas. ([AE:297](#))

La condición de submicroscópicas no es suficiente para cuestionar que las máquinas moleculares sean esencialmente distintas de las molares, podría decirse que es sólo una diferencia de tamaño y no de naturaleza. En cuanto a su formación y funcionamiento, mientras que en las primeras se trata de dos procesos indistinguibles, en las segundas su formación o construcción les es exterior, que tampoco implica una diferencia esencial. Lo que requiere una elaboración más profunda para adherir a la tesis de la indiferencia de naturaleza es la relación entre estas máquinas deseantes -concepto que en *Mil Mesetas* y a partir del *Kafka* es reemplazado por agenciamiento- y las singularidades que les dan origen, teniendo en cuenta que para Deleuze, una singularidad implica una discontinuidad esencial con las regularidades y continuidades de lo macroscópico; para ponerlo en ejemplos matemáticos, una singularidad o discontinuidad se presenta en el límite de la función logarítmica cuando su argumento es cero, o más simplemente cuando se pretende dividir cualquier cantidad por cero; en términos geométricos, la singularidad se presenta en una curva cuando la relación diferencial  $dy/dx$  cambia de signo, “cuando deviene, en vecindad de ese punto, igual a cero o a infinito” (EF:80). La defensa de su tesis monista -diferencia de régimen y no de naturaleza- la realizan en los siguientes términos:

Por eso hemos rechazado desde el principio la idea de que las máquinas deseantes pertenezcan al campo del sueño o de lo imaginario y vengan a doblar a las otras máquinas. No hay más que deseo, medios, campos, formas de gregariedad. Es decir: las máquinas deseantes moleculares son en sí mismas catexis de las grandes máquinas molares o configuraciones que ellas *forman bajo la ley de los grandes números*, en un sentido o en el otro de la subordinación, en un sentido y en el otro de la subordinación. ([AE:297](#))



Sostienen que las máquinas moleculares son catexis o movilizaciones y transformaciones de la energía pulsional del aparato psíquico que tienen como consecuencia adosar esa energía a las representaciones del inconsciente, pero de manera tal que esa transformación y movilización proviene de las máquinas molares, que son producto a su vez de las moleculares, tanto en el sentido en el que las molares se subordinan a las moleculares como que las moleculares producen las molares. Si se acepta esta tesis, la diferencia de naturaleza desaparece ya que no es posible establecer una diferencia real entre ambas clases, no es posible independizar una totalmente de la otra

Máquinas deseantes por una parte, y máquinas orgánicas, técnicas o sociales, por la otra: son las mismas máquinas en condiciones determinadas. Por condiciones determinadas entendemos esas formas estadísticas en las que entran como otras tantas formas estables, unificando, estructurando y procediendo por grandes conjuntos pesados; las presiones selectivas que agrupan a las piezas retienen algunas, excluyen a otras, organizando las muchedumbres. Son, por tanto, las mismas máquinas, pero no es el mismo régimen, las mismas relaciones de tamaño, ni los mismos usos de síntesis. ([AE:297](#))

La diferencia que establecen está dada por las condiciones en que las dos clases de máquinas son aprehendidas: las molares se presentan cuando nos enfrentamos con grandes conjuntos pesados, conjuntos regidos por la ley de los grandes números (estadística), agregados complejos de todo tipo; las moleculares por el contrario, cuando son aprehendidas en su singularidad formativa y funcional

Sólo hay funcionalismo al nivel submicroscópico de las máquinas deseantes, disposiciones maquinicas, maquinaria del deseo (*ingeniería*); pues, sólo allí, funcionamiento y formación, uso y montaje, producto y producción se confunden. Todo funcionalismo molar es falso, puesto que las máquinas orgánicas o sociales no se forman de la misma manera que funcionan y las máquinas técnicas no se montan como se utilizan, sino que implican precisamente condiciones determinadas que separan su propia producción de su producto distinto. Sólo tiene un sentido y también un fin, una intención, lo que no se produce como funciona. Las máquinas deseantes, al contrario, no representan nada, no significan nada, no quieren decir nada, y son exactamente lo que se ha hecho de ellas, lo que se ha hecho con ellas, lo que ellas hacen de sí mismas. ([AE:297-298](#))

Llaman funcionalismo al hecho de que formación y funcionamiento sean indistinguibles, esto es, el funcionamiento de la máquina molecular es, al mismo tiempo, su formación y su producción en tanto que máquina. Por eso rechazan el funcionalismo en el nivel molar: las máquinas molares se producen o se forman de manera distinta a cómo funcionan, de allí se

sigue que la teleología y la intencionalidad son propias de esa clase pero no de la de las máquinas moleculares, arrepresentativas, asignificativas y sólo pueden ser caracterizadas por lo que producen.

El deseo no está en el sujeto, sino que la máquina está en el deseo; y el sujeto residual está del otro lado de la máquina, en todo el contorno, parásito de las máquinas, accesorio del deseo vertebro-maquinado. En una palabra, la verdadera diferencia no está entre la máquina y lo vivo, el vitalismo y el mecanicismo, sino entre dos estados de la máquina que son dos estados de lo vivo. ([AE:295](#))

En la exposición deleuziana el existente humano pierde la distinción humanista que lo destaca en forma eminente en el mundo. Puede ser considerado tanto un derivado de una producción maquínica o un adyacente parasitario de las máquinas, y lo que aparece es la máquina como soporte del deseo, la máquina deseante que es también el deseo como máquina “que no es sólo funcionamiento sino formación y autoproducción”. Dos estados o modos de la máquina como viviente antes que una diferencia esencial entre la máquina y lo viviente; he aquí la diferencia con Heidegger: monismo deleuziano antes que dualismo heideggeriano. Esta distinción radical permite no sólo pensar la técnica desde una perspectiva donde el humano no es más que uno en la multiplicidad de la Naturaleza sin privilegios originarios, sino también destacar ese punto de vista de la filosofía francesa en la geofilosofía europea del siglo XX, que no ha sido considerado en las caracterizaciones canónicas de la filosofía de la técnica, una de cuyas principales consecuencias es haber pasado por alto lo que tal enfoque permite: identificar la invención como nota distintiva de la esencia de la técnica y la mediación técnica en toda creación artística, científica y filosófica, como sostendremos más adelante.

### **Enfoques en la filosofía de la técnica**

Mitcham (1994) presenta una clasificación de la filosofía de la técnica en la dos enfoques filosóficos están en tensión. En primer lugar el de los ingenieros, que argumentan que los problemas asociados con la tecnología están basados en una falta de comprensión sobre la tecnología misma. Quienes critican la tecnología por causar contaminación ambiental por ejemplo, no alcanzan a apreciar lo que la ciencia y la tecnología han hecho y pueden todavía hacer al respecto. Lo que se necesita, según este enfoque, es mayor conocimiento sobre la ciencia y la tecnología y su relación con la sociedad, de modo tal que la gente pueda actuar con mayor arreglo a sus intereses. Problemas de ese tipo no se resolverá con menos

sino con más y mejor tecnología. Este enfoque Mitcham lo llama “filosofía ingenieril de la tecnología”.

El otro enfoque es el de las humanidades. La postura es que ciertos problemas son causados por la naturaleza inherente a la tecnología misma. De ello se sigue la propuesta contraria al enfoque ingenieril: menos y no más tecnología. O en todo caso tecnologías alternativas para encarar los problemas ambientales y los cambios sociales.

Los enfoques distinguidos por Mitcham suponen una dicotomía razón por la cual su propuesta resulta incapaz de superarla, tal como estamos intentando proponer en este trabajo.

La visión de Mitcham sobre los ingenieros dedicados a la filosofía de la técnica es algo reduccionista. Supone que la filosofía ingenieril de la tecnología pretende explicar tanto el mundo humano como el no-humano en términos tecnológicos. La cultura es una forma de tecnología, el Estado y la economía deberían organizarse de acuerdo con principios tecnológicos, la experiencia religiosa es una con la creatividad tecnológica. Cada una de esas afirmaciones proviene de alguno de los ejemplos que Mitcham refiere en su (1994). Incluso llega a afirmar que este enfoque debería llamarse “filosofía tecnológica” en tanto que usa los criterios y paradigmas tecnológicos para analizar y juzgar otros aspectos de los asuntos humanos y por lo tanto lo que se propone es profundizar o extender la conciencia tecnológica:

Ciertamente los ingenieros se piensan a sí mismos como “humanistas” -aunque no precisamente del mismo modo como lo entienden los que practican las humanidades. En verdad, ellos siguen su profesión porque la ven expresamente como humanizante, lo que, de nuevo, no es exactamente lo mismo que “humanizadora”. Sus esfuerzos están necesariamente fundados en alguna concepción de lo humano. Para los ingenieros filósofos de la tecnología, sin embargo, esta auto-comprensión es comúnmente aceptada como dada, de una manera no problematizada. En tanto que ingenieros, ellos no la cuestionan y normalmente miran las preguntas que otros se hacen al respecto como distractoras o fuera de foco. Después de todo, ¿acaso la historia no ha llevado a una aceptación creciente de la ingeniería científica y de la tecnología? ¿O no es cierto que todo el mundo, independientemente de sus respectivas culturas, acepta finalmente o adopta la tecnología moderna tan pronto como puede? Como resultado, los ingenieros filósofos de la tecnología normalmente llevan a su propio lenguaje las inquietudes de los otros, de modo tal de ver el amplio mundo humano en términos tecnológicos. En verdad, la terminología técnica ha devenido una especie de Esperanto para el emergente mundo técnico cultural (1994:63-64)

La aversión a maneras distintas de pensar y de encarar el problema que muestra Mitcham no debe llevarnos a menospreciar el excelente trabajo historiográfico de su texto ni de su original clasificación y presentación de la cuestión. Simplemente debe prevenirnos en cuanto a sus conclusiones: la primacía de la filosofía humanista de la tecnología sobre la filosofía ingenieril de la tecnología (1994:86); esto es, darle preeminencia epistémica a la comprensión del problema de la tecnología formulada desde las humanidades en detrimento del enfoque técnico:

Cognitivamente el enfoque humanista incluye el conocimiento de las alternativas históricas del que carece el enfoque ingenieril. Los estudios histórico-filosóficos son característicos del enfoque humanista mientras que el enfoque ingenieril tiende a una narrativa Whig del progreso tecnológico o, para ponerlo en términos picantes, que la historia es una pavada. (1994:9)

Este prejuicio no hace más que abonar el criterio de Mitcham de que la filosofía de la tecnología debe insertarse en un campo más amplio para que los filósofos que la practican tengan un mayor horizonte de pensamiento. Nuestra reflexión al respecto es que ese tipo de actitudes promueve la aversión a la tecnología por parte del estudiantado. Con el análisis de Mitcham es difícil entusiasmar a nadie por los estudios en ciencia y tecnología, más bien lograremos una crítica apriorística de todo lo que con ella tenga que ver. Creemos que hay que tomar otro camino. Tal prejuicio se presenta también en el ámbito de nuestro país. Kreimer y Thomas sostienen que

Consideramos, pues, el campo de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología como un subcampo de las ciencias sociales, y esto implica, una vez más, una toma de posición que no queremos eludir. La interdisciplinariedad es un tema suficientemente complejo como para abordarlo en unas pocas líneas, pero digamos, al menos, que si científicos e ingenieros han participado en la conformación de este campo, ello ha ocurrido en sus etapas más preliminares, o bien como consecuencia de una “reconversión” disciplinaria. De hecho, teorías y métodos para el estudio social de la ciencia y la tecnología provienen, indefectiblemente, de los marcos analíticos y metodológicos provistos por las ciencias sociales (2004:15-16)

Estos investigadores parecen no recordar de dónde provienen los propios marcos analíticos y metodológicos de las ciencias sociales. Basta indagar en los albores del siglo XX. Creemos que tanto Mitcham como aquéllos no distinguen entre los elementos que dan la formación profesional y el individuo particular, sea científico, ingeniero, filósofo o sociólogo. Una cosa es el perfil profesional y otra la sensibilidad individual para captar las cuestiones

que importan a la sociedad. La primera no implica la segunda. La aludida “reconversión” no garantiza la segunda. Por el contrario, la incorporación de elementos de las disciplinas sociales o humanísticas en la formación profesional de un individuo habla de la preexistencia en su temperamento de la semilla de la sensibilidad social y de sus preocupaciones al respecto. Los estudios formales ayudan pero no reconvierten al individuo. Citamos otro pasaje del texto que nos parece sesgado en la misma dirección:

Sin embargo, por otro lado, y en la medida en que se produjo una importante institucionalización académica del campo, las formaciones disciplinarias originadas en las ciencias sociales (dejando de lado a los investigadores “amateurs” formados en las ingenierías o en las ciencias), van reafirmando al mismo tiempo sus propias perspectivas disciplinarias, y por lo tanto sus propias teorías y sus propios métodos de investigación (2004:45)

Esta pretendida superioridad epistémica por parte de algunos científicos sociales tiene, en el fracaso que se adjudica Bruno Latour, un caso ejemplar: Latour –profesor de sociología de la innovación en la École National Supérieure de Mines de Paris – se confiesa:

Estoy escribiendo esto luego de veinticinco años en una escuela de ingeniería...una de las grandes escuelas donde se supone que se entrenan las elites ingenieriles francesas...y en cierto sentido, lo que siento es mi gran intento fracasado de practicar la filosofía de la tecnología...nunca he logrado interesar por más de un minuto a ninguno de los profesores ingenieros... lo que más he podido lograr es que algunos profesores condescendientes digan “además de los aspectos técnicos...debe haber algunos aspectos a ser tenidos en cuenta: sí, hay también elementos sociales” lo que para ellos significa al menos “aceptabilidad” por parte del público... Nada del trabajo que hice fue relevante para los ingenieros... Con los ciudadanos es otra cuestión. He tenido una mejor recepción entre periodistas, políticos y ecologistas, pero, nuevamente, es marginal. (2007:125-129)

Hemos creído conveniente citarlo para mostrar los peligros de la falta de aceptación del científico social por parte de quienes están directamente encargados de formar a los ingenieros y los técnicos en general. Desde la conferencia de C. P. Snow de 1956 hasta la confesión de Latour de 2007 han transcurrido cincuenta años y sin embargo parece que la falta de comunicación y entendimiento entre las dos culturas, la cultura técnico-científica y la cultura humanística sigue vigente. Tanto los ingenieros y los científicos como los científicos sociales tienen que trabajar en conjunto para una exitosa formación de los alumnos. No creemos que se logre de la manera planteada por Mitcham y los dos autores argentinos. La propuesta de este trabajo, basada en la filosofía de Deleuze, pretende, subsidiariamente, inducir otro camino provocando nuevas investigaciones al respecto.

## **Concepciones anacrónicas de la técnica**

González García *et al* realizan un análisis crítico de lo que consideran dos concepciones anacrónicas de la tecnología, la artefactual y la intelectualista para luego proponer un nuevo concepto de tecnología (1994:127-128). Para estos autores el análisis de la tecnología e incluso el estudio filosófico de la tecnología se han visto frenados hasta hace pocas décadas debido a la preeminencia de esas concepciones anacrónicas, con sus cargas valorativas neutrales sobre la ciencia y sus imágenes de la tecnología como ciencia aplicada. Si la ciencia es valorativamente neutral -razonan los españoles- entonces los artefactos resultantes de su aplicación también lo son. La pretendida autonomía de la ciencia y de la tecnología agrega un condimento adicional para que la imagen de la evolución de la tecnología mantenga el erróneo dilema de eficacia interna o interferencia externa, esto es, si se desean tecnologías eficientes entonces no debe permitirse la interferencia -el control externo- sobre sus diseños y desarrollos, pues tales controles se realizan sin un conocimiento experto adecuado a los problemas tecnológicos específicos e interfieren con la búsqueda de la eficiencia por parte de quienes sí tienen tal conocimiento. La propuesta de estos autores es una concepción amplia de la tecnología como formas de organización social y que la evaluación de las tecnologías permita la participación democrática de los ciudadanos, en un intento de tematizar la relación entre la tecnología y la política, que hasta el momento se había soslayado.

### **Concepción intelectualista**

González García *et al* caracterizan esta concepción como la que sostiene que:

Las teorías se consideran fundamentalmente conjuntos de enunciados que tratan de explicar, mediante argumentos causales, el mundo natural. Son objetivas, racionales y libres de cualquier valor externo a la propia ciencia, es decir, neutrales. El desarrollo del conocimiento científico se concibe como un proceso progresivo y acumulativo, articulado a través de teorías cada vez más amplias y precisas que van subsumiendo y sustituyendo a la ciencia del pasado. Las teorías pueden, en algunos casos, aplicarse, obteniendo así tecnologías, pero la ciencia pura no tiene nada que ver, en principio, con la tecnología. Las teorías científicas son previas a cualquier tecnología, de manera que no existe tecnología sin teoría, pero pueden existir teorías sin contar con tecnologías. (1994:128-129)<sup>18</sup>

A partir de allí deducen que si las teorías son valorativamente neutrales no es posible exigir responsabilidad a los científicos cuando aquéllas son puestas en práctica y que, en todo caso,

Si hubiera que exigir algún tipo de responsabilidad, ésta debería recaer sobre quienes hacen uso de la ciencia aplicada, es decir, de las tecnologías. Y aún entonces, las tecnologías mismas, en tanto que formas de conocimiento, quedarían fuera de la esfera valorativa

Agregan estos autores que quienes defienden este tipo de caracterización son los científicos e ingenieros, los políticos y legisladores con el fin de escudarse en su autoridad para justificar determinadas acciones. Rematan esta caracterización agregando que para aquéllos

La ciencia “pura” con sus criterios de racionalidad y objetividad está fuera de las influencias de cualquier juicio de valor, prejuicios culturales o intereses políticos y no tiene nada que ver con el uso de las posibles aplicaciones que de ella puedan derivarse

Por el contrario, lo correcto para González García *et al* es considerar que está suficientemente argumentado (e.g. Barnes, 1982; Longino, 1990) y discutido en su (1994:26-52) que

La ciencia pura no deja de ser un mito...teoría y técnica han estado íntimamente unidas desde los orígenes de nuestra cultura y que la separación entre esas dos actividades nunca ha sido nítida, pero desde la Revolución Industrial y la consagración de la ciencia institucionalizada la división es insostenible...De un modo complementario, toda teoría científica tiene un rango de aplicabilidad, aunque en ocasiones sea difícil apreciarlo prospectivamente

Nuestras simpatías están del lado de las opiniones e intuiciones de los autores españoles González García *et al*, y creemos que es importante establecer claramente las distinciones mencionadas y fundamentar las afirmaciones para evitar que esas posturas, que nosotros compartimos, sean fácilmente desmontadas.

### **Concepción artefactual**

Esta es la segunda concepción anacrónica de la tecnología según los autores españoles. Refiere a las tecnologías (en plural) como simples herramientas o artefactos construidos para una diversidad de tareas. De este modo es sencillo concluir que las tecnologías son valorativamente neutrales y que lo que puede resultar impropio es el uso y no el artefacto mismo. Al ser consideradas neutrales, se cierra el camino a la crítica y se ignoran “las intenciones de aquellos que diseñan, desarrollan [v.g. los ingenieros], financian y controlan la tecnología” (1994:130). Dentro de esta afirmación general aparecen dos nuevos modos

de las tecnologías: las “tecnologías sociales” de las que el ejemplo es el sistema impositivo y las “tecnologías políticas” cuyo ejemplo es la generación eléctrica por medio de la energía nuclear, que “supone reforzar determinada concepción antidemocrática sobre la estructura y distribución del poder”. No estamos intentando refutar las ideas de estos autores, lo que queremos mostrar es la condición argumentativa del texto y lo difícil que resultaría hoy defender buenas ideas siguiendo este tipo de discurso. Si todo termina siendo tecnología, el concepto se vacía y no hay posibilidad de distinción analítica alguna. Por otro lado véase la contradicción: estamos tratando de defender que la tecnología no es autónoma y sostenemos que mediante la generación eléctrica vía energía nuclear se refuerzan concepciones antidemocráticas, ¿No estamos haciendo entrar el determinismo tecnológico por la ventana? ¿Qué es primero: la intención antidemocrática o la generación de energía eléctrica, por el medio que sea? ¿Es posible sostener, como hacen los autores, que la energía solar es más democrática que la nuclear porque distribuye los centros de generación? (1994:132) ¿Qué idea de democracia está por detrás de esta afirmación?

Nuestra crítica a la forma de exposición del texto que estamos considerando tiene los siguientes componentes: en primer lugar el relativismo pregonado por sus autores parece aplicarse sólo a las teorías rivales, mientras que las propias gozan de una certeza inmanente, indiscutible; aquí fracasa el Principio de Simetría del Programa Fuerte por el cual tanto las teorías supuestas falsas como las supuestas verdaderas deben ser analizadas de manera equivalente. Sostener que la teoría rival, la de la ciencia pura, pretende que la ciencia “está fuera de las influencias de cualquier juicio de valor” es sostener que quien afirma esto no sabe o no quiere saber que es imposible que no haya valores en juego o como dice Neurath, que las elecciones de las teorías se resuelven por “motivos auxiliares”; en realidad lo que se está omitiendo es que el rival simplemente adscribe a otros valores, a valores distintos. Es falaz la dicotomía “ciencia pura o libre de valores” versus “ciencia con valores”; en realidad hay puntos de vista o valoraciones distintos de cómo se debe hacer ciencia, lo que no implica que ambos puntos de vista sean igualmente buenos. Pero decir que el rival ignora que siempre hay valores en juego es una manera retórica de descalificarlo y una manera asimétrica de presentar el análisis de sus teorías. En segundo lugar el Principio de Reflexividad tampoco aparece respetado en el texto; no encontramos una mirada crítica sobre la propia reflexión, en particular sobre la forma y contenido de las nociones en uso. En tercer lugar, la propuesta de una concepción “amplia” de la tecnología en la que se incluyen todas



o casi todas las actividades sociales y políticas además de las técnicas produce un vaciamiento del concepto por saturación; esto es, si todo es tecnología, el término denota todo y nada a la vez, con lo cual lo mejor sería suprimirlo. Debemos reconocer por otra parte, que esta suerte de indistinción entre ciencia, tecnología técnica, tecnología social y tecnología política ha conducido en parte a la introducción del nuevo término “tecnociencia” que, a nuestro juicio, agranda aún más la confusión. La distinción entre ciencia y tecnología debe mantenerse con el fin de distinguir las normatividades aplicables a cada una.

## **Concepciones actuales de la técnica**

### **Instrumentalismo y sustantivismo**

Andrew Feenberg, en su (1991) propone tres grandes tipos de teorías tecnológicas: la instrumentalista, la sustantivista y la suya propia, la teoría crítica. El abordaje instrumentalista resulta la comprensión dominante en las políticas científicas estatales y constituye el enfoque más aceptado sobre la tecnología, el sentido común como interprete de la técnica, en sus relaciones sujeto objeto. Desde este punto de vista, los artefactos, las herramientas y en general cualquier artificio, material o inmaterial, se presentan como ya listos para ser utilizados a los fines para los que fueron producidos. La nota distintiva más importante en el instrumentalismo es la noción de neutralidad de los artificios. Para este pensador, la neutralidad implica al menos cuatro ideas: En primer lugar, la técnica como pura instrumentalidad se desentiende de los fines a los cuales sirven los artefactos, no es una cuestión que deba ser considerada en la comprensión de la técnica. El sentido común la hace autoevidente: la diferencia de naturaleza entre sujeto y objeto remite a la técnica como un caso más de la neutralidad de los instrumentos en general respecto de los valores sustantivos que puedan ponerse en juego en aquella relación. En segundo lugar, la técnica resulta también indiferente a los regímenes políticos, tanto capitalistas como socialistas. Sin importar bajo qué organización política se encuentre la sociedad en determinado momento histórico, la tecnología no hace mella en el andar de uno u otro régimen, está por encima o al costado de cualquier consideración de ese tipo. Los artefactos son nada más que instrumentos, y carece de importancia el tipo de organización social en la que se los emplea. En tercer lugar, lo que determina la neutralidad de la técnica es su carácter de racionalidad y de universalidad. La técnica no admite discusiones que no sean de este tipo y la verdad de su universalidad se sigue de las proposiciones causales que son pasibles de ser verificadas en los hechos del mundo, independientemente de toda aproximación espacio-temporal. La

verdad de las proposiciones instrumentales de la técnica y de la ciencia tiene valor epistémico por sí misma, de lo que se desprende que son aptas para resolver problemas en cualquier tiempo y lugar. La cuarta idea-fuerza del instrumentalismo es una consecuencia de la anterior: hay un solo patrón de medida para juzgar la tecnología, y ese patrón es la eficiencia y productividad, independientemente de la cultura o grupo social de que se trate. La neutralidad de la técnica se deriva de ese parámetro universal para juzgarla y las normas de eficiencia son invariantes espacio-temporalmente. Como consecuencia de todo lo anterior, la única actitud racional correcta consiste en adherir incondicionalmente al empleo de las técnicas que cumplan con los parámetros señalados. Otra consecuencia de este enfoque es que no hay modo de optimizar dos variables al mismo tiempo si se quiere lograr eficiencia en los resultados. Esta última es la ley fundamental del instrumentalismo. Si se desea mantener objetivos relativos a la conservación del medio ambiente, la eficiencia de los procesos industriales se verá reducida consecuentemente. Para Feenberg la teoría instrumental es adoptada especialmente por las ciencias sociales: por ejemplo, las investigaciones sobre políticas públicas tienen en cuenta costos y efectos de la automatización de los procesos y la contaminación ambiental como en un juego de suma cero; la teoría instrumental brinda el marco teórico para tales investigaciones.

La crítica sustantivista parte de la base de negar la neutralidad de la técnica:

El orden técnico es más que una suma de herramientas y de hecho estructura (o, en palabras de Heidegger, “enmarca”) al mundo de un modo más o menos “autónomo”. Al elegir nuestras tecnologías nos convertimos en quienes somos, que en su momento da forma a nuestras elecciones futuras. El acto de elegir se encuentra impregnado tecnológicamente y no puede ser entendido como una elección libre en el sentido que expresa la Teoría Instrumental" (op.cit)

Jaques Ellul fue uno de los primeros, junto con Heidegger, en presentar esta visión opuesta. El sustantivismo afirma que mediante la técnica se reestructuran los agenciamientos socio-técnicos en un nuevo tipo de sistema cultural que pasa entonces a ser un objeto de control. Este enfoque está determinado como un movimiento expansivo que finalmente termina por darle forma al conjunto de la vida social. La única salida de ese estado de cosas es la retirada hacia atrás, una vuelta a los esquemas tradicionales y simples que la vida tenía antes del embate tecnológico. Ellul toma de Max Weber la idea de una jaula de hierro de las acciones racionales y la proyecta hacia los efectos de la tecnología, afirmando que “la técnica se ha hecho autónoma” y que “el fenómeno técnico se ha vuelto el carácter de-

finitorio de toda sociedad moderna, sin importar su ideología política”. Es una visión distópica de la tecnología, a la que adjudica “poderes absurdos y cuasi-mágicos” pero sus reclamos resultan creíbles.

Tanto el instrumentalismo como el sustantivismo tienen plena vigencia en el mundo actual. El primero encarnado en ciertos grupos de investigación y principalmente en las corporaciones industriales, en las que goza de indiscutible relevancia. A ellas se dirige la queja de Deleuze en la *Posdata*, cuando se refiere de manera indirecta a la división Recursos Humanos de la mayoría de las organizaciones. Pruebas al canto: considerar recurso a los empleados indica indubitable un instrumentalismo profundamente arraigado. El sustantivismo se arrincona principalmente en grupos políticos de cierta izquierda trasnochada y minoritaria, en el activismo ecologista y en diversas organizaciones no gubernamentales que promueven en superficie la defensa del medio ambiente pero que nadie parece haber investigado hasta ahora de dónde obtienen los recursos financieros para llevar adelante campañas muy costosas y por lo tanto cuáles son los intereses que en realidad defienden.

### **Teoría crítica, post-fenomenología y autonomismo marxista**

La teoría crítica de la tecnología, de la cual Feenberg es su mentor, propone “inventar una política de transformación tecnológica” para salir de las insatisfactorias opciones instrumentalista y sustantivista. Sostiene que la sociedad industrial contemporánea promueve formas de opresión novedosas, de las cuales debe salirse mediante el planteo de nuevos desafíos que conduzcan al rediseño de la tecnología para acompañar el desarrollo de una sociedad con mayores libertades. Feenberg encuentra en G. Lukács y en la Escuela de Frankfurt los primeros pasos dados en esta dirección. La desmitificación del dominio de la Naturaleza como cuestión metafísica conduce a reconocer que todo pasa por el ejercicio del poder de unos sobre otros en el agenciamiento social. De allí se sigue que la solución no se encuentra en una renovación espiritual sino en una democratización del uso de la técnica. En otras palabras, la liberación de la Naturaleza y de la sociedad se apoya en una nueva manera de construir las relaciones entre la tecnología y las sociedades modernas. Sin embargo, Feenberg no considera que estos intentos marxistas hayan sido fructíferos porque se detuvieron antes de explicar cuál era su propuesta concreta para modificar las relaciones con la Naturaleza, y “ninguno de ellos se acercó a satisfacer la demanda invocada en sus trabajos de una concepción concreta de la nueva tecnología”. La teoría crítica feenbergiana se propone afrontar estas falencias de sus antecesores. En primer lugar, tiene en común con

la crítica sustantivista el reconocimiento de que el orden técnico va más allá de una suma de partes instrumentales. En segundo lugar, rechaza la universalización de la noción de modernidad del orden social actual como cultura atomizada y autoritaria determinada por el consumo masivo. En tercer lugar, se opone a la visión de Ellul de subsumir el orden técnico bajo una totalización única y universal. De allí se sigue que la teoría crítica comparte con el instrumentalismo la negativa a aceptar un fatalismo distópico y no recurrir a instancias religiosas o vueltas atrás hacia una vida bucólica en comunión con la Naturaleza. Pero no le acepta la neutralidad de la técnica ni la racionalidad tecnológica; en su lugar propone un enfoque político de tal racionalidad. Son las clases y elites dominantes las que imponen los diseños instrumentales según sus propios intereses y conveniencias, “aun antes de que se les asigne una meta”. Para la teoría crítica, la racionalidad técnica no es ideológica ni neutral, sino que se encuentra en el cruce de ambas perspectivas con el fin de controlar a los humanos y a los recursos de la naturaleza según códigos técnicos que de manera solapada recogen y operan valores e intereses al servicio de las hegemonías dentro del agenciamiento social, de modo similar a los enunciados foucaultianos que esconden las consignas esparcidas en las formaciones sociales por quienes detentan el poder. Esos valores e intereses se hallan encarnados en reglas y procedimientos, es decir en artificios que buscan rutinizar el ejercicio del poder a favor de los que mandan. Feenberg propone considerar la técnica más como un escenario de lucha que como un destino inevitable, un “campo de batalla” donde se diriman las alternativas técnicas para el conjunto del agenciamiento social.

Años más tarde, Feenberg (2005) propone subsumir las críticas sustantivista e instrumentalista bajo una nueva categoría que denomina teoría de la Instrumentalización. Esta nueva aproximación hace lugar a las críticas de los historiadores y sociólogos del campo CTS que teorizan la técnica bajo el paraguas del constructivismo. Para este autor, la principal cuestión que debe encarar la filosofía de la técnica es la “preeminencia de la administración tecnocrática y la amenaza que ésta plantea para el completo ejercicio de la agencia humana”. El sustantivismo le resulta demasiado abstracto a estos fines, mientras que el constructivismo de los estudios CTS adolecen de un “empirismo exagerado y en gran parte retórico”. La teoría de la Instrumentalización analiza la tecnología desde dos niveles distintos: el primero remite a la relación entre los humanos y la naturaleza; el segundo a las cuestiones del diseño y la implementación de las tecnologías. El primer nivel se apoya en las contri-

buciones heideggerianas de *La Pregunta por la Técnica*, particularmente en lo que se refiere a la des-mundanización o descontextualización de las cosas y su reducción exclusivamente a las cualidades de uso:

Las sociedades modernas son únicas en la des-mundanización de los seres humanos para sujetarlos a la acción técnica -lo que llamamos gerenciamiento- y en la prolongación teórica del gesto básico de la des-mundanización en disciplinas técnicas que se convierten en las bases de redes técnicas complejas (2005:3)

Es otra manera de decir lo mismo que Deleuze respecto de la comprensión de los humanos como recursos. Agrega Feenberg que si bien Marx no anticipó que las técnicas de gerenciamiento usuales en el sector privado iban a ser propuestas para la conducción del sector público, su contribución a la filosofía de la técnica ha sido importante en función de su toma de conciencia [*insights*] de estas cuestiones, aunque el mundo en el que vivía lo llevó a centrarse exclusivamente en las contradicciones de la producción fabril. Sin embargo, sus críticas subsisten hoy, extendidas a la penetración de la técnica en cada uno y todos los agenciamientos sociales contemporáneos.

El segundo nivel de análisis de la teoría de la Instrumentalización propone considerar los diseños técnicos en forma conjunta con los principios éticos y estéticos asociados, a la manera del constructivismo CTS. Así como el primer nivel de análisis involucra una des-mundanización de las cosas, este segundo nivel implica un desvelamiento o revelación, también en términos heideggerianos. El segundo nivel se trata de un complemento del proceso de realización que tiende a recategorizar o recalificar la funcionalidad original de los artificios y los humanos mediante su orientación hacia un mundo novedoso que los incluya. Dicho de manera simple, se trata de incorporar en el diseño un escorzo social. En suma, se trata de democratizar la tecnología encontrando formas de privilegiar los valores hasta el momento excluidos e integrarlos en nuevas configuraciones técnicas. Para Feenberg sólo la democratización de la tecnología puede ayudar a “destruir la ilusión de trascendencia” dándole a conocer al actor técnico los ciclos de realimentación que operan los procesos de diseño, sea industrial, institucional, legal, etc. Pero no basta con la difusión del conocimiento. Por sí sola, esta acción no evita la retroalimentación que los grupos de poder efectúan sobre quienes ejercen su dominación. Es necesaria además la ampliación de base de difusión del conocimiento incluyendo justamente a aquellos que de otra manera, no tienen acceso o si lo tienen, ya está mediado por intereses creados. Se trata de “construir una

alianza técnica de carácter democrático muy amplia que tome en cuenta los efectos destructivos de la tecnología sobre el medio ambiente y sobre los seres humanos”. Si se la piensa en términos de resistencia, la propuesta tiene fuerte impronta foucaultiana:

La filosofía de la tecnología puede reunir los dos extremos -potencialidad y actualidad, normas y hechos- de modo que ninguna otra disciplina puede igualar. Debe desafiar los prejuicios disciplinares que restringen la investigación y el estudio a canales estrechos, y abrir perspectivas hacia el futuro (2005:10)

Si se la mira desde su perspectiva aperturista hacia el futuro, la influencia deleuziana aparece veladamente, aunque no menciona a Deleuze. En ocasión de su visita a Argentina en 2009, tuvimos la oportunidad de una reunión personal con Feenberg. Nuestra consulta fue sobre la posibilidad de encarar una investigación sobre la técnica en Deleuze. La respuesta fue terminante: a tal fin no es a Deleuze a quien hay que dirigirse, sino a Foucault. En su momento pensamos que a lo mejor no había leído profundamente al primero. Hoy nos damos cuenta que, como en tantos otros casos, incluso en Deleuze mismo, no siempre los pensadores reconocen las influencias recibidas, ya sea por mantener una postura independiente o porque la influencia se deslizó de manera no consciente en su obra.

Desde la perspectiva del autonomismo marxista,<sup>19</sup> representado por Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno, Franco Berardi y Maurizio Lazzarato, Mithun Bantwal Rao y otros tres investigadores holandeses proponen, en su (2015), un enfoque del poder de la mediación técnica desde el punto de vista de las concepciones actuales de la tecnología. Su principal contribución es la formulación de una primera aproximación a una filosofía autonomista de la técnica. En la discusión con los otros dos enfoques, argumentan que tanto la postfenomenología de Peter-Paul Veerbeek como la teoría crítica de Feenberg deben ser comprendidas como complementarias entre sí. La primera implica una visión liberal-democrática del poder, mientras que la segunda es un socialismo; ambas no difieren radicalmente, al menos en la manera de conceptualizar la noción de resistencia. La crítica es que los sujetos conciben y transforman su subjetividad mediada técnicamente con el fin de encontrar una buena manera de vivir dentro de un entramado de relaciones de poder y de significados ya dados, de los cuales no pueden ni intentar escapar. Los grupos sociales tratan de mitigar los efectos perniciosos de las mediaciones técnicas implementadas por el sistema capitalista develando y negociando sus fundamentos ideológicos y culturales. Veerbeek y Feenberg convergen -con énfasis diferentes que proviene de sus respectivas

concepciones metafísicas-, en una conceptualización de la resistencia como forma de democratizar el diseño de los artefactos técnicos mediadores entre los sujetos y el mundo. En cambio, el autonomismo marxista desarrolla una conceptualización antagónica de las relaciones de poder que ofrece un camino alternativo para la articulación de la resistencia mediada técnicamente, a través de una yuxtaposición entre los enfoques hermenéuticos postfenomenológicos y los dialécticos de la teoría crítica y la apropiación de la producción política de sujetos técnicos, basada en los dispositivos del biopoder foucaultianos.

Marx fue el primero que disparó las inquietudes filosóficas sobre la no neutralidad de la técnica en sus relaciones con el poder y el capitalismo. Actualmente, dos corrientes dominan el campo de la filosofía de la técnica. En primer lugar, una teoría crítica neo-marxista de la tecnología que trata las interrelaciones entre lo técnico y lo social. Sus representantes son, además de Feenberg, Graeme Kirkpatrick y Douglas Kellner. Por otro lado y desde un enfoque no marxista, los holandeses ubican a Verbeek, Don Ihde y Evan Selinger como mentores de la postfenomenología que se ocupa de las transformaciones en la experiencia humana como consecuencia de los artefactos técnicos, a través de los conceptos de mediación técnica y ontología relacional. Ambas corrientes al evolucionar, se han hecho mutuas concesiones. Feenberg, lo hemos visto en el punto anterior, incorpora los aportes del constructivismo social para reformular ligeramente su teoría, que le resta algo del color marxista original. Verbeek resuelve la falta de normatividad de la postfenomenología originaria mediante la reconsideración del poder de la técnica en las democracias liberales. El debate es claramente político y se aboca a discusiones en torno a la democratización de la técnica, el poder y la resistencia al poder. Los resultados divergen como consecuencia de partir de distintas propuestas metodológicas, epistemológicas y ontológicas, pero en el fondo no difieren significativamente en tanto que las dos buscan soluciones pragmáticas para lograr “una buena vida”. Según los holandeses, ambas corrientes se equivocan desde el vamos, al proponer el campo político como escenario de las luchas de resistencia.

Don Ihde llama postfenomenología a una variante de la fenomenología husserliana una vez que han sido eliminadas sus tendencias trascendentales y esencialistas y se le ha adicionado una pizca del pragmatismo norteamericano. Históricamente, la teoría de la mediación postfenomenológica es un intento de eliminar en la filosofía de la técnica el sesgo metodológico clásico proveniente de los trabajos de Heidegger, Ellul, Karl Jaspers y Mumford. Tal sesgo consiste en una conceptualización transcendentalista de la técnica, donde todos

se abocan a estudiar las condiciones de posibilidad en lugar de tomar puntos de partida sobre tecnologías concretas. Veerbeek se inspira en los estudios CTS para abandonar ese enfoque trascendental y adoptar el giro empirista, tal como designa Achterius a las investigaciones sobre tecnologías concretas, que permiten una mayor discriminación y caracterizaciones distintivas, en oposición al concepto general de técnica sostenido por los enfoques clásicos. Verbeek rechaza en primer lugar la concepción ingenua instrumentalista de la técnica como medio para fines. En segunda instancia reconoce que tanto la subjetivación humana como la experiencia y la acción están permeadas necesariamente por artificios técnicos. En tercer lugar, se aleja tanto de la concepción husserliana clásica de la fenomenología que llevan las experiencias intencionales a constituir una pura conciencia, como también de las estructuras existenciales heideggerianas del tipo ser-en-el-mundo. La postfenomenología cambia el planteo básico hacia un intermedio, donde ni el sujeto ni el objeto son puntos de partida auto-suficientes. La relación entre sujeto y objeto se efectúa por la mediación técnica de los objetos, ubicada en un punto medio entre ambos. Pero no se trata de un simple posicionamiento “entre”, sino de darle forma conjuntamente a la subjetividad y a la objetividad. Tanto los humanos como el mundo que experimentan son productos de mediaciones técnicas. Los holandeses indican que la versión de Veerbeek combina la concepción de Idhe sobre la asociación tecnología-humanos y la teoría de la mediación técnica de Bruno Latour. El primero propone una manera de analizar la mediación de la experiencia; el segundo, una manera de comprender la agencia humana con relación a la mediación técnica. Las principales críticas que ha recibido el enfoque postfenomenológico se deben a que el modo de presentar la constitución de sujetos y objetos oblitera otros aspectos que son importantes en las culturas tecnológicas contemporáneas, al no problematizar la mediación entre la sociedad y el mundo y al ignorar la genealogía particular de las distintas instancias mediadoras.

Para el autonomismo marxista, la arena de combate debe volver a ser la que planteó Marx: el campo social de la producción, allí donde se ejercen las relaciones de poder. Sostienen esta crítica apoyándose en el *dictum* foucaultiano: “donde hay poder, hay resistencia” y responden a la crítica postfenomenológica de que el marxismo no da cuenta de la participación de la técnica en la subjetivación humana, incorporando la noción de biopoder como parte de la visión autonomista de la tecnología, que implica entonces una mediación en la lucha de clases como parte del análisis de la tríada marxista capitalismo, tecnología y po-



der. El autonomismo hace de la noción de resistencia su punto de apoyo para criticar a los otros dos enfoques. Para Hardt y Negri, la resistencia es primera respecto del poder y no debe ser planteada en términos de negatividad, sino como una instancia superior a las fuerzas del proceso capitalista. Por el contrario, tanto para la postfenomenología como para la teoría crítica, la resistencia ya supone una instancia anterior y esa instancia son las relaciones de poder tal como se dan en el capitalismo, descritas por Marx. Con esa consideración, la resistencia consiste en una lucha a partir de una situación ya dada como enmarque global de un modo de ser en el mundo. La consecuencia es que lo que puede hacerse está limitado desde el vamos y por lo tanto toda la cuestión es lograr modificaciones más o menos significativas para mejorar ese modo de vida dado de antemano por la formación capitalista: lograr una buena vida o una manera mejor de sobrellevar la situación que, en el fondo, no admite cambios radicales. Es en este sentido que el autonomismo afirma que la lucha no debe darse en ese terreno político, sino en el ámbito mismo donde se ejercen las relaciones de producción, partiendo de la base que la acción de resistir no reconoce como válida ninguna formación social ya constituida de antemano. El autonomismo es, entonces, una escuela marxista centrada en la lucha de clases, que no acepta lecturas más convencionales de Marx orientadas a combatir la acumulación de capital, o incluso más filosóficas como la Escuela de Frankfurt. Para el autonomismo, el antagonismo central en la sociedad capitalista se da entre quienes producen y quienes se apropian de lo producido. El autonomismo hace sus análisis de las relaciones entre clases del capitalismo apoyándose firmemente en el neo-nietzscheanismo de Foucault y de Deleuze, y la tradicional díada marxiana capital-trabajo. Para los autores holandeses, los términos caros a la tradición hegeliano-marxista como totalidad, alienación y negación, son reemplazados por las nociones deleuzo-foucaultianas de agenciamiento-dispositivo, biopoder y biopolítica. Esta última ha sido trabajada dentro del encuadre de la teoría marxiana por Berardi, Hardt, Negri y Lazzarato. Para los autonomistas, la noción de biopoder refiere al poder sobre la vida cuando ésta ha sido puesta al servicio de la explotación capitalista, que no se limita al escenario fabril de los primeros tiempos, sino que permea completamente todo el campo social. De esto se sigue que ya no hay fronteras distinguibles entre la vida pública y la vida privada que permitan separar o limitar la explotación capitalista. Dicho de otro modo, la producción técnica de subjetividades como biopoder, abarca todo el arco social de la vida. Hardt y Negri entienden que eso es lo que Deleuze llama las sociedades de control, como resultado de la aparición y universalización de las redes digitales de información. El autonomismo se

apropia de la distinción foucaultiana entre biopoder y biopolítica, donde la primera refiere al poder que se ejerce sobre la vida y la segunda al poder de la vida para resistir y determinar formas alternativas de producción de subjetividad. La resistencia de los autonomistas se convierte en práctica cuando el trabajo desafía las relaciones de producción, no como una crítica ideológica de la superestructura al estilo de Feenberg, sino en el mismo circuito productivo. Tampoco la resistencia puede leerse como tecnofóbica, según lo hace Veerbeek. La resistencia autonomista puede ella misma ser técnicamente mediada, esto es, como práctica técnica de auto-constitución: no puramente rebelde sino también como constitutiva, por derecho propio, de nuevas relaciones de producción. Se trata de una resistencia activa y creativa, no reactiva, porque abre nuevas rutas hacia la subjetivación, inventando nuevos caminos para recuperar o retomar autonomía. Para Lazzarato, la resistencia es un conjunto de relaciones estratégicas al igual que lo es el poder dominante. Sin embargo, produce nuevas subjetividades como el anverso de los dispositivos asimétricos que el sistema instituye. La resistencia autonomista no negocia los valores con el sistema, como en la teoría crítica, sino que transforma las relaciones mismas y las subjetivaciones sobre las que se basa la producción. La producción técnica de subjetividad del autonomismo difiere de la de la postfenomenología en que no queda confinada o limitada a las relaciones entre artefactos y agentes. Al igual que para Feenberg, es una cuestión política, aunque los autonomistas no utilizan el término mediación; el sujeto se produce como resultado de un conjunto heterogéneo de elementos: materiales, mecanismos legales, científicos y económicos y otros en permanente interacción en la sociedad. El sujeto es constituido por el dispositivo de poder. Los holandeses sostienen que el fenómeno de la mediación técnica puede suponerse presente en el autonomismo marxista a través de la producción de la subjetividad bajo el concepto foucaultiano de dispositivo, pero creen que son necesarias mayores precisiones respecto de cómo comprender las relaciones entre los sistemas técnicos y la categoría nodal del autonomismo: la lucha de clases.

Las tres concepciones actuales de la técnica que acabamos de detallar comparten algo en común: la noción de mediación técnica como relación de externalidad entre sujeto y objeto, entre artefacto y humanos. Vamos a presentar en la Parte Tercera de este trabajo otro modo de comprender esa noción, donde no se refiere a la constitución de subjetividades sino al rol inmanente de la técnica en los procesos de creación deleuzianos.

## Segunda parte. Fuentes de la propuesta deleuziana

### Ernst Kapp

En el apartado La Filosofía de la Técnica, hemos puesto en discusión a Deleuze con autores que han sido sus referentes para la concepción del término técnica, dos de ellos autores del siglo XIX: los ingenieros alemanes Franz Reuleaux y Ernst Kapp. Del primero Deleuze toma, en forma indirecta vía Lewis Mumford, la definición de máquina técnica. Con Kapp -a quién Diego Parente ubica dentro de la filosofía analítica de la técnica- la discusión es más profunda, pues tiene una aproximación temprana a la noción de megamáquina o máquina social como instancia dialéctica superadora de las nociones de artefacto y organismo. Para Deleuze es un enfoque equivocado, ya que “la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con respecto a un organismo biológico humano”. Deleuze y Guattari desarrollan en los dos volúmenes de Capitalismo y Esquizofrenia la discusión sobre la primacía ontológica de la máquina social sobre la máquina técnica. Para desarrollar su teoría de la herramienta como proyección orgánica, es decir, la continuidad entre lo orgánico y lo artificial, Kapp toma la mano humana como modelo. La interpretación de la artificialidad en su (1978) remite a un modelo mimético donde el objeto técnico tiene la función de copiar e intensificar las funciones de los órganos humanos. El martillo con su mango y su maza, es una reproducción reforzada y más potente del brazo con el puño cerrado que dispone de un movimiento mecánico inserto en su naturaleza: el martillo es una prolongación de la acción brazo –en sus orígenes, el mango es un sustituto del antebrazo y la piedra está prefigurada en el puño cerrado– y a partir de allí las herramientas van siendo cada vez más complejas en función de las crecientes necesidades de la evolución del hombre. El martillo con filo será luego el hacha, donde filo también está prefigurado en los dientes y las uñas animales, el dedo índice con su afilada uña deviene taladro, la mano que agarra se traduce en las pinzas y en las tenazas. Para Kapp, martillo, hacha, cuchillo, taladro, gubia, tenaza, son herramientas primitivas de los primeros fundadores de la sociedad estatal quienes proyectaron en ellas sus propios órganos físicos, bajo la forma de descubrimientos inconscientes que se vincula con el tono hegeliano del texto del alemán, superación que deviene a través de la exteriorización. De alguna manera, el martillo es la exteriorización de algo, de un germen, que ya se encuentra en el interior del hombre de manera no consciente y es lo que determina el progreso (aunque como filósofo analítico, Kapp posiblemente se sorprendiera con esta interpretación, la metafísica le pro-

duciría desconfianza). Kapp señala además los aparatos que cumplen funciones en el terreno científico, como parte de su estrategia de ir buscando las potencias propias del cuerpo humano que se traducen en el terreno de los artefactos: en primer lugar, el ojo humano se prolonga desde la Antigüedad con la mano enrollada apoyada sobre la órbita ocular; este gesto de continuación del ojo por parte de una artificialidad prefigura la invención de la lupa, el catalejo, el telescopio y el microscopio, mientras que el cristalino del ojo se mantiene constante a través de la historia de la técnica visual, como “el alma del instrumento”. La arquitectura de los huesos es el siguiente ejemplo de Kapp para señalar que ese ha sido el modelo adoptado para llevar a cabo las grandes obras civiles de puentes y otras estructuras similares. El corazón prefiguraría la estación de bombeo, el silbato a la laringe, el fémur al pilar del puente, etc. Las analogías que plantea Kapp pierden fuerza persuasiva a medida que se complejizan los instrumentos y la analogía pasa a ser metáfora más que similitud concreta. Cuando se refiere a la “máquina de las máquinas”, la locomotora a vapor, Kapp alude a cierto animismo al sostener que esa máquina necesita alimentación por parte de agentes exteriores y la analogía resulta entre las arterias del organismo humano y las vías por las que circula el tren. La comparación más evolucionada que presenta Kapp es la del Estado como forma de exteriorización por excelencia del organismo que deviene, la res interna de la naturaleza humana deviniendo res externa: “no sólo el hombre en su totalidad está en el Estado sino también el Estado en su totalidad está en el hombre. Hemos alcanzado el punto culminante de nuestra investigación y vemos el producto de la mano del hombre. En la existencia material en cuanto estatal se supera la contradicción entre el mecanismo y el organismo que se mantenía en los artefactos singulares”. Hay una dialéctica entre el organismo y la herramienta mediada por una relación de imitación no consciente que mantiene la separación entre ambos en los aparatos singulares, que se articulará en el Estado como superación, en términos claramente hegelianos. Lo que está supuesto es que el hombre se muestra en sus productos pero no de forma deliberada.

### **André Leroi-Gourhan**

También sigue esta línea de razonamiento el antropólogo francés André Leroi-Gourhan, citado repetidamente por Deleuze. En su texto (1965:41-58) detalla cinco relaciones distintas entre la mano y las herramientas, que son a su vez maneras de exteriorizar y que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo: “En el curso de la evolución humana, la mano enriqueció sus modos de acción en el proceso operatorio”. La primera, la acción de manipular

de la mano desnuda que lleva a cabo una cierta tarea, que no es concretamente una exteriorización sino una acción motriz a partir del cual se siguen las otras. La segunda relación es una complejización de la primera: es “la mano en motricidad directa”, la función de agarre montada sobre la acción motriz primaria. Esto le permite discriminar la parte actuante, y la parte motora, el útil se separa del gesto motor. El tercer estadio de las relaciones es “la mano en motricidad indirecta”, la mano con función motora que aplica una fuerza sobre algo exterior, por ejemplo sobre una polea, para multiplicar sus efectos; la acción técnica está en el aparato y no en el hombre. En el cuarto nivel “la mano desencadena el proceso motriz”: el uso de energías no humanas, por ejemplo el uso de animales para tracción de las herramientas en la agricultura; todas ellas exteriorizaciones de la fuerza motora desnuda original. El quinto estadio que plantea el antropólogo es cuando “la mano pone en funcionamiento un proceso automático”, la mano que pulsa un botón, la fuerza ya no está en la mano sino que su exteriorización se ha automatizado. Tanto Leroi-Gourham como Kapp recurren a un principio interno congénito corporal que pugna por emerger y la evolución de la técnica es concebida como ese proceso de exteriorización. Contra esta ontología se pronuncia Deleuze, quien afirma reiteradamente que la máquina técnica o la herramienta son efecto y no causa de los agenciamientos sociales en los que se han desarrollado. Sin embargo, Leroi-Gourhan hace una precisión al respecto que relativiza, sin desmentir, la posición del filósofo. En la primera parte de *Le Geste et la Parole* afirma:

Puede situarse en este punto el pasaje de una evolución cultural todavía dominada por los ritmos biológicos, a una evolución cultural dominada por los fenómenos sociales (1964:200)<sup>20</sup>

La cita alude al momento evolutivo en el que se produce “una disociación espectacular” entre la evolución regularmente ascendente del progreso industrial de los homínidos y el crecimiento de su volumen cerebral, que alcanza su máximo sin esperar el acompañamiento de la evolución de los artefactos que utilizaban aquéllos. En otros términos, lo que sostiene el antropólogo es que hubo todo un período prehistórico donde los útiles fueron consecuencia de “los ritmos biológicos”, eso es, de la propia constitución psico-física de los homínidos y no de los agenciamientos sociales en los que vivían<sup>21</sup>. No es lo que afirman Deleuze y Guattari, que sólo cobraría validez a partir de la evolución de la masa cerebral cuyo volumen da un salto para llegar a un estadio superior, más cercano al *homo sapiens*. Continúa el antropólogo diciendo que

...hablar de la preeminencia de los fenómenos sociales equivale a postular la cohesión de los hombres en grupos de afinidad cultural y no ya siguiendo formas que todavía admiten el paralelismo con sociedades existentes entre los vertebrados más evolucionados...En el mundo viviente, la investigación es fácil, la lingüística provee los criterios más cómodos, pero las costumbres sociales o religiosas, las tradiciones estéticas aseguran igualmente el medio para trazar las fronteras étnicas en el interior de las napas humanas. Desgraciadamente, ninguno de esos criterios es accesible al historiador de la prehistoria. El arte llega demasiado tarde como para asegurar elementos de diferenciación... El único recurso está en la técnica (1964:201)

En otras palabras, lo que sostienen Deleuze y Guattari es válido para el antropólogo sólo cuando se refiere a estadios de la evolución de lo que llama el “mundo viviente”. Con anterioridad no es posible afirmarlo con certeza y en todo caso la técnica sería el único criterio para establecer el punto de corte o ruptura entre la herramienta como causa y la herramienta como efecto de los agenciamientos sociales, lo cual nos pondría en una situación de petición de principio. De ahí la relativización que rescatamos respecto de las afirmaciones deleuzo-guattarianas, quienes se han nutrido para elaborar sus conceptos no sólo de ingenieros sino también de etólogos y biólogos.

### **Jakob von Uexküll**

Deleuze y Guattari consideran obra maestra a *Mundos animales y mundo humano* de Jakob von Uexküll (nota en QF:188), quizá porque el etólogo estonio les provee los casos ejemplificadores de su apuesta por el arte como no privativo del humano: “el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa...” (QF:185). El arte como compuesto de sensaciones, la obra de arte como bloques de perceptos y de afectos. Deleuze destaca la afirmación de Uexküll sobre la “técnica natural”, que refiere a la indistinción entre “lo que es arte o lo que es naturaleza” (QF:187). De los conceptos del estonio, Deleuze se apropia del hábitat y del *Umwelt* o medio asociado para desarrollar su propia concepción del arte como bloques de sensaciones que se dan en el territorio:

Los colores, las posturas y sonidos que esbozan una obra de arte total. Estos bloques sonoros son estribillos [ritornelos]; pero también hay estribillos posturales y de colores; y las posturas y los colores siempre se introducen en los estribillos... Todo el estribillo en su conjunto es el ser de sensación. Los monumentos son estribillos (QF:186).

Los ejemplos más famosos del estonio, la araña y la mosca, la garrapata, las hojas del roble dispuestas como tejas, son de gran utilidad para Deleuze para desarrollar su propia versión de los personajes rítmicos y de los paisajes melódicos, como destaca Simone Borghi en su (2014). Borghi dedica prácticamente dos capítulos de su texto a detallar la influencia de Uexküll<sup>22</sup> sobre Deleuze y Guattari. Sus principales señalamientos apuntan a la noción de *Umwelt*, cuya versión en francés será *milieu* y en español mundo interior, medio asociado o medio ambiente, -incluso algunas traducciones de *Ser y Tiempo* lo denominan circunmundo- que los filósofos “reformulan en términos de codificación y transcodificación” (2014:29). *Umwelt* en tanto que mundo significativo -portador de significación objetiva, “una realidad intermediaria entre el mundo, tal como existe para el observador absoluto y una perspectiva subjetiva”- para el ser viviente, se diferencia de *Welt*, mundo humano, mundo cultural y del *Umgebung* de los animales, que remite a una completitud de lo que rodea al animal, su horizonte visual como zona geográfica de objetos neutrales que no son vivenciados por el animal. La noción de *Umwelt* conlleva la idea de un flujo significativo -se entiende por cierto significación pre-lingüística- entre el organismo y su medio ambiente y por lo tanto que no hay un mundo significativo común a todos los seres vivos. No hay una Naturaleza objetiva en la cual todos estaríamos en condiciones de percibir todo lo en ella se encuentra. No hay diferencia entre el ser del animal y el ser de su medio ambiente, no son dos seres sino una unidad considerada de forma holística, consecuentemente hay tantos *Umwelten* como organismos distintos y se abandona la idea de un mundo único para todos ellos. Los objetos tendrán diferentes significaciones según el medio asociado que se considere y las posibilidades de llevar a cabo una acción vinculada a ese objeto, entendida como *affordance*, o sea que no se ofrecen a todos de igual manera, serán igualmente múltiples; en el *Umwelt* se establece una relación entre las capacidades físicas del organismo que lo habita y las condiciones objetivas del entorno. Uexküll a su vez ha recibido influencia del naturalista y embriólogo -también estonio- del siglo XIX, Karl von Baer, quien refuta la teoría preformacionista, mediante la demostración de que en el inicio, los organismos no tienen una forma miniaturizada de lo que serán posteriormente. Su teoría opuesta, la epigenetista, sostiene que la ontogénesis procede de lo general a lo particular, comenzando por un estado homogéneo que se distingue sucesivamente en partes heterogéneas a medida que avanza el desarrollo. Esta perspectiva es ampliamente aceptada por Deleuze y Guattari, aunque von Baer sostiene una teleología vitalista, un materialismo vitalista que afirma que todas las entidades de la naturaleza tienen una propiedad emergente función de

su orden específico y de su composición y que todos los organismos se desarrollan según un cierto plan de construcción, tesis que Uexküll expande a toda la Naturaleza. Las cosas orgánicas e inorgánicas se reúnen en armonía en la Naturaleza (1934), todo tiene un plan interno que se combina en la Naturaleza como los instrumentos de una orquesta en una sinfonía. Por cierto, el vitalismo de Deleuze no es el de von Baer. Uexküll se considera a sí mismo un kantiano y expande el espíritu kantiano y sus premisas a la biología -no hay realidad objetiva en la forma de un mundo, no hay nada fuera de la experiencia subjetiva que cree un mundo significativo- pero también incluye al cuerpo y sus órganos y no sólo a las facultades cognitivas en la conformación del mundo. Desde esa perspectiva trascendental, el estonio se estaría preguntando por las condiciones de posibilidad de la experiencia, pero expandidas también a la de los animales y en general a la de todos los organismos, en lo que llamará la investigación del *Umwelt*. Debate con los darwinistas por su falta de plan -lo entiende como algo negativo- y con los mecanicistas por su consideración de los órganos como partes componentes de una máquina orgánica que borra totalmente la significación como parte del mundo; ninguna de esas posiciones le satisfacen, como tampoco a Deleuze ni a Heidegger, quien detiene su lectura de Uexküll en la cuestión de los medios asociados de los animales. Para los franceses, los medios asociados son resultado de códigos que determinan un ordenamiento de sus elementos componentes en el que ciertas relaciones que allí se establecen pasan a tener un significado. Los códigos son repeticiones características de los componentes de cada medio asociado, cuyo resultado, afirma Borghi, es el que permite, por ejemplo, que la garrapata se deje caer sobre el cuerpo de un mamífero cuando siente su olor. Por otra parte, las relaciones que se establecen entre *milieux* distintos se deben a lo que los filósofos llaman la transcodificación. De este modo explican en sus propios términos el ejemplo de Uexküll de la araña y la mosca: la comunicación o interpenetración entre distintos medios asociados, el de la araña que teje su tela sin tener la menor influencia exterior por parte de la mosca y el de ésta, que parece haberle “prestado” su figura para construir la tela, aunque su *Umwelt* es completamente cerrado y autónomo. Lo que permite la comunicación es, para los franceses, la transcodificación, que, a partir del etólogo estonio, lo interpretan como componentes de una sinfonía de la naturaleza, en la que “muchas melodías que se harían contrapunto, “una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la naturaleza como música””, cita Borghi a los autores de *Mil Mesetas* (2014:30). Éstos amplían el concepto de medio asociado más allá del mundo animal; con ajustes y variaciones, proponen el de plano de composición, siguiendo el de técnica com-



positiva de la naturaleza que, para Uexküll, es la resultante de las relaciones que se establecen entre el sistema de señales que se desarrollan dentro del *Umwelt* de cada animal y la comunicación que se da entre los múltiples *Umwelten* en un “plano extra-temporal y extra-espacial”. Dichas relaciones adoptan la forma de contrapuntos musicales, donde uno de los participantes toma el papel del punto y el otro el del contrapunto; ambos componen “sonoridades pasivas”, señales perceptivas de las células de los distintos componentes de su medio asociado y “sonoridades activas”, impulsos provocados por los movimientos de las células (2014:24). El plano de composición resulta un concepto central para nuestra afirmación de que la técnica es mediadora en la creación deleuziana, como se verá más adelante. Para Borghi, este plano es equivalente al concepto de caos de los franceses, teniendo en cuenta de que no se trata del mismo término usualmente comprendido como anarquía total o ausencia absoluta de cualquier nivel de orden. El caos deleuziano incluye “vectores direccionales” a partir de los cuales “puede emanar espontáneamente un orden” (2014:30). En el plano de composición se da un proceso “congénito al caos” que captura y aprisiona el flujo o parte del flujo de materia no formada que es lo que produce los *milieux*, proceso que se denomina estratificación. Ese flujo está compuesto por partículas submoleculares o atómicas libres que tienen cierta velocidad y cierta dirección que cambian continuamente. El plano de composición no puede ser asimilado a ningún tipo de estructura externa que establezca ningún tipo de orden preestablecido: “las estructuras, los arquetipos o los sistemas de significación no existen de por sí en el plano de composición” sino que serán el resultado de “una puesta en resonancia de fortuita de más elementos, y estarán sujetos a modificaciones imprevisibles causadas por los movimientos presentes en él” (2014:31). Según Borghi, la captura conceptual de los franceses sobre la partitura de la naturaleza de Uexküll no se contenta con darle un sentido mucho más amplio sino que establece un orden de prelación que el estonio no imaginaba: no sólo deja de ser una estructura rígida donde “los seres concebidos como melodías son regulados por un rígido contrapunto”, sino que la partitura de la naturaleza es un producto del plano de composición, se deriva de él. Por otro lado, el caos es una amenaza constante sobre los medios asociados producidos según hemos visto arriba, porque “no es ni un estado anterior y superado del mundo de las formas, ni un plano trascendental que ha ordenado el mundo de una vez por todas”. Para Deleuze, el caos se caracteriza “menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que estas se esbozan y desaparecen” (QF:46) y de allí el riesgo que amenaza a los medios asociados. Borghi afirma que el caos es el *milieu* de todos los *milieux*, de

donde nacen y corren el riesgo de desaparecer, de ser inmediatamente absorbidos. Ello no será necesariamente así pues los medios asociados no están completamente cerrados en el caos donde nacen; si bien eso puede arrastrarlos a su anulación, también les da la chance de encontrar nuevas relaciones o “una nueva y más resistente organización” que les permitirá alcanzar nuevos equilibrios para su supervivencia. La descripción deleuzo-guattariana implica una interacción de fuerzas: por un lado las del caos que son disolventes, por el otro, la reacción de los *milieux* a esas fuerzas, lo que Borghi llama la réplica de los medios asociados a la acción del caos: el ritmo, como lo que permite la transcodificación entre los *milieux*, lo que los habilita a la supervivencia mediante un mutuo sostén que evita su disolución. Borghi lo expresa en estos términos:

El ritmo no se opone al caos, es más bien un proceso que emana de la relación entre los *milieux* y él, y se da de tal manera que existan cierta resistencia y creación de nuevos equilibrios y contrapuntos (2014:34)

La combinación jerarquizada de los conceptos de von Uexküll y los de los de Deleuze y Guattari explicaría la emergencia de cualquier forma organizada a partir de una materia informada cuyo agente eficiente es llamado ritmo. Veremos también más adelante la importancia de este concepto en el sostenimiento de nuestra tesis sobre la mediación técnica. Por de pronto, la interpretación de Borghi es apropiada a tales efectos: establece claramente la distinción entre lo “ritmado” y el ritmo; mientras que el primero alude a lo que sucede dentro de un medio asociado como resultado de la acción de un código, el segundo “es lo que está siempre entre dos *milieux*, entre dos bloques de espacio-tiempo heterogéneos”, y citando a Deleuze y Guattari: “lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de transcodificación”. Borghi afirma que el ritmo

No es un producto secundario de la repetición periódica de una componente del *milieu*, sino más bien la causa misma de esta repetición... el ritmo de Deleuze y Guattari remite a un plano diferente de aquél donde se efectúa la acción, a un plano virtual que traspasa los *milieux*, que los lleva uno en el otro, los sobrepone, los comunica... El ritmo, en suma, es siempre diferencia y jamás repetición (2014:34)... el ritmo, siendo diferencia, está o pasa “entre” dos códigos o dos *milieux* (2014:48).

Como derivación de ritmo, Borghi interpreta que los franceses desarrollan sus conceptos de personaje rítmico y paisaje melódico a partir de los trabajos del músico Olivier Messiaen, profesor de Pierre Boulez, entre otros, en reemplazo de los anteriores conceptos de motivo y contrapunto. El argumento borghiano consiste en aplicar la diferencia entre rit-

mado y ritmo a los fenómenos territoriales –el territorio es un ritmo, no una extensión- de modo tal de asimilar el comportamiento de los animales respecto de su territorio y su exterioridad. Tal comportamiento aparece al observador externo como una suma de repeticiones que particionan la vida del animal, siempre las mismas según las circunstancias. Sin embargo, algo se oculta al observador desprevenido: esos fenómenos territoriales pueden tener la forma de una repetición pero “deben ser, según Deleuze y Guattari, ser emancipados de todas sus manifestaciones sobre el plano actual de la vida del organismo”. Para Borghi, esto significa que esa repetición no implica que puedan ser catalogados ni como constantes ni como variables, sino como móviles y “no pulsados”, una especie de “melodías rítmicas”, en el sentido de que el ritmo no es una secuencia de los acentos de una partitura musical que determina una mayor o menor intensidad, lo que los franceses refieren como medida o cadencia. El ritmo se manifiesta en un entre-planos. Para Messiaen, la música rítmica “desprecia la repetición, la envergadura y las divisiones iguales, se inspira en suma en los movimientos de la naturaleza, movimientos de duraciones libres y desiguales” y no es precisamente la que satisface al gran público, que espera que “nada contraríe su pulso, su respiración, y los latidos de su corazón, está entonces muy tranquilo, no recibe ningún choque, todo eso le parece perfectamente rítmico” (2014:50). Messiaen cita los temas de las composiciones de Beethoven para caracterizar el sistema de los personajes rítmicos: tres temas que cumplen funciones distintas en el interior de la composición musical, el primero “actúa, incluso de forma brutal golpeando al segundo –el segundo personaje es “actuado” puesto que sus acciones son dominadas por las del primero-, finalmente el tercer personaje asiste al conflicto y permanece inactivo”. Borghi traspone esta descripción de Messiaen sobre el plano del ritmo y encuentra tres grupos rítmicos: el primero con duraciones siempre creciendo, “personaje atacante”, el segundo con duraciones decrecientes, el “atacado” y el tercero es el “inmóvil”, cuyas duraciones no cambian. Esta misma secuencia la encontramos en (MM:326) caracterizados como ritmo activo, ritmo pasivo y ritmo testigo, en una “constante oscilatoria”. Los personajes rítmicos son temas musicales, o el canto de los pájaros, según el caso. Borghi sugiere que Messiaen obtiene su caracterización de ritmo a partir de una profunda observación del mundo de los pájaros:

Messiaen quería demostrar que una forma, más allá de todas las ideas producidas por la técnica musical, es un organismo viviente capaz de seguir el transcurso de las horas del día y de la noche (2014:54)

Deleuze insistirá constantemente en que no debe confundirse el arte con la mera técnica, siguiendo esta línea del pensamiento de Messiaen. Nuestra tesis no entrará en conflicto con ello, sino que aportará elementos para asignarle, además del sostén de la obra de arte, una función mediadora en la creación artística. Podemos esbozar entonces una línea genética del concepto de ritmo: de von Baer a von Uexküll, de éste a Messiaen, y de éste a Boulez y a Deleuze y Guattari, aunque no se siga como una sola línea arborescente, sino como ramificaciones rizomáticas. Mismo camino podríamos seguir en la elucidación del concepto de paisaje melódico.

### **Samuel Butler**

Deleuze y Guattari encuentran en el texto *Erewhon* de 1872 de Samuel Butler los medios literarios para para mostrar esa instancia más profunda que da cuenta de lo vital. Siguen a continuación algunas citas del *AntiEdipo*, donde los franceses se apropian de los conceptos butlerianos:

Un profundo texto de Samuel Butler, *El libro de las máquinas*, permite, sin embargo, sobrepasar estos puntos de vista. También es cierto que ese texto parece oponer primero tan sólo las dos tesis ordinarias, una según la cual los organismos no son por el momento más que máquinas más perfectas (“Las cosas mismas que creemos puramente espirituales no son más que rupturas de equilibrio en una serie de palancas, empezando por aquellas palancas que son demasiado pequeñas para ser apreciadas por el microscopio”), la otra según la cual las máquinas nunca son más que prolongaciones del organismo (“Los animales inferiores guardan sobre sí sus miembros en su propio cuerpo, mientras que la mayoría de los miembros del hombre están libres y yacen separados ora aquí ora allá en diferentes lugares del mundo”). ([AE:294](#))

El organismo como máquina imperfecta o la máquina como prolongación del organismo u *Organprojection*, tesis sostenidas respectivamente por von Uexküll y por Kapp, ambas rechazadas por Heidegger, son interpretadas por Deleuze como representativas del mecanicismo y del vitalismo, que el texto butleriano se encarga de extremar y de llevar a un punto de indistinción en el que la oposición pierde sentido en aras de algo más originario mediante un doble “paso al límite”. Esta expresión de la matemática refiere al criterio de comparación de dos series de términos mediante el cálculo del límite del cociente de ambas series, de modo de conocer si las series convergen o no. En la metáfora de Deleuze lo que se compara son las tesis vitalista y mecanicista según la propuesta de Butler, quién las lleva a un punto donde tal comparación se torna indiferente:

Mas existe una forma butleriana de llevar cada una de las tesis a un punto extremo en el que ya no pueden oponerse, un punto de indiferencia o de *dispersión*. Por una parte, Butler no se contenta con decir que las máquinas prolongan el organismo, sino que son realmente miembros y órganos yaciendo sobre el cuerpo sin órganos de la sociedad, que los hombres se apropian según su poder y su riqueza, y de los que la pobreza les priva como si fuesen organismos mutilados. Por otra parte no se contenta con decir que los organismos son máquinas, sino que contienen tal abundancia de partes que deben ser comparadas a piezas muy diferentes de distintas máquinas que refieren unas a otras, maquinadas sobre otras. Ahí radica lo esencial, un doble paso al límite efectuado por Butler. Hace estallar la tesis vitalista al poner en tela de juicio la unidad específica o personal del organismo, y más aún la tesis mecanicista, al poner en tela de juicio la unidad estructural de la máquina. ([AE:294](#))

A diferencia de los alemanes, Butler afirma por un lado que las máquinas son órganos pero en un sentido -que Deleuze se apropia, reinterpreta y combina con la noción tomada de Antonin Artaud de Cuerpo sin Órganos, plano de intensidad cero en el que las máquinas deleuzianas se enganchan para producir lo real- que funciona como límite pensable de lo que es una máquina-órgano. Por el otro, que los organismos son combinaciones de gran cantidad de máquinas y piezas de máquinas que se relacionan entre sí mediante procesos de maquinado, de procesos de corte, flujo y separación de cadenas. La reinterpretación de los franceses permite afirmar que, en este nivel, la oposición entre ambas tesis desaparece en una indistinción o dispersión que les hace perder determinación y “estallar”, pues las cuestiona en sus puntos esenciales: al vitalismo en tanto que el organismo ya no es un todo individual o personal y al mecanicismo porque tampoco es posible mantener la idea de una estructura totalizadora de la máquina. En ninguno de los dos casos puede sostenerse la totalización aislada, tanto para el organismo como conjunto infinito actual de máquinas y partes de máquinas en continuo proceso de superposición y relación, que impiden encontrar la frontera propia del organismo en su versión común, como para la máquina del mecanicismo, que pasa a ser órgano o miembro de un cuerpo social del que tampoco se la puede aislar como estructura independiente. Más aun, la cualidad auto-productora, distintiva y exclusiva de lo viviente también es posible extenderla a las máquinas, si se toma en cuenta lo arbitrario del uso del término reproducción:

Se suele decir que las máquinas no se reproducen, o que sólo se reproducen por mediación del hombre, pero “¿dice nadie acaso que el trébol rojo carece de aparato reproductor porque la humilde abeja, y sólo la abeja, debe servir de intermediaria para que pueda reproducirse? La abeja forma

parte del sistema reproductor del trébol. Cada uno de nosotros ha brotado de animalitos ínfimos cuya identidad era enteramente distinta de la nuestra, y forman parte de nuestro propio sistema reproductor; ¿por qué no habríamos de formar parte nosotros de tal sistema de las máquinas?...Nos engañamos cuando consideramos una máquina complicada como si fuera una cosa única. En realidad es una ciudad o una sociedad donde cada uno de sus miembros ha sido engendrado de acuerdo con su clase o tipo. Miramos a una máquina como a un todo, la llamamos por su nombre que la individualiza. ([AE:294](#))

El acento está puesto sobre las totalizaciones que formula el lenguaje como fuente de errores que conducen a falsas distinciones y en cuestionar en sus esencias la diferencia entre máquina y órgano. Deleuze cita a Butler:

“Como al mirar a nuestros propios miembros, sabemos que la combinación forma un individuo que surge de un único centro de acción reproductora, damos, en consecuencia, por sentado que no puede existir acción reproductora que no brote de un único centro. Pero esta premisa es anticientífica y el mero hecho de que ninguna máquina de vapor haya sido construida enteramente por otra, o por otras dos de su propio tipo, no es suficiente para autorizarnos a decir que las máquinas de vapor no tienen aparato reproductor. La verdad es que cada parte de una máquina de vapor es engendrada por sus propios procreadores especiales, cuya función es procrear esa parte y solamente esa parte, mientras que la combinación de las partes en un todo forma otro departamento del aparato reproductor mecánico”. De paso, Butler encuentra el fenómeno de la plusvalía de código, cuando una parte de máquina capta en su propio código un fragmento de código de otra máquina: el trébol rojo y la abeja... *En este punto de dispersión* de las dos tesis se vuelve indiferente decir que las máquinas son órganos, o los órganos máquinas. ([AE:294-295](#))

Si bien resulta anti-intuitivo hablar de aparato reproductor de una locomotora, a partir de Butler se muestra que no hacerlo es meramente una convención arbitraria y carente de base científica.

Las dos definiciones se equivalen: el hombre como “animal vertebrado-maquinado” o como “parásito afidio de las máquinas”. Lo esencial no radica en el paso al infinito mismo, la infinidad compuesta de las piezas de máquina o la infinidad temporal de los animálculos, sino más bien en lo que aflora aprovechando ese paso. Una vez deshecha la unidad estructural de la máquina, una vez depuesta la unidad personal y específica de lo vivo, un vínculo directo aparece entre la máquina y el deseo, la máquina pasa al corazón del deseo, la máquina es deseante y el deseo maquinado...La máquina presa en su unidad estructural, lo vivo preso en su unidad específica e incluso personal, son fenómenos de masa o conjuntos molares; es en ese concepto que remiten desde fuera uno al otro. E

incluso cuando se distinguen y se oponen lo hacen tan sólo como dos sentidos en una misma dirección estadística. ([AE:295](#))

El argumento encuentra un espacio para sostener que al llevarse las dos tesis a límites que las hacen equivalentes, se hace presente ese algo más profundo que se estaba buscando: la relación de la máquina con la fuerza originaria de lo vital

## **Felix Guattari**

Uno de los textos que quizá mejor muestre la mutua influencia entre Gilles Deleuze y Felix Guattari es el (2009) de François Dosse. Por cierto, la influencia de Guattari sobre Deleuze va mucho más allá de las cuestiones que tienen que ver con la noción de técnica y la noción de máquina. En este trabajo nos limitamos a señalar estas dos últimas.

Guattari hace una caracterización de lo que se entiende por máquina y por máquina abstracta, en discusión con las concepciones tradicionales:

Máquina abstracta es un montaje que es capaz de poner en relación los siguientes niveles heterogéneos:

- componentes materiales y energéticos
- componentes semióticos, diagramáticos y algorítmicos (planos, fórmulas, ecuaciones, cálculos que concurren a la fabricación de la máquina)
- componentes de órganos, de influjos, de humor del cuerpo humano
- informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas
- investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes
- máquinas abstractas que se instauran transversalmente a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados (2010:49)

A través de estas posiciones [las tradicionales], intentaremos discernir diversos umbrales de intensidad ontológica y abordar el maquinismo en su conjunto según sus avatares técnicos, sociales, semióticos, axiológicos. Y esto implica reconstruir un concepto de máquina que se extiende mucho más allá de la máquina técnica. (2010:48)

Para este autor no se trata de estudiar su autonomía vital, su animalidad, sino la capacidad que tiene para formular enunciados, su “poder singular de enunciación”. Analiza el alcance de esta noción desde planos ontológicos de distinta profundidad. Las distintas componentes

de la máquina, una vez extendido su alcance y comprensión al “conjunto funcional que la asocia al hombre” implica considerar los siguientes aspectos, en tanto que “montaje que es capaz de poner en relación los siguientes niveles heterogéneos”:

Componentes materiales y energéticos, componentes semióticos, diagramáticos y algorítmicos (planos, fórmulas, ecuaciones, cálculos que concurren a la fabricación de la máquina), componentes de órganos, de influjos, de humor del cuerpo humano, informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas, investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes, máquinas abstractas que se instauran transversalmente a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados. (2010:49)

Aparecen dos nociones novedosas, la de máquina deseante, que es el término que Deleuze reemplazó por agenciamiento (con el alcance que se le ha dado más arriba) a partir del *Kafka*, y la de máquina abstracta. Sobre ésta última Guattari arroja algunas precisiones: es algo así como una protomáquina, un montaje (lo que hemos llamado mezcla o acoplamiento) capaz de vincular los niveles heterogéneos listados en la cita anterior, a los que la máquina abstracta resulta transversal y les otorga o no “una existencia, una eficiencia, una potencia de autoafirmación ontológica...conjunto funcional...calificado como conformación maquínica”. Esta conformación no está necesariamente actualizada, “es una conformación del campo de...los virtuales<sup>23</sup> tanto como de los elementos constituidos, sin noción de relación genérica o de especie”. Guattari recurre al clásico ejemplo del martillo heideggeriano: si se descompone el martillo en dos partes, su cabeza y su mango, la primera puede ser fundida y

Franqueará entonces un umbral de consistencia formal en el que perderá su forma; esta Gestalt maquínica opera, además, tanto en un plano tecnológico como en un nivel imaginario si se evoca el recuerdo, caído en desuso, de la hoz y el martillo (2010:50)

Guattari quiere alejarse del ejemplo cartesiano del pedazo de cera en el que la cera vuelve a ser nada más que una masa que ha perdido su forma al fundirse y asocia en este intento el martillo y el brazo, el clavo y el yunque, sosteniendo que mantienen entre sí además “relaciones de encadenamiento sintagmático”, esto es, relaciones lingüísticas, y “su “danza colectiva” podría devolver vida a la difunta corporación de los herreros, a la siniestra época de las antiguas minas de hierro...”. Cita -igual que Castoriadis- a Leroi-Gouhran para afirmar que “el objeto técnico no es nada fuera del conjunto técnico al que pertenece”; esto es, aspectos materiales y no materiales se entrelazan en conjuntos inseparables con propieda-



des que superan largamente las limitaciones de las concepciones tradicionales de la técnica. Ahora, esos aspectos no materiales se asocian indefectiblemente al pensamiento humano, que tiene, entonces, “su parte en la esencia del maquinismo”, pero Guattari se pregunta hasta dónde puede ser calificado aún de humano y si el pensamiento técnico-científico no es tributario de cierto tipo de maquinismo mental y semiótico. Si se distinguen las semiologías que producen significados en los grupos sociales de las semióticas asignificantes que manejan figuras de expresión que califica de “no-humanas”, como las ecuaciones y los planos que “enuncian a la máquina” y la hacen actuar como diagrama sobre los dispositivos técnicos y experimentales, aparece una dimensión que los estructuralistas, con quienes discute, no supieron detectar en su afán de “erigir al significante como categoría unificadora de todas las economías expresivas”. Esa dimensión, para Guattari, comporta una “autopoiesis maquina”, esto es, una autoproducción por parte de la máquina de la que emergen continuamente “efectos y sentidos”. La opone al concepto totalizador que la estructura controla “a partir de sí misma” y que sólo es capaz de producir ciclos re-actualizadores a partir de inputs y outputs con “vocación de un principio de eterno retorno”, es decir, sin posibilidad creadora. Esa diferencia que aporta la máquina autoprodutora “se funda en el desequilibrio”, en la búsqueda de “universos virtuales alejados del equilibrio”. Guattari remata la apuesta:

Y no se trata únicamente de una ruptura de un equilibrio formal, sino de una radical reconversión ontológica. Para poder existir como tal, la máquina depende siempre de elementos exteriores. Implica una complementariedad, no sólo con el hombre que la fábrica, la hace funcionar o la destruye, sino que ella misma es, en una relación de anterioridad con otras máquinas actuales y virtuales, enunciación “no humana”, diagrama protosubjetivo. (2010:52)

La discusión con el estructuralismo lacaniano le hace decir que éste confunde la existencia de una misma trama significativa vigente en dominios diferentes, por ejemplo “de la química molecular y la química biológica o de la acústica al de las músicas polifónicas y armónicas”. Para Guattari ellos están “marcados por el sello de la singularidad”

La articulación significativa que los sobrevuela -en su indiferente neutralidad- es incapaz de imponerse como relación de inmanencia a las intensidades maquina, a ese núcleo autopoietico, no discursivo, autoenunciador, autovalorizante...Ningún par ser-ente, ser-nada, ser-otro podrá ocupar el rango de *binary digit* ontológico. Las proposiciones maquina escapan a los juegos ordinarios de la discursividad, a las coordenadas estructurales de energía, tiempo y espacio. (2010:53)

Ese núcleo autoprodutor no discursivo se instancia no sólo en máquinas técnicas sino también en el medio social y cognitivo que está ligado a esa máquina. Es lo que llama esencia maquínica o también máquina abstracta. En esta ontología deleuzo-guattariana los conjuntos sociales también son máquinas, el cuerpo es una máquina, hay máquinas científicas, teóricas, informacionales. La máquina abstracta atraviesa todos estos componentes heterogéneos, pero sobre todo los heterogeneiza, al margen de cualquier rasgo unificador y de acuerdo con un principio de irreversibilidad, singularidad y necesidad. La influencia estoica es palpable. Pero algo tiene que justificar que todos esos elementos heterogéneos puedan ser corporizados. Guattari recurre a la caracterización de máquina de Francisco Varela: “el conjunto de las interrelaciones de sus componentes independientemente de sus componentes mismos”<sup>24</sup>, de lo que deduce que la organización de una máquina “no tiene nada que ver con su materialidad”. Las máquinas autopoieticas de Varela son aquellas que “engendran y especifican continuamente su propia organización y sus propios límites”. La corporización de las máquinas se justifica en esta independencia entre su materialidad -noción básica de cuerpo en la tradición- y su virtualidad auto-productora y auto-organizativa. La autopoiesis no es propia de los organismos vivos, que dependen de su propia filogénesis. Guattari propone que se la piense a partir de “entidades evolutivas, colectivas que, en vez de cerrarse sobre sí mismas, mantienen entre sí diversos tipos de relaciones de alteridad”. Propone como ejemplo las máquinas técnicas que son aparentemente alopoieticas es decir producidas desde su exterior, salvo que, cuando se las considera “en las conformaciones maquínicas que constituyen con los seres humanos, pasan a ser, ipso facto, autopoieticas”. Hay para este autor un nivel superior a la biosfera correspondiente a los seres vivos, que denomina mecanosfera, en la que se constituye como un supra-hábitat de las máquinas abstractas.

### **Gilbert Simondon**

El prólogo de la primera edición en castellano del texto *El modo de existencia de los objetos técnicos* anuncia que “El principal intérprete de la obra de Simondon es Gilles Deleuze” (2008:9). Para el prologuista, Deleuze ha reconocido la influencia de su connacional tanto en sus obras principales, *Diferencia y Repetición* y *Lógica del sentido*, en su producción junto a Felix Guattari en *Mil Mesetas* y *¿Qué es la filosofía?*, como en sus clases y sus charlas publicadas, que forman parte de la bibliografía de este trabajo. El primer encuentro entre Deleuze y Simondon parece provenir de la reseña que produjo Deleuze sobre su tesis

doctoral principal, *El individuo y su génesis físico-biológica*, reseña que luego se publicaría en *La isla desierta y otros textos*. En el prólogo que estamos citando, se afirma que “Deleuze percibió muy tempranamente el carácter disruptivo del pensamiento simondoniano...”; sin embargo, no se dice allí de cuál ha sido concretamente la influencia recibida por Deleuze ni sobre cuáles de sus conceptos podría verse reflejada. En lo que sigue, trataremos de encarar estas cuestiones, sin pretender con ello hacer completa justicia a la filosofía de Simondon, asunto que excede el alcance de este trabajo.

### **Las relaciones entre la ciencia y la técnica**

En primer lugar, Deleuze reconoce a Simondon haber hecho una profunda crítica del esquema aristotélico materia/forma y de las consignas sociales que implica (“la forma corresponde a lo que el hombre que manda ha pensado en sí mismo y que debe expresar de manera positiva cuando da sus órdenes: la forma es, pues, del orden de lo expresable”) y haber propuesto su reemplazo por “un esquema dinámico, materia provista de singularidades-fuerzas o condiciones energéticas de un sistema” ([MM:425](#)). Singularidades y fuerzas de la materia son conceptos sobre los cuales Deleuze construye parte importante de su sistema filosófico. Además,

Simondon muestra con claridad que el esquema hilemórfico no debe su poder a la operación tecnológica, sino al modelo social del *trabajo* que lo subordina ([MM:429](#))

Es una concepción distinta de las relaciones entre ciencia-técnica. En ([DRR:370](#)) afirma que la materia-movimiento es la materia en tanto portadora de singularidades, calidades afectivas o trazos de expresión bajo el modo del más y del menos e inseparable de los procesos de deformación que sufre por efecto de las fuerzas a las que se ve sometida. Esa materia-flujo lleva o porta las singularidades aludidas por Simondon e incluso utiliza el ejemplo de las fibras de la madera, material especialmente apreciado por éste, y concreta la descripción de un agenciamiento diciendo que “es un conjunto de singularidades materiales en tanto que convergen en un pequeño número de trazos de expresión bien determinados”. La distinción entre las relaciones ciencia/técnica apunta a derribar la creencia de la superioridad de la ciencia por sobre la técnica, que se basaba en la jerarquía platónico-aristotélica de la *episteme* por sobre la *techné*. El nuevo esquema abandona el modelo arborescente de la ciencia en aras de un modelo rizomático poblado por fuerzas dinámicas singularizadas, caracterizadas por las condiciones energéticas del agenciamiento-sistema, "distribución

administrativa, política y social, pero también erótica, sin la cual no habría ni habría habido nunca, técnica", y mucho menos ciencia. La nueva relación entre ciencia y técnica debe comprenderse como superación del modelo jerárquico, donde la ciencia ocupa el lugar eminente, por otro en el que la técnica subyace a toda invención científica.

### **La relación del hombre con el objeto técnico**

Simondon señala la falsedad de la dicotomía cultura/técnica que se plantea desde la filosofía alemana del siglo XIX. La cultura toma la defensa del hombre ante las máquinas que lo amenazan "como si atribuyera a esos objetos un alma y una existencia separada y autónoma que le confiere el uso de sentimientos e intenciones contra el hombre" (2008:32). El ser técnico podía "ser introducido en la cultura" gracias a la "modificación de la mirada filosófica sobre el objeto técnico" (2008:38). El problema que vemos tanto en aquella oposición teórica como en su implementación práctica lo expresa Simondon en su texto de 1958:

La cultura se ha constituido en sistema de defensa contra las técnicas; ahora bien, esta defensa se presenta como una defensa del hombre, suponiendo que los objetos técnicos no contienen realidad humana...La toma de conciencia de los modos de existencia de los objetos técnicos debe ser efectuada por el pensamiento filosófico, que se encuentra en la posición de tener que cumplir en esta obra un deber análogo al que cumplió en la abolición de la esclavitud y la afirmación del valor de la persona humana...La oposición que se ha erigido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; sólo recubre ignorancia o resentimiento. Enmascara detrás de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre...La mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de su naturaleza y de su esencia, por su ausencia de mundo de significaciones y por su omisión en la tabla de valores y de conceptos que forman parte de la cultura. (2008:31-32)

Para este autor existe un desequilibrio en la cultura al darle entidad a algunos objetos, como el objeto de arte, en detrimento de otros como el objeto técnico. Los objetos de arte tienen significación mientras que los técnicos sólo tienen utilidad. Ante ese desequilibrio, quienes sienten la significación de sus objetos técnicos, les otorgan "el único estatuto valorado actualmente por fuera del objeto estético, el de objeto sagrado", lo que conduce también a resultados indeseados: la idolatrización de la máquina técnica y de allí a la tecnocracia:

...el artesano y el ingeniero no viven solamente por ellos mismos; testigos y agentes de la relación entre la sociedad humana en su conjunto y el mundo de los objetos técnicos en su conjunto, tienen un valor ejemplar: a través de ellos el objeto técnico se incorpora a la cultura (2008:105)

Los técnicos cumplen una función mediadora entre la cultura y los objetos técnicos, pero esa relación no es entre pares, el objeto técnico ya supone la cultura a la cual se incorpora, la cultura es la que determina dónde y en qué carácter el objeto técnico será considerado. Deleuze y Guattari toman esta idea y la expresan en su modo filosófico: el agenciamiento maquínico social determina y es lógicamente anterior a las herramientas y demás artefactos inventados por el hombre. Esta idea se repite en numerosas citas, algunas de las cuales están detalladas en el Anexo II: ([D:79-80](#)), ([MM:397](#)), ([MM:400-401](#)), (MM:402), (MM:403), (MM:405), (MM:406-407), (MM:433-434),

### **El deseo y la concretización**

En la distinción entre el plano de inmanencia y los conceptos que lo habitan, Deleuze y Guattari recurren a una metáfora construida sobre los conceptos simondonianos de abstracto y concreto referidos a los objetos técnicos

Los conceptos son disposiciones concretas como configuraciones de una máquina, pero el plano es la máquina abstracta cuyas disposiciones son las piezas (QF:40)

En el *AntiEdipo* proponen una relectura del concepto de concretización de la máquina técnica en la que la tendencia señalada por Simondon es interpretada como “el movimiento mismo del deseo”:

[El Estado] en tanto que máquina, ya no determina un sistema social, es determinado por el sistema social al que se incorpora en el juego de sus funciones. En una palabra, no cesa de ser artificial, pero se vuelve concreto, "tiende a la concretización", al mismo tiempo que se subordina a las fuerzas dominantes. Se ha podido demostrar la existencia de una evolución análoga en la máquina técnica cuando deja de ser unidad abstracta o sistema intelectual, que reina sobre subconjuntos separados, para convertirse en relación subordinada a un campo de fuerzas que se ejerce como sistema físico concreto (Simondon, El modo de existencia...). Pero precisamente, esta tendencia a la concretización en la máquina técnica o social ¿no es el movimiento mismo del deseo? Siempre volvemos a caer en la monstruosa paradoja: el Estado es deseo que pasa de la cabeza del déspota al corazón de los súbditos y de la ley intelectual a todo el sistema físico que en él se origina o se libera (AE:228)

Para Simondon, la concretización es el proceso de individuación de los objetos técnicos en tanto que nexo entre la naturaleza o lo natural y la artificialidad producida por los humanos:

...es preciso buscar definir el objeto técnico en sí mismo, a través del proceso de concretización y de sobredeterminación funcional que le da su consistencia al término de una evolución, probando que no podría ser considerado como un puro utensilio. Las modalidades de esta génesis permiten apresar los tres niveles del objeto técnico y su coordinación temporal no dialéctica: el elemento, el individuo, el conjunto. (2008:37)...sólo se pueden definir los objetos técnicos y de manera difícil, por su pertenencia a una especie técnica (2008:41)

Si la individuación de los seres vivientes consiste en la resolución de una tensión existencial, para los objetos técnicos la concretización será la resolución de los problemas que les plantea su funcionalidad. Deleuze se pregunta por el paralelismo entre ambos procesos, si la concretización no es “el movimiento mismo del deseo”, teniendo presente que en su filosofía, el deseo es la categoría última por la que se puede preguntar en todo sistema vital. Simondon recurre a ejemplos sencillos que permiten entender los objetos técnicos desde el punto de vista de su génesis como parte de la lógica interna de su evolución; el del motor de combustión interna es sencillo y muy atrayente; compara el motor del automóvil de fines de los años cincuenta con el de mil novecientos diez: el motor antiguo era un motor abstracto mientras que el moderno es concreto. El antiguo es abstracto porque cada parte o cada elemento interviene en un determinado momento del ciclo y se supone que no interactúa con los otros elementos, "las piezas del motor son como personas que trabajarían cada una por turnos, pero que no se conocerían entre ellas". El motor antiguo es un ensamblaje lógico de partes que se definen por su función particular y exclusiva donde el intercambio permanente de energía entre elementos se entiende como una imperfección si ese intercambio no está previsto en el funcionamiento del motor. Las influencias recíprocas entre los elementos del motor, fuera de lo necesario para su funcionamiento, deben ser neutralizadas para que el conjunto así constituido funcione mejor; los problemas que ello trae aparejado se denominan problemas técnicos, problemas de compatibilidad entre subconjuntos ya dados. El problema técnico es resolver la convergencia funcional de la unidad y no la búsqueda de compromisos recíprocos entre exigencias en conflicto. El caso que menciona es el uso de nervaduras o aletas de enfriamiento en la culata del motor. Mientras que en los primeros motores estas aletas están agregadas desde el exterior a los cilindros y cumplen la única función de mejorar la disipación del calor, en los motores modernos las

nervaduras forman parte de una única estructura que cumple además la función mecánica de agregar resistencia a la deformación de la culata ante la presión de la combustión dentro del cilindro, lo que ayuda además a disminuir el espesor y la cantidad de material utilizado para la fabricación de la culata. En este sentido el motor moderno es más concreto que el motor antiguo. La conclusión a la que llega Simondon es que el objeto técnico, en este caso el motor de automóvil, existe como un tipo específico al término de una serie convergente que va desde un modo abstracto a un modo concreto, tendiendo hacia un estado que haría del ser técnico un sistema enteramente coherente y unificado consigo mismo, aunque tal extremo no se alcance en la práctica. Lo mismo sucede con el ejemplo de los tubos electrónicos para uso radiofónico y para producir rayos X. Simondon aclara la diferencia entre el objeto técnico abstracto y el concreto:

La esencia de la concretización del objeto técnico es la organización de subconjuntos funcionales en el funcionamiento total; partiendo de ese principio, se puede comprender en qué sentido se opera la redistribución de las funciones en la red de diferentes estructuras, tanto en el objeto técnico abstracto como en el objeto técnico concreto: cada estructura cumple varias funciones; pero en el objeto técnico abstracto no cumple más que una función esencial y positiva, integrada al funcionamiento del conjunto; en el objeto técnico concreto, todas las funciones que cumple la estructura son positivas, esenciales e integradas al funcionamiento del conjunto; las consecuencias marginales del funcionamiento, eliminadas o atenuadas por correctivos en el objeto abstracto se convierten en etapas o aspectos positivos en el objeto concreto: el esquema de funcionamiento incorpora los aspectos marginales; las consecuencias que no tenían interés o eran molestas, se convierten en eslabones del funcionamiento (2008:56)

Este modo particular de entender el progreso técnico permite revisitar la lógica interna de los artefactos en general sin necesidad de oponerla con la lógica y la historia externas. Siguiendo este criterio se ve cómo la evolución técnica de los objetos artificiales tiende hacia un pequeño número de tipos específicos en función de una necesidad interna y no como consecuencia de necesidades pragmáticas o económicas; "no es el trabajo en cadena lo que produce la estandarización sino que la estandarización intrínseca es lo que permite existir al trabajo en cadena" (2008:45); Simondon está invirtiendo la lógica tradicional de la cadena de producción al sostener que antes que un objeto pueda ser fabricado industrialmente tiene que haber alcanzado un estadio de concretización determinado; el sentido común afirma, por el contrario, que es la cadena de producción lo que estandariza la fabricación de tal o cual pieza. El pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari traslada y amplifica

estos criterios simondonianos para entender la relación de los objetos técnicos con los agenciamientos colectivos y los plantea en términos de la preeminencia de la máquina social sobre la máquina técnica:

...el principio de toda tecnología es mostrar como un elemento técnico continúa siendo abstracto, totalmente indeterminado, mientras que no se le relacione con un *agenciamiento* que él supone. La máquina es primera con relación al elemento técnico: no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social o colectiva, el agenciamiento maquínico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son su uso, su extensión, su comprensión..., etc... La primacía muy general del agenciamiento maquínico y colectivo sobre el elemento técnico es válida en todas partes, tanto para las herramientas como para las armas. Las armas y las herramientas son consecuencias, sólo consecuencias. (MM:400-401)

El objeto abstracto para Deleuze y Guattari es aquél al que se lo entiende por separado del colectivo humano que lo incluye en sus actividades; para Simondon es el que tiene un desacople estructural con el medio en el que participa, esto es, con su medio asociado, en términos de este autor o con su *Umwelt*, en términos de von Uexküll. Tanto para unos como para otros, cualquier interpretación de las relaciones entre los objetos técnicos y sus medios asociados, ya sean las armas o las herramientas, las telas de las arañas o los diques de los castores, que se formule dejando de lado la consideración de inmanencia, es una abstracción que no respeta lo que muestra la experiencia. A partir de allí hace sentido lo que se pregunta -retóricamente- Deleuze sobre la analogía entre la concretización simondoniana y su concepto de deseo, o de movimiento del deseo. Si la evolución del objeto técnico va de lo abstracto a lo concreto, como un proceso en el que el elemento técnico se perfecciona, formando un todo consistente, y para Deleuze “subordinado a las fuerzas dominantes” que se supone son las que ejerce su medio asociado, el deseo, bajo la forma del Estado, sigue un camino análogo en el que la cabeza del déspota, que piensa abstractamente la relación con sus súbditos o en otros términos, como una relación de superioridad independiente del colectivo. Pero esa fuerza deseante que es el Estado pasa a integrarse con su medio asociado, que son sus súbditos, en una ruta que Deleuze marca como de “la ley intelectual al sistema físico” que se origina en el Estado o que se libera en el Estado: de lo abstracto a lo concreto, en “una paradoja monstruosa”, es decir, el deseo de dominación está perfeccionado, concretizado, en un movimiento que se aloja en el propio corazón de los dominados, formando un todo consistente.



## **Moldeado y modulación**

Estas dos nociones son empleadas por Deleuze en diversos textos y sobre temas dispares. El molde variable continuo es la figura que aporta Simondon para caracterizar la modulación, en oposición al moldeado con molde fijo y predeterminado. Deleuze reconoce que:

Sobre la diferencia tecnológica entre moldeado y modulación, habrá que referirse a los recientes análisis de Simondon (FB:126)

Sobre la relación molde-modulación, y la forma en que el modelado oculta o contrae una operación de modulación esencial a la materia-movimiento, cf. Simondon, págs. 28-50 ("modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable", pág. 42). (MM:429)

Cuando Deleuze describe el mundo griego como el mundo de la representación orgánica, sostiene que el espacio griego está modulado por módulo o molde interior donde el objeto del arte es ante todo el organismo (PIN:226). En *Diferencia y Repetición*, uno de sus dos textos principales en solitario, la representación orgánica es la que somete a la diferencia a todas sus exigencias: la identidad del concepto, la oposición de los predicados, la analogía del juicio y la semejanza de la percepción. Denuncia la falta de comprensión de la diferencia en tanto que se la mantiene como un concepto que se sigue de la reflexión, en lugar de ser un concepto en sí misma, que "sigue actuando bajo el equilibrio aparente de la representación orgánica" (DR:71). El arte griego, moldeado según un módulo o molde interior, no alcanza la verdad de la diferencia como fondo irreductible, donde molde interior es una unidad de medida cuyos tiempos son variables (PIN:226). La analogía con el molde sugiere lo mismo que Simondon: no da cuenta del proceso inmanente que sufre la materia en su transformación. Para Simondon, cuando se moldea un ladrillo o una figura de arcilla, lo que se percibe desde afuera del molde es el estado inicial, donde la materia está sin forma y el estado final, donde ya la materia ha tomado su forma definitiva. Se pierde o se ignora todo el proceso interno al molde durante el moldeado. A esto se refiere Deleuze cuando habla del organismo como objeto del arte griego, donde el organismo es el compuesto aristotélico de materia y forma. Más en profundidad, en este mismo texto contrapone el arte fotográfico con el arte pictórico en términos de analogía. Propone tres tipos distintos de analogía: física, orgánica y estética, que equipara con los términos simondonianos de molde, módulo y modulación. La primera analogía, llamada figuración, es la que se produce por transporte de similitud, modelo de analogía común equiparable al molde. Lo propio de

la fotografía es reproducir la semejanza mediante captura y transporte de relaciones lumínicas:

Para Simondon es el caso de la materia que llega un estado de equilibrio: la arcilla en la fabricación de ladrillos. Moldear es modular de manera definitiva. La adquisición del equilibrio toma un cierto tiempo. Luego se desmolda el ladrillo. (PIN:167)

En el caso de la pintura la analogía deja de reproducir la semejanza, para producirla de manera independiente de toda relación de similitud y de transporte. Se trata de la analogía estética, tercer caso de la analogía, que alcanza la semejanza por caminos diferentes al primer caso, y se equipara al proceso simondoniano de modulación, donde sucede algo así como un moldeado continuo donde el molde es en sí mismo variable y no cesa de modificarse y cambiar. Modular es producir semejanza por medios no semejantes. El caso intermedio, el segundo caso, ocurre cuando la analogía no es la que produce sino la que es producida. Deleuze la llama analogía orgánica, donde hay una relación de dependencia en términos del lenguaje entre el emisor y el receptor como medida variable de diferentes tiempos, donde la forma, dice, es el módulo como transporte de relación interna (PIN:155-162). Los tres términos simondonianos los emplea asiduamente en sus clases sobre pintura, una de las cuales termina así:

Sólo agregaría una cosa. ¿Qué es entonces, en el sentido de la tecnología, pero en el sentido más simple, -queda en ustedes enriquecer, como no dejan de hacerlo-, esta operación de modulación? ¿Qué es, si ustedes quieren, en tanto límite de todas las operaciones de moldeado o de módulo? ... Busco aquí aplicaciones tecnológicas para ver si nuestro concepto de modulación habla bien. (PIN:163)

Cuando explica el pasaje del diagrama al hecho pictórico en el *Francis Bacon*, siguiendo las determinaciones de la analogía arriba descritas, particularmente el tercer caso, la analogía estética correspondiente a la pintura, ofrece el ejemplo de Paul Cézanne:

Para que una ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es necesario que la masa del cuerpo integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino el lugar de una fuerza); es necesario sobre todo que la modulación encuentre su verdadero sentido y su fórmula técnica, como ley de Analogía y que se comporte como un molde variable continuo, que no se opone simplemente al modelado en claro-oscuro, sino que in-

vente un nuevo modelado mediante el color. Y posiblemente es esta modulación del color, la operación principal de Cézanne. (FB:111)

La semejanza más profunda será aquella que se produce por medios no semejantes. Veremos más adelante el concepto de diagrama deleuziano como uno de los pasos que se requieren para alcanzar la creación en el arte pictórico. Las fuerzas ocupan el lugar que en las otras analogías aparecían como transporte de similitudes y analogía producida. En el ejemplo de los instrumentos electrónicos musicales, Deleuze opone el sintetizador analógico o modular con el sintetizador digital o integrado, en una comparación que recuerda la distinción simondoneana entre objetos técnicos abstractos y concretos. El primero de los sintetizadores la producción del sonido se realiza sobre un plano en el que todo es sensible, “el proceso de constitución del sonido no es menos sensible que el sonido mismo”. Esto es así porque en la producción del sonido sólo intervienen señales del mismo tipo, sensibles. Mientras que en el sintetizador integrado, la semejanza se produce mediante elementos no semejantes y está integrado precisamente porque el plano sobre el cual se produce el elemento sonoro es distinto del elemento mismo: “el principio de producción no será sensible para el producto sensible, pasará por un plano integrado y por el código binario constitutivo de ese plano... se llega al producto por medio de una operación de transducción-conversión” (PIN164). A diferencia del anterior, en este tipo de sintetizadores, la producción del sonido conlleva señales de distinta naturaleza, es decir, sonidos por un lado, datos binarios por el otro, sensibles unos, electrónicos los otros. La distinción simondoneana apunta también a distinguir la no-integración de los objetos técnicos abstractos frente a la integración de los concretos.

## **Tercera parte. Noción deleuziana de técnica**

En la conferencia del 17 de marzo de 1978, transcrita bajo el título *¿Qué es el acto de creación?*, Deleuze explica lo que es tener una idea. A lo largo del texto, emplea casi en forma indistinta los términos creación, invención e innovación y aclara que en todos los casos es necesario conocer las técnicas particulares para llegar a concebir la idea creativa: “en función de las técnicas que conozco puedo tener una idea en tal o cual dominio, una idea para el cine o una idea para la filosofía” (DRL:281). En lo que sigue, tratamos de elucidar las diferencias entre los tres términos, mediante el uso que de ellos hace el filósofo a lo largo de su obra. Crear es tener una idea, acto que será perceptual, conceptual o funcional, dependiendo de la disciplina de la que se trate. Invención e innovación expresan la idea creativa en los agenciamientos de materialidades y materias de expresión que se actualizan en el espacio-tiempo:

Cuando reúno todas esas disciplinas, que se definen por la actividad creadora, diría que tienen un límite común. El límite común a todas esas series de invenciones, invención de funciones, invención de bloques de duración/movimiento, invención de conceptos, es el espacio-tiempo. Si todas estas disciplinas se comunican, ello sucede en el nivel de aquello que nunca puede liberarse por sí mismo y que está como *inscrito* en toda disciplina creadora, a saber, la constitución de espacio-tiempos. (DRL:283)

Entre creación e invención hay sólo una distinción de razón, la idea creativa actualizada es una invención; en los hechos son indistinguibles. La innovación alude al proceso inventivo cuando es posible su caracterización y seguimiento como pasaje de lo viejo a lo nuevo; veremos un caso típico en el ejemplo de la pintura de Caravaggio. El término invención queda principalmente reservado a la actualización de la idea creativa cuando no es posible tal caracterización y el pasaje de lo viejo a lo nuevo se presenta como disruptivo, veremos también un caso ejemplar referido a Leibniz. Creación es una categoría exclusivamente lógica, invención remite a la filosofía práctica e innovación expresa, en tanto que categoría ontológica, el dinamismo de la diferencia, la violencia del tiempo.

### **Acontecimiento: inventar**

El texto *¿Qué es la filosofía?* ayuda a aclarar qué entiende Deleuze por “técnica” a lo largo de su obra, marcando la diferencia entre arte y técnica, entre sensación y técnica:

No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material... con la composición estética, que es el trabajo de la sensación. Únicamente este último merece plenamente el nombre de composición, y una obra de arte jamás se hace mediante la técnica o para la técnica. (QF:194)

Esa distinción no hace más que reforzar nuestra tesis de que la técnica no es creación en sí misma pero cumple una mediación entre el artista y su creación, invención o reproducción:

Por supuesto, la técnica engloba muchas cosas que se individualizan según cada artista y cada obra: las palabras y la sintaxis en literatura; no sólo el lienzo en pintura, sino su preparación, los pigmentos, las mezclas, los métodos de perspectiva; o bien los doce sonidos de la música occidental, los instrumentos, las escalas, las alturas... Y la relación entre ambos planos, el plano de composición técnica y el plano de composición estética, no deja de variar históricamente. (QF:194)

La distinción se establece entre dos planos: hay un plano de composición que es técnico y otro que es estético; en el primero se lleva a cabo el trabajo del material y en el segundo el trabajo de la sensación, donde se despliegan las materias de expresión, de un orden distinto que las materialidades del primero. Sin embargo, la relación entre ambos no está elucidada

Con esta condición la materia se hace expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en los materiales, o los materiales penetran en el compuesto, pero siempre de manera que se sitúan en un plano de composición propiamente estética. (QF:197-198)

¿Cómo “se hace expresiva la materia”?

...el plano técnico en efecto está necesariamente recubierto o absorbido por el plano de composición estética. (QF:197-198)

¿Qué tipo de relación se establece para que el plano de composición estética “recubra” al plano de composición técnica?

Todo sucede (la técnica incluida) entre los compuestos de sensaciones y el plano de composición estética. (QF:198)

¿Cómo sucede lo que sucede?

Hay muchos problemas técnicos en el arte... pero sólo se plantean en función de los problemas de composición estética que conciernen a los compuestos de sensaciones y al plano al que se remiten necesariamente con sus materiales. Toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda. (QF:197-198)

## **La mediación técnica en el arte, la ciencia y la filosofía**

No nos interesa tanto la elucidación de la sensación sino más bien cómo sucede lo que sucede y el carácter de la relación entre los planos que da como resultado la creación artística. Deleuze recurre al ejemplo del contraste entre la preparación de los fondos de las pinturas renacentistas y los del barroco -innovación técnica del claroscuro que inicia el Caravaggio en el siglo XVII- para caracterizar “la progresión en el arte”, es decir, la creación de nuevos perceptos-afectos en dos estados sucesivos de la pintura al óleo. Un primer momento lo ubica en el Renacimiento, donde la preparación de las telas con fondo blanco a tiza precede al dibujo, para posteriormente recibir “el color, las sombras y las luces”. A este primer procedimiento o técnica pictórica Deleuze le asigna un valor primordialmente técnico, en la que “*la sensación se realiza en el material, y no existe al margen de esa realización*” (QF:195), es decir, el plano de composición técnica toma un carácter relevante en la pintura renacentista de lo que deduce una “apariencia de trascendencia” de acuerdo con el mundo religioso del que se empieza a salir, pero que conserva todavía características medievales. Esa aparente trascendencia se deduce de la técnica pictórica en la que “mecanismos de perspectiva” proveen una “sensación proyectada” que “no sólo se realiza cubriendo el cuadro, sino siguiendo una profundidad”; la sensación, el bloque de sensaciones, el percepto, se logra utilizando ciertas técnicas innovadoras, la perspectiva es una de ellas y quizá la de mayor peso en la composición estética renacentista. Pero la característica que destaca Deleuze es que los mecanismos de perspectiva pertenecen o son comprendidos “por el propio material” y son los que producen la “sensación proyectada”, esto es, la técnica, o mejor, el plano de composición técnica, lleva el peso principal en la creación del percepto. El segundo momento aparece con Caravaggio, la preparación del fondo del lienzo es completamente distinto: Ahora “la sensación ya no se realiza en los materiales” sino que se lo pinta con óleos opacos, oscuros, rojizos, se lo espesa y luego recién, al lavarlo, aparecen los colores que busca el pintor, pinta sobre color con más color y es como si las figuras surgieran del fondo y no como en el momento anterior en el que se las pintaba sobre o arriba del fondo. Para Deleuze esta segunda técnica tiene un valor filosófico que la primera no tenía, ya que los fondos oscuros se asimilan al caos del que surge lo real y, nota destacada de la creación -muy simplificada- secciona el caos mediante planos para conservar las contracciones que darán existencia a las cosas. Es decir, el plano de composición técnica tiene una función claramente subordinada al de composición estética “...*más bien los materiales penetran en la sensación*”, el plano de composición estética es alcanzado por

las materialidades del primero, que “*sube* en el plano de composición estética...independientemente de cualquier perspectiva o profundidad”, sin que por ello pueda suponerse que “la sensación tampoco existe al margen de esta penetración y el plano de composición técnica tampoco tiene más autonomía que en el primer caso” (QF:196)...“la pintura adquiere un aspecto completamente distinto que es estético y no técnico” (QF:195). Ya sea que el percepto se realice en los materiales o que los materiales lo penetren, en ambos casos la técnica está en el agenciamiento resultante, hay una conservación contractiva que de algún modo debe ser caracterizada. Deleuze evita referirse a la agencia humana en la producción de los perceptos, por las consecuencias que ello tendría sobre su planteo filosófico general. Cabe entonces la pregunta de dónde y cómo surge el acontecimiento mediador, en otras palabras, cómo sucede lo que sucede. El pintor trabaja los óleos, los pasteles, los colores, los espesores, los lienzos, el escritor las palabras, la sintaxis, las frases, el músico las notas, las melodías, las cadencias, los tonos. Todos ellos son los materiales de cada arte en particular; algunos tienen existencia física, otros existencia incorpóral y pueblan el plano de composición técnica de manera diversa, pero no es un poblar físico, es del modo como los nómades pueblan la estepa. Cuando hablamos de que éstos pueblan la estepa no queremos decir sólo que viven corporalmente allí, sino que la ocupan de una manera que, aunque no estén localizables en coordenadas espacio-temporales, lo hacen de derecho; su presencia es inobjetable pero no es necesariamente física. Es una sensación de presencia aun en su ausencia, posiblemente similar a la sensación al penetrar en las cuevas de Altamira o en las pirámides de Giza; con mayor fuerza todavía porque los nómades nunca se fueron, sólo van y vienen, inmóviles, dejando rastros que fueron, son y serán rastros vivos, por así decir. En la sensación sentimos la presencia incorpóral de esos cuerpos, la afección se torna afecto; del mismo modo, la percepción de las figuras de arte se torna percepto que “posee una existencia en sí mientras los materiales duren” (QF:195) pero son naturalezas de distinto orden: los materiales por un lado, las sensaciones por el otro. La cuestión es cómo se relacionan para dar el percepto. La respuesta deleuziana recurre a Spinoza para insinuar que se trata de la captura de una potencia exterior en el interior mismo de la conciencia, una conquista personal del artista (EMS:497) y esa potencia exterior no se limita a los medios técnicos sino que se trata de “algo más general que los medios técnicos no hacen más que portar”; es decir, los materiales son los encargados de llevar al plano de composición estético la liberación de las potencias de la idea creativa, ya sea que recibían la sensación como potencia exterior que baja hacia ellos y recubra el plano de compo-

sición técnica, como en la pintura renacentista, o que suban hacia ella, en la pintura barroca. En otras palabras, un movimiento bidireccional que porta materialidades y potencias exteriores a ellas y las convierte en acontecimiento. La invención como acontecimiento; las materialidades portan y ese portar no es más que una mediación entre planos heteróclitos, mediación que logra la transducción o la relación de singularidades preindividuales, vibración producida por la repetición de un ritmo entre los dos planos que da como resultado la emergencia del percepto, ya sea que el plano de composición técnico quede recubierto por el de composición estético, o que suba hacia este último “y le de un espesor propio”; “dos extremos de la técnica, las transiciones, las combinaciones y las coexistencias se van haciendo constantemente... se trata más de polos abstractos que de movimientos realmente diferentes” (QF:196). Aparecen variaciones y modalidades del término técnica que se corresponden con el tipo de acontecimiento de que se trate. Invención y reproducción son las dos modalidades extremas, a las que la técnica abarca a ambas en tanto que mediación.

El análisis anterior resuena en diversos textos de la obra de Deleuze, para quién el arte es una de las tres posibilidades de lo creativo, junto con la ciencia y la filosofía, y hay una mediación común a las tres, necesaria para alcanzar el acto creativo. En el arte, pintura, literatura y música son las más asiduas. Caravaggio es ejemplo de creatividad por su innovación técnica, al proponer el fondo oscuro, rojo pardo, de donde saldrán los personajes del primer plano. Con anterioridad, el fondo es claro o blanco, que también significó una innovación técnica que "ellos [los pintores] lo hacen en la práctica, pintándolo, no sabiéndolo" (PIN:253), "su proeza técnica va a pasar por el espesamiento de los fondos blancos" (PIN:256); Caravaggio innova transformando ese fondo en una base caótica desde donde se extraen las figuras. Para el filósofo es un cambio enorme, implica toda una inversión de lo establecido, "una cosa insólita" que encuentra sus raíces en Tintoretto (PIN:259) y (PIN:260). La innovación del Caravaggio es una técnica nueva para los fondos de sus cuadros: encontramos la creatividad del arte, la aparición de nuevos perceptos mediante de nuevas técnicas que lo permiten; sin ellas los perceptos no serían. La creatividad está en los perceptos, que requieren del movimiento innovador de la técnica para aparecer. Deleuze se pregunta qué es primero, si la técnica o la determinación conceptual; la pregunta supone una mediación, "el modo de hacer subordinado al concepto", válida tanto para la ciencia como para el arte; en este segundo caso invierte el orden: "primero el hecho técnico creativo y luego la determinación conceptual" y se pregunta por qué la primacía del concepto,



como si el concepto fuese una ley obtenida inductivamente ([PIN:212](#)). Este enfoque distingue la creación filosófica de la de la ciencia y del arte, en tanto que la primera no requiere mediación fáctica, mientras que las segundas no pueden prescindir de ella, aunque en los tres casos hay idea creativa. Es decir, la técnica como modo de hacer está presente, de un modo o de otro, como derivado o como primero. En el ejemplo del pintor Fromanger el hecho creativo aparece aún antes de haber pintado nada, con sólo haber elegido una foto que serviría luego, pero la innovación consiste en salir del *cliché*, esto es, emplear una técnica que no se haya utilizado con anterioridad y ello implica dificultades mayores por cuanto el *cliché*, la historia de las técnicas pictóricas anteriores, ya está presente aún en la tela en blanco ([PIN:57](#)); el artista lucha contra todo lo que ya se encuentra sugerido como técnica en la tela antes de comenzar su tarea con el pincel. Esa lucha opera en la mente del artista, como le sucede al personaje conceptual de Virginia Woolf, que analizamos más adelante; tiene que abandonar, rechazar lo que le propone su interlocutor para poder actualizar su idea creativa ([PIN:58](#)). La invención de los medios técnicos aparece en un texto sobre Spinoza, también con relación a la pintura del siglo XVII, donde el artista independiza la luz de las formas y he allí el hecho creativo pictórico ([EMS:269](#)). En ambos casos, pareciera que la técnica es anterior en el sentido de condición necesaria para la invención: en Fromanger la elección de fotos como recurso técnico y en el último citado la desvinculación entre la luz y las formas, como paso previo a abandonar el *cliché* vigente. Son los bizantinos los primeros en encontrar esta idea creativa al "inventar un espacio puramente óptico" que separa formas y luz en las pinturas de sus mosaicos, pero no lo hacen místicamente sino técnicamente ([EMS:272](#)); nuevamente, la invención técnica partícipe necesario en la idea creativa. Los impresionistas "inventan perceptos", Cézanne tiene una intuición que Deleuze destaca: la necesidad de hacer duradero el movimiento impresionista, que el filósofo interpreta como una consigna para crear nuevas técnicas que permitan que "el motivo cobre independencia", que el percepto creado "tenga una autonomía aún mayor" ([ABC:87](#)); esto es, la técnica novedosa debe consolidarse de tal manera de hacer de ella un rasgo distintivo de un nuevo movimiento en la pintura de fines del siglo XIX: "era preciso nuevos métodos para que el impresionismo se hiciese duradero". Aparece una nueva característica del percepto creado: no puede ser sólo un golpe de gracia, una iluminación esporádica al estilo del genio romántico sino que la nueva técnica debe ser aceptada e incorporada por al menos parte del colectivo que se consolida como tal, "hay una manera del cuadro de estar en el tiempo, de tener un peso..."([PIN:265](#)). Deleuze aclara que no se trata de

que "el cuadro dure más" sino que es el percepto el que debe perdurar, el efecto que produce sobre quién observa el cuadro es lo que se busca que permanezca identificado como una nueva técnica pictórica, tomando distancia de cualquier otra anterior. Claro está que esta nueva técnica pasa a ser *cliché* apenas nuevos artistas se apropian de ella y la transforman en técnica repetitiva. De ese juego entre lo repetitivo y lo inventivo se desprende la innovación pictórica -el percepto independizado- de la que la historia de la pintura da cuenta.

En el orden de invención científica, Deleuze afirma que Leibniz produjo una renovación completa de la física de las fuerzas, de la geometría y de la cinemática mediante una operación que "parecía puramente técnica", pero que su propuesta de multiplicar la masa por el cuadrado de la velocidad  $mv^2$  es todo un cambio respecto de lo que se creía que era la conservación del movimiento como el producto de la masa por la velocidad, donde  $mv$  es una fórmula del movimiento, mientras que la suya lo es de las fuerzas (EF:106-107). Ya hemos visto la importancia de las fuerzas para Deleuze en el tercer estadio histórico de la creación artística. En el análisis de la invención leibniziana, lo que aparece como "operación puramente técnica" es una operación no esencial, que no cambia la naturaleza de lo que está tratando. Lo puramente técnico sería algo repetitivo, no inventivo, no novedoso, no original, no esencial. Ahora bien, en la mediación técnica como el ritmo entre las dos caras del plano de composición, la pureza técnica a la que alude esta cita se refiere entonces a la cara del plano que Deleuze llama plano de composición técnica (QF:195): es decir, a la operación aritmética de elevar al cuadrado. La otra cara del plano sería el plano de composición científico (equivalente al plano de composición estético en la cita de QF); pero la invención científica, no sucede "en" un plano en detrimento del otro o con exclusión del otro, sucede "entre" las dos caras, donde el ritmo producido por la diferencia une o vincula heteróclitos: la operación "puramente técnica" de la multiplicación y la potenciación y la creación de la función científica  $mv^2$  ya no es una multiplicación de una exponenciación sino la producción de un functor que crea una nueva función en el ámbito de la ciencia; en este caso, para la captura de las fuerzas actuantes. No hay actividad independiente de las dos caras del plano, como tampoco cabe suponer una sucesión ordenada entre ambas, sino mediación técnica entre medios heteróclitos producto de la acción del ritmo como pasaje entre ambos, como integración de singularidades. La distinción entre ambas es una distinción de razón. Aunque Deleuze refiera la técnica en esta cita como la modalidad aludida, ello no anula la mediación técnica en el proceso de creación científica, sigue

estando presente, si bien el filósofo escribe privilegiando otra variación. Si Leibniz ha creado científicamente, ha sido posible gracias al artificio matemático utilizado y su técnica ha sido innovadora; muchas veces se ha elevado la velocidad al cuadrado y se la ha multiplicado por diversas variables, sin embargo, la creación de Leibniz es original, ha sido una actualización del diagrama mediada por la técnica matemática. En el mismo texto, Deleuze atribuye a Leibniz la invención de un capítulo de la geometría proyectiva que dará grandes frutos en las artes: la teoría del punto de vista (EF:33). Se produce una convergencia de la ciencia y del arte, entre la arquitectura, la pintura y la geometría. Elaborar técnicas de perspectiva significa inventar procesos pictóricos novedosos. Es una técnica innovativa, una técnica que viene a modificar la anterior. Deleuze asimila este proceso a la gran invención de Leibniz, como primer filósofo que elabora una teoría semejante, cuya técnica consiste en convertir, traducir el centro de un círculo en el vértice de un ángulo recto como una manera de pasar del punto de vista a la inclusión, como un paso más del pasaje de la inflexión o de la curvatura variable, al punto de vista (EF:145). Un nuevo concepto filosófico creado por Leibniz, una nueva filosofía, podríamos decir la técnica del punto de vista, que luego quedará ligada a Nietzsche: "mi filosofía es el perspectivismo" (EF:34). El nuevo concepto impacta también en la literatura a través de Henry James, que ha inventado "suficientes técnicas" como para lograr el efecto de invertir la ecuación entre el sujeto y el punto de vista, a partir del cual se organiza el caos, "donde el secreto se descubre" (EF:143). En el siglo XIX James renueva la técnica de la novela mediante un perspectivismo, una "movilización de los puntos de vista" consistente en que son ahora los sujetos los que se explican por el punto de vista y no la inversa, como era el *cliché* hasta ese entonces (EF:34). El análisis deleuziano es muy similar al realizado cuando describe las técnicas del Caravaggio para convertir los fondos renacentistas en las nuevas técnicas que el barroco tomará de él. Es pura invención artística, como la de James y la de Dos Passos, que introdujo técnicas literarias novedosas "antes de que el cine pudiese soñar con ellas" (IM:290). Técnicas inventivas que producen nuevos mundos literarios, pictóricos, cinematográficos, musicales y filosóficos, como la técnica modificada exteriormente por la invención freudiana (D:94) en una posición preeminentemente pasiva. Allí, a pesar de su crítica al psicoanálisis, le reconoce haber transformado "muchas cosas", entre ellas las "técnicas de terapia", esto es, la manera cómo los terapeutas empiezan a cambiar su técnica de tratamiento de los pacientes como consecuencia tanto de haber aportado "un matiz particular" o haber "endurecido, con un refinamiento, una pretenciosa vuelta a Freud... que no quiere

más alianza que la de la lingüística”, en clara alusión al lacanismo. En ambas direcciones, el psicoanálisis ha permeado las técnicas terapéuticas desde una exterioridad pretendidamente científica y la variación del término, en este caso, no admite más amplitud que la que le otorga el texto, es decir, una mera práctica repetitiva que se ve modificada por una invención científica que le es exógena. Mera técnica como algo desprovisto de ¿arte?, ¿espíritu?; crítica a la admiración por la técnica, "donde el optimismo crítico se convierte en pesimismo crítico" (PP:102-103). Técnica como algo que invade un paraíso y lo echa a perder, la técnica culpable de la vulgarización de la belleza y del pensamiento en aras de "estar en contacto con la técnica, tocar la técnica" en el estudio de televisión, donde los espectadores asisten personalmente a la producción de un programa en el que son a la vez partícipes y espectadores. La técnica se encarga de ofrecer algo que el arte no logra, Rossellini con la técnica del contacto-zoom se queda corto frente a la nueva técnica televisiva: ambas son técnicas, pero una es arte y la otra destruye el arte. ¿Por qué? Pareciera que el límite pasa por la propia capacidad del filósofo de asimilar la novedad, como si él estuviese satisfecho con la técnica de Rossellini y aquello que viene a reemplazarla deteriora, en su percepción, lo que el arte del cineasta italiano tenía para ofrecer. Lo que en Rossellini es técnica artística en el set televisivo se convierte en algo vulgar que no sólo desbanca lo anterior sino que produce la decadencia del espectador, disminución del afecto-percepto hasta relegarlo a una mera "admiración por la técnica". En otros términos, la admiración por la técnica reemplaza la admiración por el arte, aun cuando hay una cierta tensión: el set televisivo permite “tocar la técnica”, como la mano de Lily Briscoe palpa la tela en una invención que es física, ya lo veremos, mientras que el arte cinematográfico no ofrece esa posibilidad. Por cierto que no se trata de abrir juicio de valor sobre la percepción o la exposición deleuziana al respecto; se trata de atrapar la variación del concepto cuando apunta hacia uno de los extremos en el que la invención es lo otro de la técnica, sin que ello suponga la anulación de la mediación técnica en la creación, en este caso artística, sino, por el contrario, la variante más pobre del concepto supone la más rica, supone la mediación técnica en Rossellini, que opera como base y punto de partida en la crítica del filósofo. Deleuze supone o coloca del lado máspreciado la invención técnica del cineasta y la toma como punto de comparación con lo que sucede en el set de televisión: dos variantes del concepto en una relación de lo más con lo menos, asociadas con las lentes de contacto como artificio que media entre el ojo del observador y la obra artística, mediación que impide

el acceso directo, que interfiere -en un camino que es de ida- entre la percepción y su objeto. Ya no parece haber vuelta atrás.

Las condiciones técnicas necesarias para la aparición del capitalismo estaban dadas en la China del siglo XIII y sin embargo no se dio. La explicación deleuziana es que el Estado impidió la formación de un mercado de libre comercio mediante el control monopólico de la oferta del metal proveniente de las minas ([AE:203](#)). Habría que agregar que, siguiendo sus enseñanzas, lo que sucedió es que el agenciamiento territorial no estaba lo suficientemente desterritorializado como para permitir semejante cosa. Condiciones técnicas refiere entonces aquí a la materialidad como componente necesaria pero insuficiente por sí misma para modificar el agenciamiento social de aquel entonces. El Estado imperial chino fue exitoso en mantener bajo control las líneas de fuga hacia otros agenciamientos que llegaron después en otra geografía. La materialidad de la técnica mantuvo su estado latente hasta que se dieron las materias de expresión necesarias para el nuevo agenciamiento social desterritorializado y reterritorializado en la nueva Europa capitalista, varios siglos después. En realidad, la materialidad técnica siguió siendo más o menos la misma, lo que cambió radicalmente fue la formación social que le dio cabida para lograr la invención del agenciamiento capitalista. En esta variante, la noción de técnica parece quedar reducido a su nivel de mera materialidad, como en casos anteriores, pero la novedad del texto es que supone un nuevo acoplamiento materialidad materia de expresión que produce una desterritorialización reterritorialización del agenciamiento de modo tal de crear una nueva formación social, donde la técnica es partícipe necesaria, como en los casos ya vistos de mediación técnica innovativa. En esta cita la técnica tiene un presente material improductivo y un futuro expresivo reterritorializante, mediador de la creación social emergente. En su comentario sobre la arqueología foucaultiana, Deleuze afirma que las técnicas de los historiadores "archivistas" que se le oponen son de dos tipos: la formalización y la interpretación. La caracterización de ambas en ([F:41](#)) permite sostener que se trata de técnicas historiográficas repetitivas, es decir, métodos de contar la historia que se limitan a repetir recetas ya configuradas en la disciplina, mientras que la arqueología es innovadora. Siguiendo esta línea de razonamiento, la técnica innovadora de Foucault supone una técnica repetitiva de sus pares disciplinares; el método arqueológico es una innovadora forma de hacer historiografía y consiste básicamente en una técnica distinta respecto de sus comparativas, pero en esta variante también se da la circunstancia de que la técnica explicitada por Deleuze

está en una relación de necesidad con la técnica implícita foucaultiana; en otras palabras, coexisten ambas variaciones con distinto grado de mostración, donde el filósofo emplea una de ellas pero también sub-aparece la otra como su complemento argumentativo. Por otra parte, no caben dudas sobre la consideración deleuziana de la invención artística cinematográfica, esto es, la capacidad del cine de inventar sus propios afectos-perceptos, como lo es la creación conceptual como tarea esencial de la filosofía. En su afán de distinguir el plano de composición técnica del plano de composición estético, Deleuze recalca en [\(IT:371\)](#) que "ninguna determinación técnica... o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo"; esto es, la tarea de la filosofía parece aquí ser la "práctica conceptual" de la teoría cinematográfica, en contraposición con la práctica cinematográfica que consiste en "una nueva práctica de las imágenes y los signos". Cuando habla de las dificultades que enfrenta la crítica cinematográfica, enfatiza que no deben aplicarse al cine "conceptos que le son extraños" [\(PP:83\)](#), sino conceptos que si bien "son propios del cine... sólo se pueden formar filosóficamente", distinguiéndolos claramente de lo que son sus "nociones técnicas (travelling, continuidad, rupturas de la continuidad, amplitud o profundidad de campo, etc.)"; el movimiento de la cámara -travelling- es una noción técnica particular del cine pero no un concepto cinematográfico, pero el cine necesita de la primera para realizarse y no del segundo, que es propio de la crítica y no de la realización. Los conceptos cinematográficos son exteriores al cine, que puede vivir sin ellos, pero esas externalidades captan las finalidades del realizador, y sus técnicas "están subordinadas a esas grandes finalidades". En otras palabras, cada director tendrá sus propias finalidades a las cuales apuntan sus realizaciones fílmicas y cada director dispondrá o inventará las técnicas para llevarlas a cabo. Cuando explica lo que es el guión técnico, dice que es la determinación del plano y éste, la determinación del movimiento "que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto" [\(IM:36\)](#). Pero el movimiento difiere en naturaleza de ese conjunto de partes y expresa "un cambio en el todo", que es "lo abierto, la duración" y el movimiento tiene dos caras, "es relación entre partes y afección del todo". Su proposición tiene antecedentes en Bergson, pero le agrega una componente que lo relaciona con el ritmo: afección del todo y relación entre partes; el ritmo es esa diferencial de intensidades que pone en contacto singularidades heteróclitas de distintos planos; en esta descripción aparece como un movimiento, el ritmo como un movimiento, que no es ni medida ni cadencia, movimiento diferencial de intensidades que produce lo dado, la creación de lo dado, movimiento en el que interviene la técnica en su plano de consis-

tencia. En otros términos, por un lado la práctica del cine y por el otro su teoría, la técnica de imágenes y signos y la teoría de sus conceptos. La tensión muestra la necesidad de la mediación técnica en la producción creativa, pues el plano de composición estético está omitido en aras de destacar la creación conceptual filosófica. De otro modo, ¿sería posible la creación artística sin la creación de afectos-perceptos? ¿Necesita el cine de la filosofía para crear sus propios perceptos? Sabemos que no es eso lo que piensa el filósofo, de lo que se sigue que el plano de composición estético está supuesto y no mencionado y la transducción creativa entre este plano y el de composición es mediada técnicamente, lo que Deleuze llama el ritmo entre los medios, sin que ello impida la producción conceptual filosófica, pero *a posteriori*; la filosofía aquí llega tarde. En el ejemplo de ([IM:255-256](#)) afirma que Eisenstein da "explicaciones técnicas" que son mejores que la interpretación psicoanalítica de la famosa escena de la desnatadora en *Lo nuevo y lo viejo*: la escenificación de los problemas técnicos de la máquina pretenden "patetizar algo humilde y cotidiano", que el filósofo interpreta como la búsqueda, la creación de un salto cualitativo "que no sea únicamente material, relativo al contenido..."; esto es, la invención del percepto cinematográfico requiere la puesta en relación de heteróclitos, imágenes de distinta naturaleza: "...sino que se haga formal y pase de una imagen a otro tipo completamente distinto de imagen, que no tendrá más que una relación reflexiva indirecta con la imagen de partida". Lo que el director cinematográfico explica técnicamente lo hace también técnicamente el filósofo, con una modalidad de técnica que comparten el arte y la filosofía. Sin embargo, no es suficiente para la política. Los estalinistas critican al cineasta por "no captar el elemento verdaderamente dramático del pensamiento-acción, presentar el nexo sensoriomotor de una manera exterior y muy general..." ([IT:217-218](#)), a lo que Deleuze agrega que la crítica tiene tres caras, la ideológica, la técnica y la política: idealización de la Naturaleza en lugar de una concepción históricamente cargada, dominio del montaje en detrimento de la imagen o del plano y abstracción de las masas como sujeto colectivo. Si bien el análisis distingue las tres caras, pareciera que la crítica apunta a una conformación de un todo anti-revolucionario en el que la técnica es componente necesaria; en otras palabras, el plano de composición técnica cumple su papel de intervenir en la creación de los afectos-perceptos que rechazan los estalinistas, "un movimiento que expresa un cambio en el todo", "relación de partes y afección del todo", ritmo en el que interviene la técnica en su plano de consistencia. La tensión en el uso del término se sucede a lo largo de toda la obra deleuziana. Sin embargo, esa misma tensión habla de la amplitud y riqueza de sus variaciones, que



surgen espontáneamente porque el concepto no ha sido tematizado en forma específica por el filósofo; es un lenguaje no técnico para él, que permite reconstruir todos estos usos como diferentes variaciones o modalidades. En el caso del cine que estamos analizando, encontramos también un uso restringido a lo que podríamos referir como un uso puramente instrumentalista: en ([DRL:194](#)) opone claramente el pensamiento que es creado por imágenes y la técnica de los actores y las combinaciones de imágenes que se logran en el montaje; la técnica se limita a aportar los medios electromecánicos para el montaje y los medios físicos humanos -gestos, posturas, caras, movimientos, etc.- que los actores llevan a cabo. Podemos afirmar que este uso, esta variante restrictiva, en el arte, cinematográfico o cualquier otro, le sirve al filósofo para un análisis de lo que está exponiendo, como la disección de un cuerpo le sirve al médico para explicar su técnica de diagnóstico y tratamiento, sin que por ello pueda suponerse que cada parte del cuerpo pueda funcionar por sí, independientemente del conjunto. Objetos parciales, como le gusta a Deleuze. Se trata de abstracciones útiles para la comunicación, para la opinión y para la reflexión. De separar lo que está unido en nuestra representación. Ahora bien, cuando esa abstracción se transforma en variación dominante, la consecuencia es que se toma la parte por el todo, la técnica se reduce al instrumentalismo y pierden relevancia las otras modalidades, y la separación permite los extremos antinómicos como por ejemplo técnica/cultura o técnica/humanismo o cualquier otra que sirva a los fines de polarizar, sea la enseñanza, sea la política técnico-científica o cualquier otra derivación.

En el ámbito científico las leyes de la Naturaleza o las reglas técnicas toman un cariz moral como consecuencia de un conocimiento inadecuado de las relaciones constitutivas de las cosas. El ejemplo spinociano que trae Deleuze en ([SPE:44](#)) y ([SPE:249](#)) refiere a cómo deben comprenderse las operaciones aritméticas para llegar a un cierto resultado correcto; esto es, hay un modo correcto de operar para encontrar un número a partir de otros, regla técnica que si nos es desconocida su lugar pasa a ser ocupado por un "signo imperativo" propio del primer género de conocimiento, donde "incluso las reglas técnicas toman un aspecto moral", es decir, de cómo deben ser las cosas. La variación del término se muestra como reglas técnicas que indican la correcta constitución las cosas, y cuya aplicación dependerá de nuestro conocimiento de la práctica aritmética, de la regla técnica esencial y excluyentemente repetitiva; cualquier innovación dará por tierra con el resultado y su desconocimiento nos lleva al error o a la creencia. La variante de la técnica repetitiva toma un



cariz positivo al permitir el resultado correcto. En sintonía con lo anterior, Deleuze desconfía de que Proust tenga la intención de poner en términos de creencia el tema de la profanación, tan frecuente en *La Recherche*, más bien lo ve por el lado de las técnicas de las contigüidades, de los tabicamientos y de la comunicación entre vasos cerrados ([PS:170](#)); esto es, el conocimiento es reemplazado por la creencia que se deriva de algún signo alusivo, como podría ser, para su hija, en el caso de la cita, el retrato del profesor Vinteuil muerto, que forma parte de signos litúrgicos que prometen el placer buscado con su amiga. Sin embargo esto no es tan así, prefiere pensarlo en términos de técnicas del inconsciente freudiano que resumirían “toda la ley del amor” en Proust: secuestrar, ver, profanar; técnicas para secuestrar, para ver y para profanar. Esas técnicas son modos sádicos de proceder en la búsqueda del placer, y en tanto que tales, también encierran su positividad al llegar al objetivo; en la cita, el encuentro amoroso de las dos amigas sobre el canapé a la vista del retrato del padre muerto. El tabicamiento entre su corazón bueno y su comportamiento sádico -ofrecer el retrato paterno a la amiga para que escupa sobre él-; las contigüidades de ese retrato y el canapé donde se desarrolla el encuentro lésbico, contigüidad que no es fortuita sino buscada -Mlle. Vinteuil acerca el retrato cuando escucha la llegada de su amiga-; la comunicación entre vasos cerrados, entre su persecución del placer físico y el sentimiento de culpa como fuente de ese placer deseado e inalcanzado, imposible de alcanzar. Según Proust, esas técnicas son desarrolladas por sádicos del tipo Mlle. Vinteuil en la búsqueda del placer, allí donde su corazón bueno no lo haría bajo ninguna circunstancia. Hay creación estética en esa búsqueda infructuosa y la variación técnica en este caso funciona como en el ejemplo spinociano, maneras correctas de hacer que pueblan el plano de composición técnica, pero en este caso median técnicamente entre ese plano y el de composición estética para lograr los afectos-perceptos que persigue Mlle. Vinteuil; poco importa que el ritmo que impone la transducción entre medios heteróclitos sea infructuoso, la mediación técnica está presente de todos modos. El plano estético se llena con el placer y el de composición técnica con los procederes citados: secuestro, visión y profanación, en la creación afecto-perceptual lograda por Proust a través de ambos personajes. La descripción del sadismo de Mlle. Vinteuil es muy lavada, está más cerca de las técnicas novelísticas de Masoch que de las de Sade, si seguimos la caracterización de Deleuze en ([SM:134-135](#)); Proust deja entrever, sugiere y deja en suspenso el desenlace amoroso, mientras que una descripción del Marqués hubiese sido mucho más demostrativa, se hubiese detenido más en la escena lésbica. Las técnicas de Masoch y de Sade son distintas en el sentido que toman diferentes

caminos en el poblado del plano de composición técnica, pero desde el punto de vista del plano de composición estética, ambas apuntan a lo mismo, a la estética del placer en sí mismo. A ambos autores Deleuze les reconoce genio, que se manifiesta no tanto en el primero sino en el segundo de los planos de composición, es decir, en la creación de los afectos-perceptos literarios que los ha hecho a ambos trascender los tiempos, aun cuando también afirma que -refiriéndose a Masoch- "aunque más no sea por esa técnica es un gran escritor". Por cierto que, tanto como Proust y como Sade, Masoch tiene una técnica literaria que va mucho más lejos que la mera repetición de viejos *clichés*, es decir, hay innovación técnica en la creación estética vinculada al placer. La intención manifiesta de Deleuze es establecer una clara diferencia entre ambos escritores para desarmar la creencia de que puede haber una única operación con dos polos -el sadomasoquismo- que excede la cuestión técnica: "No se trata sólo de técnicas, sino de problemas, inquietudes y proyectos en extremo diferentes" ([SM:15-16](#)). Hay también cierta tensión -al igual que en la ya comentada ([IT:371](#))- entre lo que dice ([DRL:245](#)) sobre lo que se propone Deleuze con ese texto, "aprehender ciertos conceptos cinematográficos" y la declaración de independencia de las disciplinas respecto de la filosofía para pensar sobre sí mismas (QF:12), si bien reflexionar sobre una disciplina no entraña la creación de sus conceptos. La distinción entre conceptos técnicos y los que no lo son tampoco ayuda... más aún cuando luego reconoce que la técnica es condición de la idea, tanto para el cine como para la filosofía ([DRL:281](#)). En otros términos, se acepta la necesidad de conocer las técnicas particulares de las diferentes disciplinas -incluso en filosofía- para poder tener ideas al respecto, para poder pensar sobre ellas y llegar a aprehender sus conceptos, tarea netamente filosófica. Sólo con el conocimiento de sus técnicas la filosofía puede pensar sobre otras disciplinas, en este caso, sobre el cine. Deleuze no dice "crear sus conceptos", sino "aprehenderlos", pero se trata de una aprehensión que es primera: esos conceptos no han sido creados aún; parecería un acto de prudencia llamar aprehensión a la creación. De todos modos, de lo que se trata aquí es entender cuál es el papel que le asigna a esta modalidad de técnica. Estamos hablando de crear conceptos; ya hemos visto que la creación es una transposición entre medios a través de un ritmo y hemos caracterizado la mediación técnica como el ritmo necesario para producir dicha transducción. Al mismo tiempo hemos registrado que el ritmo es un "entre" entre las dos caras del plano, la del plano de composición técnica y la de composición estética para el arte, o filosófica o científica, según se trate. El plano de composición técnica reúne las técnicas particulares de cada disciplina en el orden de la materialidad para el arte

o en el orden de los términos de un lenguaje técnico particular en los otros dos casos. Deleuze afirma que sin ese plano no puede pensarse conceptualmente sobre cualquier disciplina, es decir, no se puede producir la vinculación de los heteróclitos de la que resulta la creación si ese plano no está poblado por las materialidades correspondientes. En términos corrientes, no podemos pensar conceptualmente sobre el cine si no conocemos las técnicas cinematográficas a las que acuden los cineastas en su creación artística. Lo mismo en pintura, en literatura o en música y más evidentemente en ciencia o en filosofía. Esto es sentido común. De lo que se sigue que la variación que estamos analizando refiere al plano de composición técnica particularmente, pero ya no es "mera técnica" sino una condición necesaria para pensar creativamente, sin que se confunda con la mediación técnica propiamente dicha, ni con los conceptos, perceptos o funtores resultantes. Así, hay un genio literario y filosófico que "hace hablar a las singularidades pre-individuales, a las individuaciones impersonales" que no son "ni Dios ni hombre": Nietzsche ([ID:192](#)); esto es, el filósofo inventa técnicas literarias y filosóficas que producen -en conjunto- un percepto, metaforizado por Deleuze: como si las singularidades hablaran, se hicieran oír, virtuales que se actualizan mediante técnicas innovadoras y sabemos que son transducciones entre medios heteróclitos, con un ritmo que los pone en contacto y producen creación perceptual, en este caso filosófica y literaria al mismo tiempo; de allí el genio de Nietzsche: sus invenciones, su búsqueda de "modos de expresión (a la vez nueva imagen del pensamiento y nuevas técnicas)" resulta "esencial para la filosofía" ([ID:195](#)) y agrega que la renovación formal en filosofía "es un problema que lo vivimos todos", que puede comenzar "por pequeñas cosas", por ejemplo con el *collage* -que ya es un *cliché* en pintura- de la historia de la filosofía "en un cuadro propiamente filosófico" sin que ello desmerezca la creación de los grandes filósofos, pero que requiere "técnicas particulares" ([ID:196](#)); es decir, la creación conceptual puede llevarse a cabo de diferentes maneras y en distintos medios, incluso con técnicas que son bien conocidas en otras disciplinas pero que, en la creación filosófica resultan innovadoras: la técnica está presente como mediadora en el pensamiento deleuziano cuando se refiere a la práctica disciplinar creativa, cualquiera que ella sea y la remisión a Nietzsche -quizá uno de sus más admirados, sobre quién dice que su estilo y su técnica plantean grandes problemas de traducción ([ID:187](#))- habla de la relevancia que Deleuze asigna a la técnica, que se repite en la mayoría de los ejemplos de escritores, pintores, músicos y científicos que son de su más alta consideración. Siempre es una cuestión de técnica, aunque sabemos que la creación no se limita ni se restringe a una cuestión de mera téc-

nica y este criterio lo aplica a sí mismo cuando en (ID:199) habla de su creación conceptual de la diferencia, para la que aplica una “especie de técnica de *collage*... como se ve en el Pop Art”. En la modalidad como técnica de aplicación de (AE:314) y (AE:322-323), el psicoanálisis es caracterizado como un mecanismo de absorción de plusvalía en el que esa técnica cumple una función social, "no menos que el aparato militar y burocrático" y se pone "al servicio de la represión social". Ese mecanismo es una técnica, en este caso una manera particular de someter a la familia a las reglas del capitalismo del cual el psicoanálisis es su mediador. Por cierto que ninguna familia está obligada a ese sometimiento. Sin embargo, la proposición sigue siendo válida en tanto que el psicoanálisis se convierte, en un momento dado del siglo XX, en la terapia psicológica por excelencia. El papel de la técnica en esta circunstancia es de "volcar... los flujos descodificados del deseo" en una célula social determinante, y en tanto que tal, no deja de ser una técnica repetitiva al servicio de una exterioridad que le impone sus axiomas, con el personaje conceptual Edipo como operador de esa técnica. Todo se desarrolla en el plano de composición técnica, pero para lograr el objetivo de descodificar los flujos de deseo es necesario que haya una transducción entre medios heteróclitos: entre dicho plano y el plano de inmanencia o Cuerpo sin Órganos donde se desterritorializa el deseo y se lo somete a la axiomática capitalista como un modo de absorción de la plusvalía, con el mismo signo negativo que lo hacen el aparato burocrático y el aparato militar, que, también tendrán sus técnicas de desterritorialización del deseo. En este caso, el ritmo, la mediación técnica, adopta su cara más oscura en la prosecución del objetivo señalado, que no deja de ser, finalmente, una creación capitalista, que de este modo expande su axiomática ante la amenaza de su desaparición y consigue mantener la vigencia del sistema. El lado oscuro de la técnica. También es oscuro el lado de la técnica que se conoce como ciencia aplicada, una reducción de la riqueza del concepto a la subordinación social impuesta por la ciencia, como ya hemos argumentado. Esta variación supone que los descubrimientos o las creaciones de la ciencia aterrizan en el mundo de la práctica como artificios técnicos, que deben su ser y su alma a la noble ciencia. Entre los ejemplos más populares podemos señalar la aeronáutica espacial, la biomedicina y la informática. Nada más erróneo; apenas se profundiza en el filum de esas especialidades, se toma conciencia de que son netamente aplicaciones de la técnica que producen innovaciones a veces con el uso de fórmulas científicas, inducidas o deducidas como leyes generales a partir de hechos de la naturaleza que ya estuvieron siempre allí, a la espera de ser develadas. Pero la enorme mayoría del esfuerzo para poner en funcionamiento tales

aplicaciones proviene de la técnica y no de la ciencia, si bien es cierto que sin los descubrimientos científicos correspondientes no se hubiesen dado a la existencia. Aún así, es la técnica y no la ciencia la que aporta las innovaciones materiales y expresivas para el éxito de dichas especialidades. Veremos más adelante cómo algunos representantes de la filosofía de la ciencia se las arreglan para crear un nuevo concepto que intenta naturalizar esa subordinación de la técnica a la ciencia mediante el término tecnociencia. Deleuze, por el contrario, tiene una intuición que se orienta en sentido contrario cuando distingue dos tipos de ciencia, "o de actitudes científicas" ([MM:377](#)): una que reproduce, en el sentido de repetición sin invención, le llama de iteración y reiteración, podríamos decir una ciencia analítica cuyos descubrimientos ya están contenidos en la naturaleza como predicados en el sujeto, develados gracias a que el agenciamiento social era el apropiado, y otra que sigue "un flujo en un campo de vectores en el que las singularidades se distribuyen como otros tantos "accidentes" (problemas)" ([MM:378](#)). A esta segunda actitud científica la denomina itinerante, nómada, ambulante y afirma que "se la reduce con demasiada facilidad a una condición de la técnica, o de la aplicación y verificación de la ciencia", esto es, que se la confunde con ciencia aplicada. La ciencia nómada deleuziana es la creativa, contrapuesta a la repetitiva y la ejemplifica con la metalurgia primitiva -la llama "ciencia ambulante"- cuyos practicantes, los herreros<sup>25</sup>, tienen un "estatuto casi nómada", pero que, a pesar de ello, el flujo no es libre sino sometido a un campo estriado, canalizado, que les marcaría la ruta como uniones entre puntos ya establecidos justamente por "la ciencia real" —o sea, en términos deleuzianos, la ciencia sometida al Estado- y que por ello se la confunde con técnica o ciencia aplicada. La argumentación no logra despegar la ciencia creativa de la técnica; en este desarrollo la confusión se debe a que la ciencia nómada está obligada a seguir los canales del plano estriado en lugar de la apertura del plano liso. No hay ejemplo de ciencia en el plano liso, ni puede haberlo más allá del ámbito especulativo o de la isla de Robinson ([LS:68-69](#)). Siempre el agenciamiento social es previo, "la tecnología siempre es social antes de ser técnica", la ciencia real "priva de su modelo a la ciencia nómada y lo somete al suyo", con lo cual esa ciencia itinerante, creativa, no es más que la técnica puesta a mediar entre el plano de las materialidades y el plano de las funciones científicas en el agenciamiento social; las cosas por su nombre. Dicho de otra manera por el propio Deleuze, ya lo hemos visto: los "flujos descodificados de conocimiento... expresan una variación bipolar" y uno de esos polos, extrae de la ciencia lo que el mercado le dicta y lo que las "zonas de innovación técnica" necesitan ([AE:382](#)); esto es, el conocimiento que se descodi-

fica, o sea, propiamente la creación científica, se dirige hacia dos polos opuestos, uno de los cuales concurre a satisfacer las necesidades del mercado. Y también se dirige a las zonas donde la técnica es inventora y participa en la creación científica, pero está claro que es la técnica la que llama a esa participación, caso contrario la ciencia no tendría dónde aterrizar en el agenciamiento social y su flujo descodificado se dirigirá al otro polo, al "polo esquizoide". El agenciamiento social da lugar a la creación científica y a la invención técnica, sin que ello pueda traducirse como técnica aplicada porque es la técnica la que preexiste en el agenciamiento social, es la técnica la que llama a la creación científica a reterritorializarse en dicho agenciamiento y no viceversa.

### **Teoría de la mediación técnica**

En el racionalismo, el intento cartesiano recurre a una entidad metafísica última que garantiza la conjunción de dos estados heteróclitos. En el empirismo, Hume se apoya en la existencia de principios objetivos de la Naturaleza y de la naturaleza humana, que serían los que producen la convergencia de las series, los que constituyen el sujeto en lo dado. Para el criticismo, la cuestión es inversa: lo dado se constituye en el sujeto y el cómo lo describe el esquematismo trascendental kantiano. En la dialéctica hegeliana, la mediación es articulación racional de la totalidad del Ser. Deleuze se distancia de Hegel, acerca posiciones con el empirismo pero también traza sus diferencias y lo expresa en términos de movimiento y vibración como invención de medios de pensamiento. El esquematismo crítico es la respuesta a la pregunta sobre cómo es posible que lo sensible y lo inteligible cooperen para llegar a la constitución de los objetos de la experiencia, cómo es posible que entendimiento y sensibilidad, dimensiones de naturaleza distinta, se conjuguen para dar cuenta de lo cotidiano. Para Kant, el esquematismo es el intermediario que da cuenta del dinamismo interno de esa conjunción que produce el conocimiento objetivo. En términos de lo que estamos investigando, por ejemplo, sobre cómo se produce el percepto en la creación artística, la posible respuesta kantiana sería que ha empleado la acepción del término esquematismo en su uso medieval: pasaje de una forma determinada a otra forma de distinto carácter, más concretamente pasaje de una forma inteligible a una forma sensible, como indica Arias-Albizu en su (2005), es decir, que "los objetos sensibles y sus determinaciones en cuanto tales, son producto de la función de síntesis que los conceptos del entendimiento ejercen sobre la sensibilidad", y esa función resulta unificadora de naturalezas de distinto orden, de modo tal que lo inteligible toma una forma sensible. Sabemos que las categorías kantianas

de la modalidad, entre las que se encuentra la de realidad efectiva, “en cuanto determinaciones de objeto, no amplían en lo más mínimo el concepto al que sirven de predicado”. El concepto de un hombre real y el de un hombre posible no difieren en nada. El esquema de la categoría de realidad efectiva es “la existencia en un tiempo determinado”, lo real es “lo que se halla en interdependencia con las condiciones materiales de la experiencia” (2005:180), la conciencia de que algo existe en el tiempo surge de la materialidad experimentada a través de la sensación. Pero no se sigue que lo único real sea la diversidad empírica, ya que ésta también es sintetizada o constituida “en un estado que, podríamos saberlo por una regla, sea causa de otro estado aún percibido. En ese caso, ambos estados serían efectivamente reales”. Este otro estado a ser percibido pero también real sería, en el caso de la creación artística, la constitución de un percepto a partir de la sensación como síntesis de la realidad empírica en un cierto tiempo determinado. Arias-Albizu sostiene que el esquematismo trascendental kantiano transpone las categorías “en configuraciones de la diversidad sensible pura y [logra] unir así los factores de las condiciones formales del objeto” y los esquemas son tanto productos como procedimiento de esa producción. Como procedimiento, constituyen las reglas universales de “la síntesis de la imaginación pura que rige toda síntesis empírica en cuanto a su forma”, esto es, tales reglas están supuestas, como condición de posibilidad de “toda imagen, objeto, concepto y esquema empírico”. Como producto, son “las configuraciones que resultan de dicho procedimiento”, esto es, la aplicación de las reglas universales sobre lo dado en la experiencia, un producto de la imaginación: “el procedimiento que permite esta traducción de las categorías en reglas de la síntesis imaginativa de la diversidad es precisamente el esquematismo de los conceptos puros del entendimiento. Este procedimiento es siempre un producto de la imaginación”. Lo que la imaginación opera es una proyección de las categorías sobre la diversidad contenida en la intuición formal del tiempo bajo la forma de configuraciones de esa diversidad. Y esas configuraciones serán las que prestan la forma a la que deben ajustarse los fenómenos. De este modo, los esquemas trascendentales son “tanto los procedimientos de configuración correspondiente a cada una de las categorías, como las configuraciones que resultan de esos procedimientos”. Destacamos que, para este comentador, la aplicación de los conceptos empíricos supone también la intervención de esquemas, aunque diferentes de los que se aplican a los conceptos puros del entendimiento, las categorías. Dicha aplicación consiste en imaginar casos individuales del concepto empírico y decidir si corresponde o no su inclusión en él. Imaginar es la capacidad de representar en la intuición. Para Kant,

dice Arias-Albizu, tanto la capacidad de decidir la inclusión como la capacidad de representarnos casos individuales son las que posibilitan el esquema del concepto: “El esquema oficia de intermediario entre la regla de unidad pensada en el concepto y los contenidos individuales de la imaginación, las imágenes”, teniendo en cuenta que para el alemán, imagen, *Bild*, “no designa exclusivamente una representación mental, sino que, en general, muestra todo correlato de la actividad sintética de la imaginación en tanto regida por la regla unitaria de un concepto determinado. Incluye por tanto, los objetos de la experiencia”. Hemos realizado este rodeo para recordar la importancia que otorga Kant a la mediación de los esquemas en la constitución de las cosas.

En el empirismo de Hume, siguiendo a Deleuze, la cuestión se dirime mediante la recurrencia a principios que, en tanto tales, no pueden ser deducidos. Se parte de la experiencia de una colección, de una “sucesión móvil de percepciones distintas”, de un ensamble de percepciones, imágenes e impresiones que es el espíritu o la imaginación; no se trata de una facultad ni de un principio de organización, sino “el ensamble de lo que aparece...un movimiento sin ley” (ES:92-93). Esa colección de ideas no comporta una naturaleza ni tiene una naturaleza; para Hume esta colección es el espíritu que está dado, es lo dado, pero no como sistema sino como conjunto. La imaginación es esa colección sin ser una facultad, sólo un conjunto de cosas “en el sentido más vago del término... colección sin álbum...flujo de percepciones”, el lugar es lo mismo que lo que allí sucede, no hay distinción entre lugar y sucesos en la imaginación, la representación no se da en el sujeto. En términos caros a Deleuze, la imaginación es un determinable, no una determinación determinante; esto es, un lugar que debe ser localizado, fijado, no un factor activo ni un agente productor; nada sucede debido a o por la imaginación sino que todo sucede en la imaginación; ni siquiera tiene la facultad de formar ideas. La única actividad que tiene es “inconstante y sin uniformidad, fantástica, delirante” (ES:3). La imaginación es el movimiento de las ideas, el conjunto de sus acciones y reacciones. Las ideas como colección de individuos es la fantasía, “el fondo del espíritu es delirio, o lo que es lo mismo desde otros puntos de vista, azar o indiferencia”. Para Hume la constancia y la uniformidad de las ideas no son propiedades de las ideas, no están en su naturaleza sino que les vienen de otra parte, de principios exteriores a las ideas: los tres principios de la asociación de ideas -semejanza, contigüidad y causalidad- son otra cosa que la imaginación, a la que superan, en el sentido que van más allá de lo que la imaginación puede por sí sola. Constancia y uniformidad son



maneras en que las ideas se asocian en la imaginación. La imaginación es el objeto de la idea, no su origen. Los tres principios de asociación organizan lo dado como un sistema que tiene como efecto sobre la imaginación “una constancia que no tiene por sí misma y sin la cual nunca sería una naturaleza humana” y ello se logra cuando los principios atribuyen ligazones que no pertenecen a las ideas, sino que son “cualidades originales de esta naturaleza”. Las ideas no tienen, por sí misma, la cualidad que las asocia: por el contrario, la asociación es una cualidad exterior que produce ese efecto en las ideas, “la naturaleza humana es imaginación que otros principios la hacen constante, que la fijan” (ES:5) y agrega Deleuze que la asociación es una ley de la naturaleza que, como toda ley, se define por sus efectos y no por una causa; “no hay una causa de los principios ni un origen de su poder. El origen es su efecto sobre la imaginación” y ese efecto tiene tres variantes: la idea general, que se forma en la imaginación cuando ésta se representa un conjunto de todas las ideas semejantes, la idea compleja como sustancias y modos, que ocurre cuando las ideas son unidas por el espíritu con una regularidad que por sí solas no tienen, y cuando una idea conduce a otra idea bajo la forma de una relación entre ideas; en las tres variantes, el efecto de la asociación es el pasaje simple del espíritu, de una idea a otra, una transición fácil, de modo tal que se produce una tendencia en un espíritu que encuentra entonces una naturaleza (ES:6). Hasta aquí no ha aparecido nada nuevo, las ideas sólo están ligadas de manera uniforme y las relaciones que se forjan entre ellas no son el objeto de una idea. Pero, afirma Deleuze, la imaginación es al mismo tiempo una naturaleza en sí y una fantasía para sí. La idea general es representada en la fantasía bajo la forma de un caso particular que tiene determinada cantidad y calidad, y encuentra en los principios la posibilidad de exceder lo dado en la experiencia: “invocando relaciones, tomando prestada la vestimenta de la naturaleza, construye reglas generales que exceden el campo legítimo del conocimiento y lo extiende más allá de sus propios límites” (ES:7). Pero no debe entenderse que el espíritu es activo; Hume sostiene que el espíritu es activado por los principios de la naturaleza manteniéndose pasivo: sufre sus efectos, “la relación no es lo que liga, sino lo que es ligado” y la causalidad, en tanto que relación entre la causa y el efecto, es una impresión de reflexión, un efecto del principio de semejanza que se activa por principios de otra naturaleza, los principios de la pasión, principios de la naturaleza humana. Cuando la fantasía excede “el campo del conocimiento legítimo”, el campo de la experiencia, habrá que disponer de otro tipo de reglas, llamadas correctivas, cuya función será de poner límite a la fantasía: “Así, la imaginación no se dejará fijar por el principio del hábito sin servirse de él, al mismo tiem-

po, para hacer pasar sus propias fantasías, para desbordar su fijación, para exceder la experiencia”; las reglas que se generan son llamadas reglas extensivas (ES:45 y 52), en el sentido de que el principio de establecimiento de la regla general es la pasión que se extiende porque se refleja en la imaginación. La regla general es la pasión reflejada en la imaginación y, al reflejarse “se encuentra ante una reproducción agrandada de sí misma, liberada de los límites y las condiciones de su propia actualidad, y de este modo ve abrirse ante sí todo un dominio artificial, el mundo de la cultura, donde puede proyectarse en imagen y desplegarse sin límites. El interés reflejado supera su parcialidad” (ES:48). Para Hume, el animal es “una naturaleza sin cultura: los principios actúan sobre su espíritu, pero no tienen otro efecto que no sea el efecto simple.” (ES:53). Al no haber reglas generales en la naturaleza animal, que se guía exclusivamente por su instinto presente, sin fantasía ni poder reflexivo, “el animal también carece de historia”. La distinción entre naturaleza y cultura se manifiesta en la diferencia entre el efecto simple y el efecto complejo, entre las ideas de sensación y las de reflexión. De este modo, continúa Deleuze, el artificio no debe ser considerado “sólo bajo el aspecto de la fantasía... sino también en el mundo serio de la cultura”. La regla general como artificio se determina debido a que la pasión, reflejada sobre la fantasía, “resuena en una fantasía ya fija y afectada, naturalizada, por los principios de la naturaleza que operan en un plano distinto: los modos de asociación.” (ES:51). Para Deleuze, este primer esquema es demasiado simple: la imaginación ha sido afectada, fijada. El efecto complejo consistirá en un doble movimiento: “la imaginación refleja la afección y la afección resuena en el espíritu”: el espíritu deja de ser una fantasía en la medida en que, al fijarse, deviene una naturaleza humana, pero al mismo tiempo sigue siendo fantasía “en otro plano... al reflejar esas afecciones que la han fijado. La fantasía se recupera en los principios de su transformación”, porque en las afecciones, algo se esconde a toda posible reflexión (ES:52). Lo que define el ejercicio real de las afecciones es la determinación de límites a la fantasía, es decir, “fijar el espíritu bajo tal o tal otra forma” y de este modo “reflejan las formas de su propia fijación”, la imaginación libera esos límites “extendiéndolos de manera infinita”. Deleuze aclara que esta aparente contradicción consiste en hacer del límite un objeto de la fantasía, “separando el poder de su ejercicio actual...el poder de la imaginación es imaginar el poder...esta separación es una ilusión de la fantasía”, de modo que la regla general, el artificio, es la “unidad absoluta de un reflejo de la pasión en la imaginación y una extensión de la pasión por la imaginación”. La pasión establece “figuras constantes y determinadas” en la imaginación, que son las reglas generales, los artificios

(ES:54). La regla general, en tanto que reflejo de la pasión en la imaginación, es la subjetividad misma y en tanto que regla, es un esquema, una regla de construcción (ES:59). De este modo resuelve Hume la cuestión de cómo se constituye el yo pasivo en el sujeto, dado que, mientras se mantuviera la diferencia de naturaleza entre la fantasía y los principios, no había forma de relacionarlos a nivel del entendimiento. El planteo de una subjetividad que supera o excede su propia parcialidad incluyendo “en cada colección considerada el principio y el acuerdo posible entre los sujetos”, encuentra en el artificio cultural la conjunción buscada, una síntesis de la afección y su reflexión: la aplicación de un esquema o regla de construcción, una imaginación esquematizante como principio de construcción de un todo artificial (ES:60). Esta es sucintamente la secuencia argumental por medio de la cual Hume sostiene que el espíritu deviene sujeto, en tanto que es afectado por los principios y de donde surge la artificialidad como mundo de la cultura, al mismo tiempo como extensión y corrección de la acción de los principios de la naturaleza sobre un espíritu que recién allí deviene sujeto.

El conjunto de los efectos simples de la asociación, ideas generales, sustancias y relaciones es la imaginación cuando ha sido fijada por los principios; la imaginación deviene razón cuando, en lugar de responder a un esquema de construcción de un todo, resulta de un “esquema particular” que es un principio de determinación de partes que pueden ser sometidas al cálculo: la razón es la imaginación devenida naturaleza humana (ES:60). Hume encuentra dos tipos de razones, dos tipos de relaciones: las relaciones de ideas, las que dependen por completo de las comparaciones que efectuamos entre ideas, y las relaciones de objetos, relaciones de tiempo, de lugar, identidad y causalidad, que pueden variar sin que varíen los objetos puestos en relación. A su vez, identifica otros dos tipos de razones: la que procede por certeza y la que opera en función de probabilidades. La primera otorga certezas, la segunda creencias. La relación de causalidad pertenece al segundo tipo; no es objeto ni de una certeza ni de un conocimiento, sino del hábito de contraer hábitos, a la vez formación progresiva y principio de la naturaleza humana. Toda génesis se comprende a partir de principios y como principio en sí misma; por ello la causalidad no deriva de un razonamiento que progresa, sino de un principio del cual se deriva el razonamiento: “la razón experimental nace del hábito, no a la inversa” (ES:62). Tanto las relaciones entre objetos como las relaciones entre ideas son exteriores a sus términos: la cualidad que permite la asociación de ideas no está en las ideas mismas, sino que proviene de principios que les

son exteriores. Para Deleuze, esto significa que “lo que produce la relación de ideas en el espíritu son principios de la naturaleza humana que actúan por su cuenta sobre las ideas, contrariamente a lo que sucede con las tres relaciones entre objetos, donde la observación de la Naturaleza actúa ella misma como principio”; esto es, la similitud, la contigüidad y la causalidad que ponen en relación a los objetos son principios de la Naturaleza y no de la naturaleza humana y, en este sentido, deben distinguirse una lógica de las matemáticas y una lógica de la física o de la existencia. Esta última es la única que puede ser objeto de un esquematismo, en el sentido de que si el hábito se forma progresivamente y es, al mismo tiempo un principio de la naturaleza humana, se sigue que la experiencia es también un principio de esa naturaleza, “el hábito es un principio distinto que la experiencia, aunque la experiencia supone el hábito”. En otros términos, no podemos explicar la contracción de un hábito allí donde se forma es decir en la experiencia o, lo que es lo mismo, por más repeticiones que se den en la experiencia, no alcanza para la formación de una progresión: la repetida presencia de un objeto no implica por sí sola la presencia de otro objeto a partir del anterior (ES:63). Para Deleuze la repetición productiva implica novedad siempre y cuando aparezca una diferencia en un medio de tal modo que se pase a otro medio: “el arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones valiéndose de una potencia interior... hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada encuentra su lugar en la obra de arte” y la condición para tal coexistencia es que el artista “sepa extraer de ellas una diferencia para esas otras repeticiones” (DR:431), diferencia que es un ritmo, una transducción de singularidades entre heteróclitos, una mediación técnica entre el plano de composición técnica y el plano de composición estética, un esquema como regla de composición, que esquematiza naturalezas de orden distinto, principios que actúan por su cuenta sobre las ideas produciendo la relación entre ellas. La repetición de casos semejantes “no nos hace avanzar, porque el segundo caso no tiene otra diferencia con el primer caso que venir después, sin que se descubra una idea novedosa”. Este es el sentido del término *cliché*. Se necesita algo más que la repetición para producir la novedad. Hemos visto que se trata de la diferencia en la repetición. Para Deleuze, en Hume “la repetición deviene... una producción cuando deja de concebírsela relativamente a los objetos que ella repite, para considerarla, por el contrario, en el espíritu que la contempla y en el cual ella produce una impresión nueva, una determinación a llevar nuestros pensamientos de un objeto a otro, a transferir el pasado al porvenir, una espera, una tendencia” (ES:65). Esto es, el hábito produce dos tipos de relaciones: entre objetos y entre ideas. En

la repetición nos enfrentamos con el primer tipo: un objeto percibido nos lleva a la “presunción de la existencia de otro objeto, análogo al que acompaña *habitualmente* al primero”, la conjunción frecuente de objetos produce la asociación de ideas a una impresión presente y nos lleva a esperar lo mismo en el futuro. En el caso de las relaciones entre ideas, se pone en juego la capacidad de sacar conclusiones, de exceder lo que nos da la experiencia y de inferir a partir de otro principio “distinto de la experiencia misma”, el hábito. En este segundo tipo de relaciones, “la imaginación deviene una creencia, porque se realiza una transición de la impresión de un objeto a la idea de otro distinto”, hay un pasaje entre naturalezas de distinto orden: la impresión de un objeto y la idea de otro objeto, “el hábito permite al entendimiento razonar sobre la experiencia, él hace de la creencia un acto posible del entendimiento”. Ese movimiento Deleuze lo llama transducción entre heteróclitos. Cuando la repetición es considerada “en el espíritu que la contempla”, el hábito tiene la facultad de producir una novedad, una creencia, una espera, que algo distinto aparezca en el futuro, esto es, una diferencia con respecto a la pura repetición de lo mismo, una repetición de lo diferente y una diferencia en la repetición. La novedad se presenta entonces como una categoría ontológica que expresa el dinamismo de la diferencia, la violencia del tiempo.

Para Hume es la causalidad vista desde dos principios distintos: de la experiencia y del hábito, “como la presentación de casos de conjunción constante a la observación del espíritu, y la unión de estos mismos casos en el espíritu que los observa... unión de objetos semejantes, inferencia del espíritu de un objeto a otro”. Para Deleuze, esta afirmación permite establecer una analogía entre el artificio y el hábito, que están en el origen de las reglas generales, aunque no operan de manera similar (ES:66). Habíamos visto que la pasión se refleja en una fantasía que ya estaba determinada por los principios de la naturaleza, los principios de asociación. Esos principios “proveen un detalle de las reglas de composición: no hay obra [de arte] que no sea una cadena de proposiciones y de razonamientos” (ES:54); la imaginación utiliza los principios de asociación, pero si la consideramos desde el punto de vista de su unión con los principios de asociación, “la imaginación tiene realmente un aspecto de una imaginación constituyente, es aparentemente-constituyente” (ES:55). Deleuze sostiene que la imaginación humeana es esquematizante en tanto que instaaura “un todo de la cultura y de la moral” como razón práctica que “remite los intereses naturales a la categoría política del *conjunto* o de la totalidad”, categoría que no está dada

en la naturaleza; esto es, no podemos encontrar ya dado en la naturaleza ningún tipo de agregado que pueda ser designado por un concepto general, y el mundo de la moral suple esa carencia mediante un artificio que integra y totaliza los intereses particulares; en otras palabras: un invento cuyo fin es incluir los intereses particulares contrapuestos y articularlos en un todo vivible. En este sentido, la noción de invención en Hume es propia de la filosofía práctica.

El esquematismo posee las mismas cualidades de la imaginación: es reflejante, desbordante y aparentemente constituyente, y se distinguen dos tipos de esquematismos de la imaginación esquematizante: el esquematismo del espíritu, cuya característica es ser extensivo: “ir de lo conocido a lo desconocido”, de circunstancias y de relaciones conocidas a otras desconocidas, y es el que produce las reglas generales. El segundo esquematismo es el del conocimiento, que no sólo es extensivo sino también desbordante, dentro del cual se distinguen dos aspectos, el esquematismo de la causa y el de la idea general; el primero produce objetos de creencia a partir de otro objeto, “adecuándome a reglas de observación”, el segundo “consiste en producir una idea como objeto de certeza, a partir de otra idea tomada como una regla de construcción”, el primero es un esquematismo físico, el segundo es matemático. En ambos casos, la vivacidad que las impresiones transmiten a las ideas con las que están relacionadas producen efectos que deben ser moderados; Deleuze afirma que en el esquematismo del conocimiento las reglas desbordantes deben ser corregidos por otras reglas: “el esquematismo de la causa debe adecuarse a la experiencia y el esquematismo de la idea general debe adecuarse al espacio...estructura geométrica, unidad aritmética”, de lo que se sigue una confrontación en el plano del sujeto entre los principios de la naturaleza humana y “la vivacidad de la imaginación”, es decir entre los principios y las ficciones (ES:144-146). Los principios de la pasión “fijan el espíritu, dándole fines” que son motivos para la acción, inclinaciones, disposiciones a actuar en la persecución de tales fines: nuestros intereses particulares (ES:147). Las reglas generales que surgen como invención resultante de la acción de los principios sobre la imaginación, que extienden y corrigen a la vez dichos intereses, comparten el mismo esquema de construcción de la creación en el arte, la ciencia y la filosofía: ese esquematismo del espíritu lo hemos denominado mediación técnica.

## **La invención como lo propio de la técnica**

Llega el momento de preguntarnos qué es lo propio de la técnica, qué es lo que la distingue de la ciencia, del arte y de la filosofía, sabiendo ahora que participa en los procesos creativos de las tres y considerando que la creación es una categoría exclusivamente lógica.

Vamos a sostener que la invención es lo propio de la técnica.

En el ejemplo de los nómades se contraponen la técnica del tejido y la "invención genial" del fieltro, una forma particular de manipular las fibras para lograr un "espléndido aislante" útil tanto para el vestido y la armadura como para las tiendas de los nómades mongoles turcos ([MM:485](#)), donde no hay ambigüedad posible: se trata de una innovación técnica neta, quizá cercana al arte -no a la ciencia- del nómada (Deleuze caracteriza al fieltro como anti-tejido), frente a la técnica del tejido de pueblos sedentarios, que lo realizan teniendo la vivienda como punto fijo a la que se le adiciona tanto el cuerpo de su habitante como su medio ambiente, en una dirección que marca el adentro de la casa en contraposición con el afuera; del espacio liso en el que se mueve el cuerpo del nómada y para el cual el fieltro es aislante y protector, función que en el otro caso lleva a cabo la casa del sedentario. Trabajando las fibras de manera distinta, se cumple la misma función protectora en ambientes contrapuestos como el espacio estriado y el espacio liso deleuzianos, el orden estatal y el orden nómada. Deleuze distingue entre inventar y descubrir: "Plantear un problema no es simplemente descubrir, es inventar. El descubrimiento se apoya sobre lo que ya existe, actual o virtualmente; viene seguramente demasiado temprano o demasiado tarde". La distinción fundamental entre ambos es que la invención genera el problema "y plantea los términos sobre los cuales será planteado"; más aún, la cosa inventada podría no haber existido nunca (B:4-5), por ello la invención está más cerca del arte que de la ciencia, si aceptamos -simplificadamente- que la labor científica básica consiste en descubrir las fórmulas que describen los fenómenos naturales. La distinción aparece con toda claridad cuando Deleuze sostiene que "todo medio es una causa y todo fin un efecto", pero el medio excede la causa, pues para que la causa sea un medio debe darse que el efecto sea de interés para nosotros y eso no es necesariamente así. Cuando se da tal cosa estamos ante la presencia de la utilidad: "lo útil se define...por su disposición a promover un fin. Una causa no es un medio sino gracias al sujeto que tiende a unirse a su efecto" (ES:141). Mientras que el científico tiene la utilidad "como fin oblicuo, indirecto" y "el descubrimiento posible, en sí mismo, es incapaz de generar la acción investigativa porque no se conoce el resultado has-

ta no terminar con la investigación”, el técnico, por el contrario, “busca inventar, crear algo que sea útil para resolver un problema concreto. Aquí la utilidad opera directamente como causa y el invento como fin” ([ES:140-141](#)); más aún: “Si se objeta que el científico tiene algo útil *in mente*, con más razón está haciendo tecnología y no ciencia”. Surge con nitidez, en estos primeros textos deleuzianos, que lo propio de la ciencia es el descubrimiento (la creación aparecerá más adelante) y lo propio del técnico es la invención; una convención que luego será desvirtuada con la aparición del concepto de tecnociencia. Ahora bien, tanto si nos situamos en el punto de vista del nómada y vemos asentarse los pueblos agrícolas, como si desde los poblados observamos la vida nómada, las dos formas del tratamiento de la lana serán en un caso repetitiva técnica y en el otro "genial invención" y viceversa; no hay por qué suponer que la invención sólo cae del lado del nómada, que implica un orden previo sedentario del que se sale hacia la estepa y que conduce a la invención del fieltro, cuando el orden inverso es a menudo el que se ha dado en la historia de esos pueblos: “los historiadores consideran a los nómadas como una pobre gente que no entiende nada... Cómo explicar entonces que los nómadas hayan triunfado en la guerra si no hubieran tenido una fuerte metalúrgica: la idea de que el nómada recibe sus armas técnicas, y sus consejos políticos, de trásfugas de un Estado imperial es a pesar de todo inverosímil” ([MM:396-397](#)). A nuestros efectos, carece de importancia dónde se aloja la invención, estamos ante la oposición técnica inventiva-técnica repetitiva como extremos de las variaciones, donde la técnica es mediadora en la creación/invención y también en la repetición. Hay temporalidad en la invención, que supone de suyo un estado anterior al que viene a modificar; la novedad se muestra en un momento del tiempo y alude comparativamente a un estado anterior. Ahora bien, la asociación de ideas no explica el caso sino sólo la generalidad y es necesario recurrir a la circunstancia o a la afectividad para dar cuenta de la invención. Siempre hay una asociación con ideas anteriores, pero esa asociación no basta, falta la circunstancia o afectividad "para justificar el contenido singular, lo profundo, lo particular" (ES:115). También para Simondon, la invención se realiza de manera progresiva y no es, por tanto, una novedad absoluta y brusca. Utiliza objetos intermediarios que al principio de la actividad son simples ayudas, pero a medida que el proceso avanza, “toman cada vez más relieve e independencia concretizando, condensando y organizando” una serie de funciones sincrónicas y anacrónicas bajo la forma de un sistema de compatibilidades (2013:149). Para Deleuze, la invención es “una modalidad del interés general como movimiento de una pasión que excede su parcialidad”: la invención técnica trasciende el nivel



individual e impacta en el todo social. Es un artificio puesto al servicio de, o para satisfacer una necesidad presente o futura. La necesidad futura es creada por la invención, ejemplo actual en la comercialización de nuevos productos: el productor se encarga de generar una hasta entonces inexistente necesidad en el consumidor mediante la publicidad. Pero de cualquier modo no se parte de cero, siempre se apoya en una necesidad existente a la que se modifica, sustituye o extiende para obtener la nueva necesidad que el nuevo producto técnico necesita para su existencia. Podemos encontrar el doble movimiento aludido por Deleuze (ES:91): la pasión persigue su objeto comercial, pero se mueve sobre una visión general de ese mismo objeto teniendo en cuenta el todo de circunstancias y relaciones que rodean al objeto. Es la combinación de un ir de partes a partes y de reaccionar a la totalidad de circunstancias y relaciones. Es una reacción productiva. La misión del gusto será la evaluación estética o moral del nuevo producto. Todo se apoya en última instancia sobre la fantasía del inventor (ES:147-148) y (ES:148). La indistinción entre ciencia y técnica y también entre el arte y la técnica en los ejemplos utilizados por el filósofo no tiene otra razón de ser que no sea la presencia -implícita o explícita- de la técnica en las invenciones científicas y artísticas. El ejemplo de los tejidos de los colonos del siglo XVII, ([MM:486](#)), que pasan de un tejido en dos capas con relleno que elude la distinción derecho-revés, llamados *quilts*, polleras folclóricas escocesas, a la novedosa técnica del *patch-work*, la unión de retazos de telas como modo de superar la escasez ocurrida a fines de ese siglo, resulta una innovación fuera del ámbito de la ciencia nómada para resolver problemas del medio ambiente, de igual sentido que el ejemplo de los tejidos de los mongoles: pura técnica, algo de arte, nada de ciencia; innovación e invención. Por cierto que lo anterior no anula ni funciona como contraejemplo de los diversos casos de invención dentro de la ciencia que Deleuze despliega a lo largo de su obra. El cálculo diferencial leibniziano (también newtoniano) deslumbra al francés, que lo emplea a fondo para sostener su teoría de la diferencia, principalmente en *Diferencia y Repetición* donde afirma que quizá “el mayor esfuerzo de la filosofía ha sido hacer la representación infinita, su extensión hasta lo demasiado grande y lo demasiado pequeño de la diferencia” y eso se logra mediante la invención de nuevas técnicas en diferentes ámbitos teológicos, científicos y estéticos, de modo de que la diferencia sea considerada en sí misma y que la representación “conquiste lo oscuro...”, esfuerzo que identifica en dos momentos clave de mediación técnica en la creación filosófica: el leibniziano y el hegeliano, la “técnica de lo infinitamente pequeño” en el primer caso y la “técnica de lo infinitamente grande” en el segundo, pero que son aún insuficientes para

reconocer el en sí de la diferencia<sup>26</sup> ([DR:389-390](#)). Para Deleuze el primer caso es paradigmático de invención en la ciencia matemática: "El cálculo diferencial... ¡he aquí una invención!" ([EF:59](#)) y lo es porque permite poner en relación directa y operable cantidades de diferente potencia, hasta ese momento imposible. Ahora bien, Deleuze reconoce que esta invención científica es en realidad la invención de una "técnica de análisis diferencial", de lo que se desprende, nuevamente, la mediación técnica incluso en algo tan abstracto: haber "llevado el análisis al infinito" de modo de encontrar una relación de reciprocidad entre el principio de razón suficiente leibniziano y el principio de identidad, que se deduce de la inclusión analítica del "acontecimiento en la noción individual que lo comprende" ([EF:101](#)); el dominio del cálculo infinitesimal permite lo que anteriormente el principio de identidad limitaba al cálculo finito: mientras no se incluya en la noción de algo lo que a ese algo le sucede, mientras la identidad esté limitada a la esencia de la cosa, el análisis se realiza dentro de ese dominio finito circunscripto a la identidad como esencia.

En ([DR:273](#)) explica cuál es el papel de la técnica en la creación científica: mientras lo matemático "son las soluciones", la naturaleza de ellas remite a "ordenes diferentes de problemas" y esos problemas "se expresan ellos mismos técnicamente en ese dominio de soluciones"; esto es, hay dos planos que están operando en el proceso: el de composición técnica y el de creación científica. En el primero es dónde se componen las soluciones matemáticas mediante técnicas que pertenecen a esa rama disciplinar, en el segundo donde se crean los funtores que se expresan como soluciones a los problemas: "cada problema dialéctico tiene su doble en un campo simbólico donde se expresa". Soluciones y problemas no comparten el mismo plano, pero para llegar a la creación es necesario que se pongan en relación mediante un ritmo que es una mediación técnica entre uno y otro plano: "Se necesitan agenciamientos para que estados de fuerzas y regímenes de signos entrecrucen sus relaciones. Se necesitan agenciamientos para que la unidad de composición englobada en un estrato, las relaciones entre tal estrato y los otros, la relación entre estos estratos y el plan de consistencia, estén organizadas y no sean cualesquiera" ([MM:75-76](#)): la mediación técnica como agenciamiento pone en relación distintos planos de composición para llegar a la efectuación creativa; "Un agenciamiento era justamente un conjunto de singularidades materiales en tanto que convergen sobre un pequeño número de trazos de expresión bien determinados" ([DRR:370](#)). Dicho de otro modo por el propio Deleuze: la diferencia tiene dos mitades, que se expresan mediante *t/c*, una mitad es dialéctica, la otra estética, "la ex-

posición de lo virtual y el proceso de actualización" ([DR:331-332](#)) y las ciencias intervienen como "modelos técnicos" en su exploración; en los términos de lo que estamos tratando: las ciencias biológicas y matemáticas pueblan el plano de composición técnica bajo la forma de modelos técnicos que contiene por completo a la Idea en la mitad que corresponde a la *c*, en su proceso de actualización: "Hacer mapas en ese sentido, orgánicos, ecológicos y tecnológicos, y desplegarlos en el plan de consistencia ([MM:67](#)). Cuando Leibniz dice que cada mónada expresa el mundo, lo que está agregando a la noción de algo son todos aquellos acontecimientos que modifican la cosa, por mínimos que sean; a partir de allí la noción de algo será su identidad más todo lo se relaciona con ella; es la razón suficiente leibniziana –todo tiene una razón que explica su causalidad, no todo tiene una causa, y debe estar contenido en la noción que explica ese algo– y para Deleuze se pasa del dominio finito de la identidad al dominio infinito del acontecimiento cuando las diferencias pequeñas y evanescentes "sustituyen la identidad" en el análisis del continuo llevado a cabo mediante diferencias que desaparecen en cuanto se intenta identificarlas (EF:58). Sin duda estamos en el reino filosófico en primer lugar y científico-matemático en segundo ("Este gran golpe matemático consiste en que la singularidad ya no es pensada con relación a lo universal sino con relación a lo ordinario o lo regular..." (EF:77)), pero la técnica es el hacer en el que la creación se lleva a cabo. La creación filosófica de Leibniz la caracteriza por el movimiento de "construir la esencia a partir de lo inesencial", es decir, de lo evanescente, de lo que desaparece, y a ese movimiento técnico lo denomina de vice-dicción ([DR:390](#)). Cuando explica su noción de virtual, Deleuze recurre al axioma de continuidad del ingeniero y matemático francés Jean-Victor Poncelet: si lo virtual es lo inasignable pero determinado, pero que "todavía hacía falta tener la técnica y los conceptos para que esta expresión un poco misteriosa..." (EF:62), la tangente tomada como caso extremo en el que los dos puntos de la circunferencia se mantienen determinados pero su condición es la virtualidad, "siguen estando allí", "los matemáticos lo sostendrán íntegramente, se trata de una técnica formidable" (EF:64) y Poncelet formula su teorema que dice que toda construcción geométrica que puede realizarse con regla y compás, puede también realizarse sólo con regla si se dispone de un único círculo y se conoce su centro, simplificando de esta manera la técnica proyectiva. Esta relación íntima entre creación científica y técnica no ha sido normalmente explicitada posiblemente debido al mayor prestigio de la ciencia frente a la técnica, de la *episteme* frente a la *techné*. Desde los griegos, como hemos señalado, se ha separado jerárquicamente una de la otra, de modo tal que cualquier interdepen-

dencia estaba, de antemano, condenada al destierro; Deleuze, con su interpretación de la creación del análisis diferencial, ofrece un ejemplo que saca a la luz lo que estaba oculto.

En el ejemplo del expresionismo abstracto de Pollock y otros pintores de ese movimiento, el hecho nuevo es, para Deleuze, abandonar el caballete que ha funcionado como una ventana para los pintores de todas las épocas, apoyar la tela que ya no está más tensa y pintar directamente sobre el suelo ([PIN:111](#)). En todos los casos, el establecimiento de un nuevo plano o un "nuevo orden" por parte del artista implica "peligros muy grandes" ([PIN:103](#)) relacionados con la técnica para seccionar el caos de manera novedosa y hasta el momento impracticada; es decir, arriesgarse con nuevas técnicas pictóricas para instaurar un nuevo corte en el caos roza el peligro de la locura, la enfermedad, la borrachera, la auto-destrucción del artista y la propagación de la catástrofe, como cuando refiere la ruptura de la técnica figurativa por parte de Cézanne, quién mediante lo que denomina la "operación principal" del pintor, logra salir del diagrama y encontrar el "verdadero sentido y su fórmula técnica" con la invención de una nueva modulación para el color sorteando los peligros que tal operación técnica le planteaba ([FB:111](#)). En todas las artes, las imágenes permanecen asociadas a las técnicas correspondientes. Así, esas imágenes son producidas por "líneas y colores en pintura, sonidos en la música, descripciones verbales en la literatura e imágenes-movimiento en el cine", pero no son pensamientos abstractos separados de ellas como conceptos independientes sino pensamientos llevados a la práctica mediante ellas e inmanentes a ellas. Los agenciamientos que resultan son componentes inseparables de las técnicas que producen las imágenes: "extraer pensamientos sin abstraerlos, comprenderlos en su relación íntima con las imágenes-movimiento es captar las ideas en el arte cinematográfico" ([DRL:193](#)). Sin embargo, "los agenciamientos nunca son tecnológicos", esto es, no debe entenderse que con la mera invención de una nueva técnica ya es suficiente para crear un nuevo percepto-afecto integrante a su vez de un nuevo agenciamiento. Deleuze aclara, en el reiterado ejemplo de la invención del estribo, que ese solo hecho no fue suficiente, fue necesario pero no suficiente para llegar a una "nueva simbiosis herramienta-hombre-caballo" que alteró para siempre la forma de hacer la guerra. Este nuevo agenciamiento incorpora la herramienta estribo debido a que con anterioridad ya existe una máquina social que lo permite, que "selecciona o asigna los elementos técnicos empleados", la herramienta -y la técnica en general- será marginal mientras no se dé "la máquina social o el agenciamiento capaz de incluirla en su *phylum*" ([D:79-80](#)). La máquina siempre es so-

cial antes de ser técnica, pero también es cierto que no hay un nuevo agenciamiento de guerra hasta que no aparece el invento estribo, invento netamente técnico. No hay necesidad de salirse de la resonancia que se produce entre agenciamiento y máquina técnica, basta con decir que se producen mutuamente en una operación en la que bien puede asumirse la mediación técnica para alcanzar el elemento nuevo, sea perceptual, funcional o conceptual. En un ejemplo más cercano, Deleuze parece dividir a los grandes tenistas en pioneros y colonos: Björn Borg -“Borg ha engendrado una raza de oscuros proletarios”- y John McEnroe entre los primeros, posiblemente Guillermo Vilas, Rafael Nadal y tantos otros que aprovecharon las "invenciones técnicas" de aquéllos para desarrollar un "tenis cuantitativo" capaz de derrotarlos. Lo novedoso del nuevo tenis no consiste en un “nuevo golpe” sino más bien en una cadena sintáctica de posturas que se apoya en la vigente hasta ese momento –un *cliché* tenístico- pero que la convierte en otra cosa sólo en la medida en que un nuevo agenciamiento-estilo está dispuesto a incorporarlas (¿dónde ubicar a Roger Federer?). Deleuze llama “intercesores cualitativos” a esos innovadores deportivos en una analogía con los personajes conceptuales de los grandes filósofos y remata el ejemplo diciendo que “esos inventores [son los] que constituyen en cada momento lo inesperado, una nueva sintaxis, las mutaciones: sin ellos los progresos puramente tecnológicos sólo serían cuantitativos, sin importancia ni interés” (PP:180). Nuevamente el agenciamiento es previo y necesario a la innovación técnica. La pregunta que cabe aquí es en qué categoría debe incluirse a la innovación deportiva, siendo que se trata, por cierto, de un nuevo percepto-afecto que se despliega en la cancha de tenis, pero que no puede ser asimilado sin más a la creación artística. El elemento creativo es el percepto-afecto, pero no es una creación artística de la misma naturaleza que la literaria, pictórica o musical, se trata de otra cosa que no entra en las tres grandes categorías creativas deleuzianas: ciencia, arte y filosofía.

En filosofía le reconoce a Spinoza una “técnica extraordinaria” que le permite “arrancar el concepto al estado de las variaciones de secuencias y proyectar todo sobre un plano fijo que es el de la inmanencia” (EMS:28); esto es, la creación del concepto de inmanencia, tan elogiado por Deleuze, requiere una invención técnica que haga lo que dice la cita (arrancar, proyectar) y se concreta mediante el discurso filosófico de Spinoza. Del mismo tenor es el comentario sobre René Nelli, en *L'Erotique des troubadours*, al que adjudica un muy buen análisis del plano de inmanencia del amor, pues, al igual que Deleuze, rechaza las interrupciones al deseo que implicaría el placer y afirma que en el taoísmo se encuentran “enun-

ciados y técnicas semejantes para la construcción del plano de inmanencia del deseo” (D:113); es decir, la construcción del plano requiere de ciertas técnicas y un proceder de fragmento en fragmento, dependiendo de qué formación social se trate y de cuáles agenciamientos estén en juego: “perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que no tienen el mismo tipo de cuerpo sin órganos” donde importan los “lugares, condiciones y técnicas” que no pueden ser reducidos entre sí (MM:162), pero recurrentemente está la técnica mediando la invención, si bien es cierto que en diversas oportunidades utiliza los términos ciencia y técnica de manera indistinta o equivalente, por ejemplo cuando Tiziano se arrepiente de una técnica en particular y sobre-pinta lo que ya estaba pintado, si lo miramos muy de cerca o “en condiciones científicas se ven las marcas del arrepentimiento” (PIN:256-257); en realidad se está refiriendo a condiciones técnicas, no científicas, en las que se analiza el cuadro con alguna técnica que revele lo que a simple vista no se ve; la mediación técnica en este caso detecta las intenciones ocultas del artista en el acto de creación del nuevo percepto.

En la técnica hay una novedad que le resulta inherente, como la hay en la filosofía, en la ciencia y en el arte, porque tal como está trabajada en *Empirismo y Subjetividad* es lo que da la articulación con la problemática de lo político y lo institucional, y esa novedad, se declina no bajo el término creación sino bajo el término invención.

### **Movimiento: invención en literatura, pintura y música**

Hemos visto anteriormente -en nuestro análisis de los conceptos cinematográficos- que la técnica interviene en el movimiento rítmico en su plano de consistencia, movimiento que es una diferencial de intensidades que produce lo dado. Lo que falta detallar, a nuestros efectos, es cómo aparecen la novedad, las ideas novedosas, la invención.

Deleuze enseña que la filosofía debe preguntarse más por el cómo y menos por el qué. Cómo funciona un concepto antes que qué es ese concepto, con ejemplos. Mostramos a continuación el movimiento de invención técnica en el arte según esta filosofía. En su diálogo con el arte en general y con la literatura y la pintura en particular es donde este segundo sentido de técnica como invención puede encontrarse con mayor nitidez y por ello vamos a explorar el personaje de la pintora Lily Briscoe de la novela de Virginia Woolf *Al faro* (2011), que como personaje conceptual en términos deleuzianos, nos permite caracterizarlo y marcar algunas diferencias con el primer sentido aludido.

La trasposición de las clases dictadas por Deleuze en 1981 en el texto *Pintura. El concepto de diagrama* (PIN), donde expande los conceptos desarrollados en el *Francis Bacon* (FB), ofrece pistas para desentrañar en alguna medida sus ideas. Lo que aparece en forma inmediata es la noción de técnica contrapuesta a la de literatura

Quisiera invocar dos tipos de datos: datos literarios y datos tecnológicos (PIN:145)

También Virginia Woolf emplea en otro texto suyo este primer sentido:

Pero la analogía entre literatura y proceso, para tomar un ejemplo, de fabricar automóviles apenas se mantiene después de la primera vista. Es dudoso que después de atravesar por siglos, aunque hemos aprendido mucho sobre hacer máquinas, hayamos aprendido algo sobre literatura.<sup>27</sup>

Lo propio de la fabricación de automóviles es la repetición lo más exacta posible; cualquier desvío del modelo es tomado como falla, que se contrapone -en la cita anterior- irremediablemente con el hacer de la literatura. En su (PIN) Deleuze propone ejemplos para caracterizar el hecho pictórico, opuesto al cliché en tanto que copia, repetición o más profundamente aquello que ocupa la tela del pintor cuando está aún en blanco y de lo que hay que salir: el caso de Gérard Fromanger que “hacía su gama de luz” pero inmediatamente se convertía en un nuevo cliché y

...por eso no podía permanecer mucho tiempo en esa técnica. (PIN:58)

La técnica pictórica de Fromanger es un proceder del que hay que escapar apenas o antes aún de que se convierta en un cliché; esto es, la técnica original de Fromanger es inventiva, pero al pasar al hecho pictórico deviene en cliché, en modelo disponible para cualquier otro pintor. Una misma técnica es original para Fromanger y cliché para sus imitadores. Tenemos las dos acepciones del término: técnica como invención y técnica como repetición. Para Deleuze la primera consiste en suprimir la narración y la ilustración haciendo pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que de allí salga algo completamente distinto: el hecho pictórico en tanto que pintura de fuerzas invisibles, es decir, volver visible lo invisible. La catástrofe es el lugar de las fuerzas y la técnica inventiva traza el diagrama para atravesar la catástrofe y llega al hecho pictórico. La creatividad del pintor se refleja en el diagrama que crea como paso necesario y previo para llegar al cuadro y construir el diagrama requiere una técnica original. La pin-

tora Lily, en *Al Faro* siente la proximidad del caos-catástrofe que se presenta de la mano del Sr. Ramsay como algo que le impide pintar

Pero mientras el señor Ramsay siguiera presionándola, no podría hacer nada. Cada vez que se le acercaba...era como si se aproximaran el caos y la destrucción. Era incapaz de pintar. (2011:182)

Lily siente el caos y la destrucción de los que no puede salir, a su juicio por la presencia del señor Ramsay, pero quizá hay algo más profundo que ella no puede precisar: construir el diagrama requiere originalidad y ella, aún diez años después de haber comenzado el cuadro no puede llegar al hecho pictórico. Los tres momentos en juego: una tela en blanco que está llena de clichés, un borrado de los clichés y el establecimiento del diagrama en tanto que virtual y la actualización del diagrama en el hecho pictórico. Ese es el rol del diagrama, pero para llegar al diagrama se requiere la invención de una técnica artística. Deleuze busca distintas maneras de expresarlo aunque nuestra impresión es que no ha desarrollado todas las categorías para describir con claridad lo que tiene en mente y aparecerán tensiones en su empleo:

Lo que quisiera sobre todo apartar es la impresión de “fórmula aplicada”. Esto no es una fórmula aplicada. Piensen que todo lo que digo pierde estrictamente todo sentido si ustedes uniformizan esta noción de diagrama...El diagrama no es en absoluto una idea general. Es algo operatorio en cada cuadro, es una instancia operatoria. (PIN:87)

El diagrama como algo operatorio, como instancia operatoria es una técnica inventiva individual para cada cuadro y de cada pintor, pero Deleuze no la llama de ese modo, quizá porque mantiene la noción de técnica como repetición, como una fórmula que se aplica y para él esto es cliché. En otra parte del mismo texto dice que el acto de pintar comienza con la lucha contra la forma<sup>28</sup> intencional porque es la intención del pintor lo que promueve el cliché y esa lucha consiste en hacerlo pasar por la catástrofe. Volver visible una fuerza es actualizar la posibilidad del hecho, la forma con relación a la fuerza. La lucha del pintor “no es más que con fuerzas”

En pintura, la forma intencional es el primer tiempo del acto del pintor. El segundo tiempo es instaurar el caos-germen o el diagrama que va a determinar la posibilidad del hecho pictórico y el tercer tiempo es el hecho pictórico en sí mismo. (PIN:87)

En esta otra manera de expresar el acto pictórico, Deleuze asimila la forma intencional al cliché que inunda la tela en blanco con la que se enfrenta el pintor que tiene la idea de pin-



tar algo, por ejemplo pintar a la Sra. Ramsay leyéndole a uno de sus hijos. Hasta aquí no habría divergencias entre distintos estilos pictóricos; la idea de cuadro que tiene William Bankes no difiere de la de Lily en esta primera instancia; la ruptura se produce en el momento siguiente, en la creación del diagrama pictórico de donde saldrá finalmente el cuadro

El señor Bankes sacó un cortaplumas y golpeó el lienzo con el mango de hueso. ¿Qué quería representar con esa forma purpúrea triangular de ahí?, preguntó. Era la señora Ramsay leyéndole a James, respondió [Lily]. Pero es que no había tratado de conseguir un parecido... Pero el cuadro no los representaba, objetó ella, al menos no en ese sentido... Una madre y su hijo podían reducirse a una sombra sin que ello indicara una falta de respeto. Una luz aquí requería una sombra allá... Pero ahora..., se volvió [Bankes] quitándose las gafas para proseguir con el examen científico de su tela. Si todo radicaba en la relación entre las masas, las luces y las sombras, cosa que, para ser sincero, no se había parado a considerar nunca, querría que le explicara...¿qué efecto pretendía conseguir? (2011:66-67)

Lily trata infructuosamente de expresar lo inefable de la construcción de su diagrama:

Ella lo miró. Sin un pincel en la mano no podía mostrarle lo que pretendía conseguir, pues ni siquiera acertaba a verlo ella misma. (2011:66-67)

Virginia capta el segundo momento deleuziano en el que el pintor despliega su técnica diagramática. Si Lily no acierta en ver lo que pretende obtener es porque no se trata de ver, al menos del ver de la vista, con los ojos, el ver del Sr. Bankes. Si no puede ver no lo puede poner en palabras, es algo aún no actualizado que está presente sin representar. Pero con su pincel en la mano la cosa sería distinta. No le alcanza la mano solamente. Necesita el par pincel-mano para la creación que es corporal. Y tampoco intentaría ponerlo en palabras sino simplemente pintarlo sobre la tela y de ese modo “mostrarle lo que pretendía conseguir”<sup>29</sup>. La cita permite imaginar dos semióticas distintas en el diálogo Lily-Bankes que hablan la misma lengua pero no el mismo lenguaje. El lenguaje de Bankes es el lenguaje de la representación, el de Lily es el lenguaje de las fuerzas, los colores y las texturas arrepresentativas, “al menos no en ese sentido”. Deleuze y Guattari en la meseta 5 de *Mil Mesetas* admiten la posibilidad de combinaciones de semióticas diferentes en una conversación como la de Lily y Bankes:

Quizá todas las semióticas sean mixtas, se combinen no sólo con formas de contenido diversas, sin que también combinen regímenes de signos diferentes. Elementos presignificantes están siempre

activos, elementos contrasignificantes están siempre activos y presentes, elementos postsignificantes están ya presentes en el régimen signifiante. Las semióticas y su combinación pueden aparecer...en una conversación ordinaria en la que personas que hablan una misma lengua no hablan el mismo lenguaje (de pronto surge un fragmento de una semiótica inesperada)...Las semióticas dependen de agenciamientos que hacen que...tal estilo, tal moda, tal patología, tal minúsculo acontecimiento en una situación limitada pueden asegurar el predominio de una u otra. (MM:124)

El texto de Virginia y su régimen de enunciación corren paralelos con el diálogo Lily-Bankes, en planos distintos pero con técnicas similares: un plano es el del texto mismo y el otro es el de la anécdota, de lo que el texto habla. Las semióticas del texto en las que el relato salta continuamente de una a otra, de lo que sucede se ve y se dice, a lo que fluye en las conciencias, no se ve y no se dice, tienen como correlato semióticas pictóricas también distintas: una que procede por transporte de la semejanza y la otra por ruptura de la semejanza, la que pretende Bankes y la que intenta Lily, la que esperaría ver la representación de la Sra. Ramsay y de su hijo tal como los ve el ojo y la que el par pincel-mano, independizado de la visión óptica, los representa “al menos no en ese sentido”, los representa manualmente, hápticamente. El texto muestra la lucha entre ambas semióticas e insinúa el predominio de la de Bankes. Lily intenta explicarse pero no discute con él, mientras que en el flujo de su conciencia se expresan los desacuerdos. No es cuestión de hablar para decirse; se lo querría mostrar mediante trazos sobre la tela con su mano-pincel, pero abandona el intento rápidamente, como si se diera cuenta de una distancia insalvable

Se interrumpió, no quería aburrirle, apartó lentamente el lienzo del caballete. (2011:67)

En el abandono reconoce -no sin disgusto- el predominio de la semiótica de Bankes sobre la suya:

Aquel hombre había compartido con ella algo profundamente íntimo...apretó el cierre de la caja de pintura con más fuerza de la necesaria y el chasquido pareció encerrar para siempre en un círculo, la caja de pinturas, el césped, al señor Bankes y a aquella tunante medio salvaje de Cam, que pasó corriendo a toda prisa. (2011:67)

Lily cierra de un golpe lo que parece ser una caja de Pandora en la que encierra los monstruos que le producen una sensación de violación de su intimidad. En esa caja guarda sus artefactos y a su perseguidor. Al encerrar sus artefactos el ojo háptico desaparece. Desprendida de los pinceles y de los materiales colorantes, ella rompe el agente expresivo, o mejor, lo encierra hasta nueva oportunidad. Claro que en el encierro está también su mano,

esa mano que pinta que no es la mano que agarra un vaso en la mesa o un pedazo de pan sino la mano que palpa, que toca el lienzo mediada (no mediatizada) con el pincel—témpera u óleo. La caja de pinturas es también un agente híbrido, combinación de su mano con la caja material de guardar lo que usa para crear y de paso también a su perseguidor paranoico—interpretador. Hay dos formas de delirio -que derivan del problema de la psiquiatría de principios del siglo XX de los delirios no alucinatorios con conservación de integridad mental- que le son útiles a Deleuze para caracterizar diversos regímenes semióticos. Los dos principales se oponen en un régimen ideal de significancia paranoico-interpretativo por un lado y un régimen subjetivo postsignificante pasional, por el otro. En lo que aquí estamos desarrollando, interesa para tratar de captar -en dicha oposición- la diferencia profunda entre la técnica repetitiva y la técnica inventiva, tal como lo deja entrever *Al faro*, bajo formas moderadas o quizá sutiles de ambos delirios. El régimen de significancia paranoico-interpretativo puede asimilarse de alguna manera al de Bankes mientras que el régimen subjetivo postsignificante pasional al de Lily; Virginia enfrenta el problema de la nueva estética pictórica de principios de siglo y su lucha contra las formas tradicionales. No es pertinente sostener que la intención de la autora era ésta o tal otra y no tiene mayor importancia. Pero el texto, una vez liberado de la pluma woolfeana, nos permite hurgar en él para caracterizar la variación técnica que estamos buscando: invertir los términos de la locura, los que parecen cuerdos -Bankes- no lo están y los que parecen locos -Lily- no lo son. Ambos personajes literarios no hablan por sí mismos sino que el genio de la escritora los universaliza como dos agenciamientos colectivos de enunciación opuestos y en tensión en un momento histórico de grandes transformaciones sociales, culturales y económicas. Advertimos a lo largo del texto el deseo insistente e infructuoso de la Sra. Ramsay en casarlos, en hacerlos convivir pacíficamente. El delirio de Lily será el de los actos más que de las ideas. Deleuze y Guattari se preguntan si es un azar que la distinción de los dos grandes delirios - de ideas y de acciones- coincida en algunos aspectos con la distinción de clases:

...una clase con ideas influyentes, irradiantes (forzosamente) frente a una clase reducida a acciones locales, parciales, esporádicas, lineales...Todos los paranoicos no son burgueses, todos los pasionales...no son proletarios. Pero, en las mezclas de hecho, Dios y sus psiquiatras son los encargados de reconocer a aquellos que conservan un orden social de clase, incluso delirante, y aquellos que traen el desorden... (MM:126)

La molestia de Bankes ante el esbozo del cuadro de Lily es que incurre en una falta de respeto, altera el orden establecido

Así que una madre y su hijo, objetos ambos de una veneración universal...podían reducirse a una sombra purpúrea sin incurrir en una falta de respeto, meditó él. (2011:66)

Los autores de *Mil Mesetas* nos sugieren cómo identificar de qué lado está la paranoia, el elemento despótico o el régimen significante

..para un [indio] hopi todo está relacionado: un desorden social, un incidente doméstico, ponen en tela de juicio el sistema del universo cuyos diferentes niveles están unidos por múltiples correspondencias: una conmoción en un plano sólo es inteligible y moralmente tolerable como proyección de otras conmociones que afectan otros niveles (MM:119)

Podemos observar el salto de abstracción paranoico que da Bankes: no respetar la manera tradicional de pintar una escena familiar implica una falta de respeto a la familia Ramsay; quizá, saltando al círculo siguiente, a la institución familiar y quizá también, saltando a un círculo aún más alejado, al orden social en sí mismo, como el indio hopi engañado por su mujer -en el ejemplo tomado de Levi Strauss- que se aleja del poblado y reza para que caiga sobre su comunidad todo tipo de desgracias, saltando de un círculo a otro en el establecimiento de las culpabilidades del engaño. Hay una trampa en este sistema que se profundiza mediante “un mecanismo secundario al servicio de la significancia: la interpretación”. Bankes interpreta el esbozo de Lily como una falta de respeto. Si se descompone el proceso mediante el cual se llega desde una mancha en una tela a una falta de respeto a la institución familiar, podrá verse por qué Virginia coloca en Bankes el régimen colectivo de enunciación que defiende las tradiciones en el Imperio Británico. Es el régimen de la repetición, el signo que remite al signo sin solución de continuidad

A un signo o a un grupo de signos se hará corresponder una porción de significado determinado como conforme y por lo tanto cognoscible...Por supuesto, así no se puede renovar la noción de producción...Ahora bien, esa pura redundancia formal del significante ni siquiera podría ser pensada sin una sustancia de expresión particular, para la que hay que encontrar un nombre: la *rostridad*...El rostro es el Icono característico del régimen significante...el significante se reterritorializa en el rostro. (MM:120)

Por un lado, el régimen interpretativo de Bankes no permite la renovación en la producción, pide que todo sea como siempre ha sido. Pero además, Deleuze y Guattari nos informan que se requiere una sustancia de expresión específica para este régimen donde se estaciona el significante. Sin escribirlo, Virginia nos lleva a imaginar el rostro de Bankes cuando golpea la tela de Lily con el mango de su cortaplumas... “el rostro es una política”

afirma la *Meseta 7*, es decir, expresa relaciones de poder, las cuales parecen estar siendo desafiadas por el boceto de Lily

¿La señorita Briscoe nunca había estado en Roma? ¡Oh!, debería ir. Para ella sería una vivencia maravillosa: la capilla Sixtina, Miguel Ángel, y Padua con sus Giotto...Había estado [Lily] en Dresde, donde se encontró con montones de pinturas que no había visto; en todo caso...tal vez fuese mejor no ver tantos cuadros: sólo servía para que se sintiera irremediamente insatisfecha con su propia obra. (2011:89-90)

Banks marca cuales son los modelos a seguir, Lily siente que eso no le sirve más que para enfrentarse con su propia insatisfacción, con la necesidad de algo nuevo; Banks habla, ella piensa y calla. El contrapunto es entre la palabra y el pensamiento no hablado, entre el significante y el flujo de conciencia que se refleja en el diálogo con su tela

La fría mirada de la tela parecía reprocharle tanta precipitación...Contempló con aire inexpresivo aquella tela que a su vez parecía observarla a ella con su mirada blanca e intransigente... (2011:193)

La noción de rostridad parece apropiada para captar la relación técnica que Lily mantiene con su tela y sus otros artefactos artísticos. Decimos relación técnica porque el texto de Virginia emplea un régimen de enunciación en el que la relación de la pintora con sus artefactos artísticos presupone un cierto modo de existencia o una cierta manera de explorar el ser en medio de ellos. La rostridad deleuziana no se limita al rostro humano, también hay rostridad en las cosas. Virginia expresa con palabras -hace ver- los afectos-percepciones y las afecciones de la pintora en el trance de la creación artística. Pero su vínculo con el pincel, con la tela o con sus colores no se asocia con las tradicionales concepciones de los artefactos como prolongación o mejoramiento de las manos, de los ojos o de los brazos, llamada concepción protésica de la técnica (Parente 2010), un defecto originario del hombre que sus artefactos técnicos vendrían a compensar. Deleuze, en algún momento, toma la concepción técnica de E. Krapp sosteniendo que “la máquina técnica ya implica un elemento no humano, actuante, transmisor o incluso motor que prolonga la fuerza del hombre y permite que posea una cierta liberación”, si bien lo hace en un contexto en el que argumenta a favor de la distinción entre máquina técnica y máquina social ([AE:146-147](#)). También Kafka da una clasificación poética similar de las técnicas: aquellas que tienden a restaurar las "relaciones naturales" venciendo las distancias y acercando a los hombres (el tren, el coche, el avión) y las que representan la ventaja vampírica del fantasma o reintro-

ducen "lo fantasmático entre los hombres" (el correo, el telégrafo, el teléfono inalámbrico) (K:48); ambas tienen la intención de suplir lo que al hombre le falta por naturaleza, en la comunicación física y en la comunicación inmaterial respectivamente. Simondon, por su parte, también distingue entre los objetos prótesis del organismo humano, que han sido producidos bajo las categorías de la necesidad y la utilidad y los objetos técnicos creados "con su doble dimensión de universalidad espacial y de eternidad temporal". Para que haya creación de objeto técnico es condición que se haga "abstracción del destino de utilidad" (2013:185), y teje una relación más compleja entre lo que llama los órganos humanos de manifestación -como las faneras que implican una capacidad superior del organismo de relacionarse con el medio en comparación con los órganos vitales o centrales, como el corazón o los pulmones- y los objetos del mundo exterior sometidos a manipulación. Estos órganos de manifestación, realidades intermediarias entre el organismo y los objetos del mundo exterior, están más cargados de expresión que los órganos vitales y por tanto más proclives a ser tomados en calidad de símbolos. En tal sentido, las extremidades pueden relacionarse con el mundo de manera diferente que los órganos esenciales, por ejemplo adosándose un complemento instrumental protésico, el cetro del rey o las armas de los guerreros, que cumplen una función simbólica como

Figuración materializada de la mano de la gloria con el índice extendido... Las armas de un guerrero, el cetro de un emperador son pertenencias muy directamente simbólicas, ya que prolongan de manera protésica los órganos de manifestación, y a su vez, porque, en la ligazón protésica, la supresión del objeto-instrumento amputa al cuerpo de uno de sus poderes (2013:152)

Esta distinción simondoneana de la función protésica de algunos instrumentos parece funcionar como puente entre la concepción protésica canónica de la filosofía de la técnica descrita por Parente y la visión deleuziana que estamos desarrollando, en tanto que agrega a la función material del instrumento protésico, una función adicional simbólica. Para Simondon, el objeto protésico creado abstrayendo su utilidad funciona tanto de manera centrífuga como centrípeta respecto del sujeto que lo detenta: en tanto que percibido, el cetro imperial opera en un solo sentido, del emperador hacia los súbditos, pero cuando deviene símbolo funciona en ambos sentidos, contra los súbditos como ejercicio del poder y contra el emperador, en tanto que si fuese despojado del cetro-símbolo habría perdido su poder sobre aquellos: "los dos sentidos, las dos orientaciones se cruzan y despliegan entre ellas el espectro continuo de las ocasiones imaginarias de experiencia" (2013:153); esto es, trans-

portado al caso de la pintora Lily que estamos analizando, cuando ella toma el pincel encaja su gesto en un cúmulo de temporalidades diferenciales, variadas, que explicarían la solidez relativa a menudo asociada a la acción técnica. Si hay un antes, un durante y un después del diagrama pictórico, la solidez estará del lado del hecho pictórico una vez actualizado el diagrama, una vez que mediante la técnica innovativa se haya salido del diagrama.

...jamás la pintura ha sido, por importante que sea, esa pareja caballete/pincel...el caballete expresa el cuadro como realidad visual, como ventana y el pincel expresa la subordinación a las exigencias visuales...la tela no cesa de salir del caballete, del mismo modo que el pincel no cesa de actuar como algo distinto a un pincel... (PIN:95-96)

La pintura es agenciamiento del mismo modo que lo es el cetro simondoneano como rostro: tela, caballete, colores, pinceles, manos, cuerpos, ojos, en ensamble con regímenes semióticos diversos, palabras, gestos, miradas, rostros. Hay una mirada de la tela que Lily ve; hay un ir y venir de miradas entre la tela y Lily, miradas de complicidad y de reproche. Hay una rostridad en el lienzo del mismo signo que el de Bankes; Lily tiene dos perseguidores en lugar de uno, Bankes que le exige adecuarse a los moldes y la tela que le reprocha su precipitación y tal vez su falta de decisión para avanzar, para superar el diagrama y lograr el hecho pictórico. La rostridad de la tela es la tela como ventana, rostridad de signo negativo que mira de frente, sin ocultarse y pretende encuadrar todo en sus límites, pide repetición según una fórmula ya establecida como cliché, pide que la pintura sea analogía por transporte de semejanzas, una técnica repetitiva como pide Bankes.

Los rostros son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. (MM:174)

Deleuze y Guattari sostienen que hay rostro en ambos regímenes semióticos, aunque con funciones y signo distintos. El rostro de Bankes apunta a neutralizar las innovaciones de Lily, que con su silencio acepta sin discutir. Pero el régimen de Lily también crea rostridad, estriamiento, adecuación de su realidad mental a la realidad dominante.

El profeta al contrario que el adivino, no interpreta nada...tiene un delirio de acción...se anticipa y detecta las fuerzas del futuro. Los rasgos de rostridad ya no tienen por función impedir la forma-

ción de una línea de fuga, o formar un cuerpo de significancia que la controla y sólo le envía un chivo sin rostro. Al contrario, la rostridad organiza la línea de fuga, en el cara a cara de los dos rostros que se ahuecan y se desvían, se ponen de perfil. (MM:129)

La función de la rostridad cambia según el régimen de que se trate y se monta en líneas de fuga de signo distinto. Si Lily -en tanto que personaje conceptual- profetiza un cambio del estilo pictórico de su época, si el texto de Virginia lo anticipa, la rostridad del régimen de subjetivación tiene signo positivo: la traición de Lily a lo establecido, una línea de fuga positiva “en el cara a cara” con su tela: “apartó lentamente el lienzo del caballete”, saca la tela del lugar establecido y sus miradas se desvían...

En Simondon, cuando el instrumento se convierte en símbolo, pasa a ser pertenencia simultánea de varios propietarios y contiene diversas orientaciones hacia el objeto: “El símbolo no es más que un pseudo-objeto, cargado de toda la energía potencial de un sistema metaestable, presto a iniciar un cambio de estructura”, esto es, el instrumento pasa a ser parte de un sistema técnico en variación continua que habilita un cambio innovador (2013:153). Para Deleuze la novedad técnica que trae el expresionismo abstracto o *action painting* -no es el caso de Lily- es justamente sacar la tela del caballete y colocarla en el suelo para así pintar sobre una superficie no tensa. Hay innovación de técnica pictórica en la transformación del soporte:

¿Qué es lo esencial técnicamente para el expresionismo llamado abstracto, para Pollock, para Morris Louis, para Nolland...? Es la necesidad que tienen...de abandonar el caballete para pintar sobre el suelo... [en] una especie de acción frenética en la que el pintor realiza sus lanzamientos de pintura, maneja el bastón, la manga de repostería, etc. girando en torno de la tela que está a sus pies. ¿Qué significa “la tela no tensa sobre el suelo” en lugar de “la tela sobre el caballete”? Significa una conversión fundamental. Quiere convertir el horizonte en suelo, pasar del horizonte óptico a un suelo, a un suelo del pie. (PIN:111)

Lily saca el lienzo del caballete pero para esconderla de su perseguidor, de su dominante significancia. No hay innovación técnica en ese gesto, no va a pintar en el suelo como Jackson Pollock pero hay sí un esbozo de rebeldía en la postergación de la creación de su propio diagrama que va tardar diez años en aparecer. Lily tiene una idea fija que no puede plasmar, su régimen de signos, su semiótica es todavía la de una existencia condicionada que conforma -junto con la traición y la doble desviación de las miradas- las características del régimen pasional. Para Deleuze y Guattari esta línea pasional tiene origen en un punto



de subjetivación, de sujeción, de individuación que sigue siendo tan estrato como lo es el régimen significante despótico de Bankes. Por el contrario, los expresionistas abstractos han inventado su técnica diagramática y a partir de allí hechos pictóricos que rompen radicalmente con la tradición. Lily queda a mitad de camino, aún diez años después cuando logra finalmente terminar su cuadro, momento que Virginia privilegia con la última frase del libro. ¿Termina un cuadro abstracto al estilo Mondrian o sólo pinta figuras geométricas que todavía representan? Si fuese el caso Deleuze diría que se trata de la segunda posición diagramática (PIN:107), en la que el diagrama está reducido a su mínima expresión y “tiende a ser remplazado por...un verdadero código” y sabemos lo que código significa en el idiolecto deleuziano:

...como si el pintor quisiera conjurar...lo que hay de oscuro en el diagrama, todo lo que hay de inconsciente, de involuntario... ¿Qué es esa tendencia a reducir el diagrama?... Tenemos la impresión de que nos encontramos una vez más en la frontera de la pintura...de que aquello que se nos presenta es una especie de código cuyo secreto no tendríamos... [aunque] esos pintores son pintores. No lo serían si aplicaran o hicieran un cuadro a partir de un código...Pero la frontera es quizá muy delgada...Cualquier computadora puede producir cuadros según un código...Lo que quiero decir de los pintores abstractos no es esa estupidez. Quiero decir que todo sucede como si se nos presentara algo que fuera a valer como un código interior a la pintura, como un código propiamente pictórico. (PIN:116)

En Deleuze la noción de código está contrapuesta a la de diagrama; aunque aquí no niega la creatividad de los pintores abstractos, se nota la dificultad para caracterizarlos por un lado por su función diagramática cercana al código en una “frontera delgada”, de la que sale proponiendo algo novedoso como “código interno”, con algo de independencia respecto de su noción tradicional, siempre cargada de negatividad. Creemos que esta dificultad está expresando la necesidad de crear nuevas categorías para caracterizar lo que serían distintos grados o niveles en la invención de técnicas pictóricas para superar la dicotomía repetición/creación. Si bien Lily trata de escapar -y finalmente lo logra, ya sea con figuras abstractas o figuras concretas- de los clichés del Sr. Bankes, no llega ni por asomo a los extremos creativos y novedosos del *action painting*, pero su diagrama es también creación en un grado menor. Deleuze caracteriza mediante las nociones de código y de modulación dos tipos de lenguaje que vemos asociados a la técnica repetitiva y a la técnica inventiva: el lenguaje hablado, convencional o digital y el lenguaje analógico, corporal o kinésico, como formas extremas ideales de aquéllas. Lo más interesante para nuestra apuesta es que De-

leuze admite una codificación superpuesta o aplicada sobre el lenguaje analógico como forma intermedia entre ambos, de tal modo que se abriría un espacio para una modulación gradual de la innovación técnica y podríamos arriesgar que se trata de un continuo y no ya de la oposición dicotómica inicial excluyente, del mismo modo como encontramos líneas en el continuo del plano inclinado, que tienden hacia líneas de fuga de signo negativo, bloqueadas o líneas de fuga abiertas, positivas. El personaje literario Lily permite imaginar alguno de esos estados intermedios como respuesta a la pregunta por el tipo de pintura que ella lleva a cabo. En términos deleuzianos no es pintura abstracta pura ya que -si bien en otro sentido- ella pretende representar a la Sra. Ramsay y a su hijo, pero tampoco es figurativa al estilo de lo que sugiere el Sr. Bankes. El arte de la técnica inventiva pura, lo figural como extremo ideal de la serie, implicaría lo totalmente arrepresentativo, lo que no vuelve a presentar nada conocido. El cuadro que pretende Lily está planteado en términos de lenguaje codificado en tanto que “implica la similitud de dos maneras: ...similitudes ilustrativas y similitudes narrativas...”. Hay intención de narrar el estado de cosas Sra. Ramsay-James: Lily piensa “una madre y su hijo podían reducirse a una sombra...”, o como le espetaba Bankes: “¿Qué quería representar con esa forma purpúrea triangular de ahí?” La sombra o el triángulo que esboza Lily es una similitud “relajada” y eso subleva a Bankes, pero aun así, para Deleuze no deja de ser una manera de codificar la pintura; lo figurativo no lo es porque se parezca al modelo sino por la forma en que es logrado, no por el contenido sino por forma, es decir

...en la medida en que la imagen es producida por un transporte de relación similar, por una similitud de relación, pudiendo ser esa similitud...tan relajada como ustedes quieran... Diría que existe reproducción cuando hay transporte de una semejanza o de una similitud de relación. Cuando transportan una similitud de relación, reproducen una semejanza. La analogía es entonces principio de reproducción de una semejanza. Diría que la figuración es de este tipo, es la primera forma de la analogía o analogía común. (PIN:133)

Esta descripción parece coincidir con las pretensiones de Bankes: el cuadro debe ser sólido, debe reproducir la figura de la madre y el hijo tal como las ve el ojo para no caer en una falta de respeto. Pero aunque lo que está esbozando Lily no es representativo en ese sentido, tampoco se ha librado del código. Hay otro tipo de analogía que Deleuze encuentra en el lenguaje analógico y que no puede ser definida por la similitud, caso contrario no bastaría para distinguirla de la analogía común que se da en el lenguaje convencional codificado, porque el código también supone similitud; falta algo más para una completa carac-

terización de ese otro tipo de analogía y alcanzar la invención pictórica: en lugar de reproducir la semejanza se requiere producir la semejanza. Siempre hay analogía o semejanza, la cuestión es cómo se llega a ella. En la oposición técnica repetitiva/técnica inventiva nos encontramos ante un problema similar: en el segundo caso tendremos semejanza por caminos distintos que el transporte de similitudes. La técnica es producida como semejanza por medios no semejantes. Deleuze sostiene que ese otro tipo de analogía es la analogía estética, a la que se llega por medios totalmente diferentes a los de la analogía común: por transporte de relaciones y esas relaciones son relaciones de dependencia entre el emisor y el destinatario en un lenguaje que no es más el lenguaje lingüístico convencional o codificado sino el lenguaje analógico que no está articulado sino modulado. La diferencia entre ambos lenguajes consiste en que el convencional “designa los estados de cosas por convención y de allí se inducen funciones analógicas” mientras que el lenguaje analógico “expresa directamente relaciones analógicas de dependencia y de allí se deducen los estados de cosas”. A lo largo de todo el texto de Virginia, Lily está en trance de pintar/narrar el estado de cosas Sra. Ramsay-James, en uno de los ejes de lectura posibles, y lograr algún tipo de analogía que le satisfaga, lo que la ubica en el primer tipo de lenguaje señalado. Al finalizar la primera parte denominada La Ventana -la tela como ventana para el pintor en ese eje de lectura- Lily no ha logrado salir del cliché que le propone su tela originalmente en blanco, pero claro, dura solamente un día y suceden los enfrentamientos con Bankes ya referidos. Luego de diez años, en la tercera parte del texto, Lily retoma y logra dar el trazo final

A toda prisa, como si algo la apremiara, se volvió hacia su lienzo. Ahí estaba: su cuadro...miró el lienzo: estaba borroso. Con una súbita intensidad, como si lo viera todo claro por un segundo, trazó una línea allí, en el centro. Ya estaba, lo había terminado. Sí, pensó dejando el pincel como enorme cansancio, he tenido mi visión (2011:252)

Es un párrafo de velocidad infinita, un pasaje por el diagrama borroso para llegar al cuadro terminado con una sola línea en el centro. Una actualización del virtual en un instante de tiempo, una intensidad, una singularidad en el tiempo. Virginia logra en una frase expresar esa actualización del diagrama pictórico y cierra el texto de una historia de diez años de idas y venidas, de un diagrama que no logra actualizarse sino sólo en la última frase del libro: ella también terminó allí su obra. ¿Qué es lo que impedía a Lily completar su cuadro? En los términos que nos interesan, ¿qué es lo que sujetaba a Lily para no poder desprenderse del cliché, de la técnica repetitiva, de la reproducción que le pide Bankes? En otras palabras, ¿qué semiótica está primando, que agenciamiento colectivo de enunciación

está operando para que la creatividad no aparezca? Más allá del régimen significativo despótico de Bankes, de toda la tradición pictórica que se le aparece como cliché en la tela en blanco, su propia semiótica subjetiva pasional también la sujeta. Nos estamos adentrando en las condiciones que están supuestas en Deleuze para acceder a la innovación técnica. Para responder la pregunta debemos entender la semiótica de Lily. Así como la semiótica significante despótica tenía un centro de significancia y se expandía en círculos, la semiótica subjetiva pasional parte de uno o varios puntos de subjetivación y de allí opera linealmente, es decir necesita llegar al fin de un proceso finito antes de pasar al siguiente; en la tercera parte del libro Lily va terminando con sus fantasmas de la primera parte, uno a uno, como si se fuera liberando de ellos: entre otros, la muerte de la Sra. Ramsay ha ocurrido en el transcurso de la parte segunda. La pasión inconfesable por la Sra. Ramsay es uno de los puntos de subjetivación de Lily, lo que la individúa por un lado y la maniatada por el otro, lo que la inmoviliza frente al Sr. Ramsay; otro punto de subjetivación es la belleza incomparable del rostro de la Sra. Ramsay, del que no logra desprenderse

Cada conciencia persigue su propia muerte, cada amor-pasión persigue su propio fin... De ese modo, la subjetivación impone a la línea de fuga una segmentariedad que no cesa de renegar de ella y a la desterritorialización absoluta un punto de abolición que no cesa de obstruirla, de desviarla. La explicación es muy simple: las formas de expresión o los regímenes de signos siguen siendo estratos (incluso cuando se las considera por sí mismas haciendo abstracción de las formas de contenido); la subjetivación es tan estrato como la significancia (MM:136-37)

El hecho de que Lily haya eludido las imposiciones de Bankes no significa que haya logrado escapar a la estratificación y llegar a la creación pura. Su semiótica es tan estratificante como la de aquél. Para Deleuze la creación consiste en invertir el agenciamiento, hacerlo pasar de su cara orientada a los estratos al plano de consistencia, al Cuerpo Sin Órganos: pide desestratificar, “abrirse a una nueva función diagramática”; a una nueva técnica diagramática diríamos nosotros, dejando el término función o functor para caracterizar la actividad científica tal como aparece en *¿Qué es la filosofía?*, del mismo modo que cuando opone analogía común y analogía estética abre una zona de vacancia conceptual para una analogía técnica inventiva como producción y no como transporte de semejanzas:

Es necesario sobre todo que la modulación encuentre su sentido verdadero y su fórmula técnica como una ley de la Analogía y que proceda como un molde variable continuo, que no se oponga simplemente al modelado en claro-oscuro sino que invente un nuevo modulado mediante el color. Y posiblemente sea esta modulación del color la operación principal de Cézanne. ([FB:111](#))

Así como esa producción de semejanza pictórica encontró una nueva técnica como ley de la analogía, la elaboración conceptual en la zona de vacancia mencionada arriba debe ser realizada filosóficamente.

Nos centramos por ahora en la aptitud de la noción de rostridad para describir la relación técnica de la pintora con sus instrumentos. Hemos sostenido que el tipo de analogía que busca Lily es la común; esto implica una pintura que no sale de los estratos, que no alcanza desterritorializaciones absolutas, que no invierte el agenciamiento pictórico y es aquí donde vemos que la rostridad explica. Lily no escapa a esas estratificaciones ni se desprende de los rostros humanos y materiales que la condicionan. La tela/ventana tiene un rostro como expresión de las limitaciones que los expresionistas abstractos han destruido poniendo la tela laxamente sobre el piso en lo que para Deleuze es una “conversión fundamental...convertir el horizonte en suelo... fundamentalmente táctil”; ella mantiene su tela tensa en el caballete. Aquéllos abandonan el pincel y lo sustituyen por “brochas, esponjas, trapos... mangas de repostería, el célebre ejemplo de Pollock”

Si ustedes definen la pintura como el sistema de las líneas y de los colores...es una definición visual. Si definen la pintura por trazos y manchas... es una definición nominal, material. Pero existe también otra definición manual, es decir más allá del caballete: bastones, brochas, mangas de repostería. Tienen también aquí una definición de los elementos materiales que intervienen en la pintura. Sólo que esta vez se trata de los elementos manuales (PIN:97)

Lily pinta y se expresa con su pincel que tiene el rostro de todos los pinceles de la tradición y consecuentemente lo que se puede con él y lo que no se puede.

Para Simondon el símbolo opera como un pseudo-objeto en un sistema metaestable del que puede esperarse un cambio de estructura. Este filósofo de la técnica trabaja el concepto de imagen para dar cuenta del proceso de invención, y su análisis coadyuva a comprender y ampliar la noción deleuziana de rostridad. Así, una de las categorías de la imagen es la imagen-recuerdo, “la que puede aparecer en un momento cualquiera luego del fin de la situación perceptiva con la cual se relaciona” (2013:126). La imagen-recuerdo se alcanza de una manera progresiva y sucesiva -no de golpe- entre el momento de la estimulación sensorial y el momento del recuerdo, pasando por etapas que van ganando en precisión: la imagen consecutiva, la imagen inmediata, la imagen eidética y la imagen-recuerdo. La imagen eidética corresponde principalmente a las visualizaciones con un grado de precisión comparable a la de la percepción directa, ya lo suficientemente precisa como para ser

utilizada en la exploración mental. La imagen eidética es la de la magdalena de Proust, que opera como intermediaria en la remembranza de los recuerdos de infancia del narrador en su ciudad natal Combray. Simondon señala la independencia de la extensión de la clase de objetos de que se trata con respecto a su comprensión; esto es, al agregar elementos a la clase, cualitativamente distintos que los anteriores, la comprensión de la clase no cambia después de las adiciones, lo que puede conducir a errores u omisiones epistemológicas:

Esta manera de presentar la evolución de la imagen en el recuerdo a través de ramificaciones asimétricas se aparta entonces de manera bastante notoria de una línea inductiva que reúne en la comprensión de la clase, el contenido común a los diferentes casos individuales concretos encontrados con anterioridad; según la imagen, la clase ya está dada con la primera huella; sirve de matriz a los aportes posteriores que modifican la extensión de la clase sin modificar completamente su comprensión, en la cual los rasgos primitivos continúan jugando un rol principal. (2013:140)

Simondon se distancia de las epistemologías taxológicas tradicionales de las que se desprenden las clasificaciones por género y especie. Las imágenes mentales son parte de un desarrollo isomórfico antes que de un proceso inductivo clásico en el que los datos son recibidos pasivamente por la percepción. La constitución del símbolo es consecuencia de la saturación de las imágenes mediante las sucesivas adiciones de huellas en forma de ramificaciones que han ido formando la imagen-recuerdo a través de las etapas sucesivas; el símbolo se conforma cuando aparecen huellas con tendencias opuestas de modo tal que la imagen es una pareja de cualidades incompatibles “y no obstante reunidas juntas”. Para Simondon, el símbolo o la imagen-símbolo es un estado metaestable donde las cualidades incompatibles y coexistentes expresan un estado de sobresaturación de la imagen que es necesaria para la invención. Como condición para la evolución de la imagen-recuerdo a la imagen-símbolo, la primera debe

Condensar una experiencia intensa, acentuada, que ligue enérgicamente el ser viviente con el medio, y que se desarrolle a través de una serie de huellas sucesivas cualitativamente diferentes, irreductibles unas a otras; es la heterogeneidad de las huellas ligadas a una misma fuente la que da al símbolo su tensión interna, y la que lo vuelve diferente de una totalización comparable a la del retrato compuesto (2013:141)

Simondon acude a un ejemplo de la técnica fotográfica para aclarar su idea: la acción del líquido revelador sobre la placa sensible tiene un efecto parecido: cada aporte de la experiencia va corrigiendo y retocando la imagen-recuerdo que va tornándose más precisa, del

mismo modo que lo hace la fotografía a medida que transcurre el tiempo de permanencia en la cubeta. Ese proceso de “revelado” de la imagen en su camino al símbolo como mapa de las huellas sucesivas es análogo a la constitución del rostro deleuziano, que se distingue también del retrato y de la cara física del individuo y opera también como condición de la invención:

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas...el rostro es un mapa...Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino...hasta que los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro... Sí, el rostro tiene un gran destino, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo (MM:176-77)

El gran destino del rostro es donde Deleuze señala que su destrucción permite el camino hacia lo asubjetivo y lo asignificante como pasaje a la invención o a la innovación creadora: el rostro deleuziano como sistema metaestable simondoneano, cambio de estructura y de órdenes de magnitud:

De manera concreta, se podría decir que el mundo mental de los símbolos es el de los objetos “vis-tos de perfil”, mientras que son sin embargo puntos-claves de las situaciones, objetos u órganos de manifestación, cargados de sentido y de fuerza; la relativa separación de esos objetos significativos los moviliza, los vuelve disponibles, hace de ellos las piedras basales de la imaginación inventiva; los símbolos son “objetos absolutos”, separados de las circunstancias empíricas de su aparición, pero que han conservado su poder, su capacidad de expresión, su capacidad de señalar potenciales. (2013:154)

Esos objetos absolutos simondoneanos, interpretados en el cuerpo como intermediario (2013:149), tienen la misma potencialidad del rostro deleuziano, rostridad positiva y rostridad negativa, en equilibrio permanentemente cambiante, metaestable. El pincel de Lily como rostro es un mapa de posibilidades de las que no se puede salir, salvo que sea destruido, liberando de este modo su poder, su capacidad de expresión, su capacidad de señalar potenciales, tomando las palabras de la última cita de Simondon. Lo mismo sucede con sus otros elementos técnicos, particularmente la tela y el caballete. Mondrian abandona la tela como ventana y produce técnica innovativa; igualmente, los expresionistas abstractos abandonan el caballete y pintan sobre el suelo. Han deshecho los rostros de tela, caballete y pincel, en camino hacia lo asignificante. La técnica inventiva exige destruir las rostrificaciones producidas por la técnica repetitiva en un eterno retorno pero de lo diferente. Lo

único que retorna eternamente es la forma del retornar, en este caso la destrucción del rostro en camino hacia lo asignificante, que se transformará en nuevos significados, en nuevos clichés apenas sea adoptado por los copistas y replicantes de los pintores creativos y constituirán nuevos rostros-símbolos que serán ulteriormente destruidos por otros, como forma concreta de la experimentación; los ejemplos que hemos visto son sólo muestras epocales y no sirven nada más que para ejemplificar; no son modelos. Detectar los rostros de las técnicas establecidas es tarea previa a la experimentación, a la innovación y para ello tampoco hay modelo.

Virginia cumple su tarea en la época en la que le tocó vivir, *Al faro* y sus personajes literarios son ejemplos, no modelos. Si la forma o el concepto del lenguaje analógico es la modulación, si el diagrama es el modulador de la pintura, la modulación se realiza en función de algo más, Deleuze lo llama el espacio-señal, como analogía con la electrónica. Para Lily Briscoe el modelo-señal a modular sobre la superficie de la tela es la imagen de la Sra. Ramsay. Lo figurativo de su cuadro sugiere más un moldeado que una modulación, la relación de una imagen con un objeto que representa y también la relación de esa imagen con las otras imágenes que describe Virginia, en particular la imagen del faro como centro de estabilidad y solidez del ensamble narrativo-pictórico a lo largo del texto, pero también un faro-rostro, un mapa, una superficie estriada de la que tanto la pintora como su modelo no pueden escapar.

Pero es quizá el arte musical el que ofrece los mejores ejemplos, los más nítidos en la obra de Deleuze, en los que la técnica aparece como inventiva o innovativa en la producción de nuevos perceptos-afectos, al mismo tiempo que nos permite ahondar en la distinción entre técnica inventiva y técnica repetitiva en términos de diferencia y repetición, a través del concepto de ritornelo, y el ritornelo musical tendrá preeminencia sobre los otros. Lo que distingue la música de las otras artes es su a-representatividad. Cuando se habla de la imagen musical se está usando una metáfora en la que la imagen alude a una representación visual que la música podría provocar, pero en realidad no hay tal estado de cosas; lo que podemos representarnos son imágenes evocadas por la música, como cuando un Nocturno de Chopin nos trae la imagen romántica de la mujer amada o una melodía de Debussy nos entrega un atardecer calmo sobre un lago en total quietud, pero no la música en sí. Por algo Henri Bergson la utiliza para ejemplificar de la manera más clara posible su concepto de duración: “una melodía que escuchamos con los ojos cerrados y no pensamos sino en ella,



está muy cerca de coincidir con ese tiempo que es la fluidez misma de nuestra vida interior...” (2004:84); la melodía musical coincide con el tiempo interior y todavía está representando pero al menos no visualmente, más bien como una sensación. Distinguir los cantos del pensamiento de los gritos del pensamiento parece ser, para Deleuze, una acción vital en la elucidación de lo que es la filosofía como canto relacionado con ciertas coordenadas que son “especies de gritos que persisten”, que duran en la conciencia, y su pensamiento fluye hacia las óperas de Alban Berg, que “aplica las nuevas técnicas de composición propugnadas por su maestro [Arnold Schönberg], el atonalismo y el dodecafonismo” (EF:102). Este músico austríaco introdujo la noción de variación continua en la composición musical, donde la unidad de una obra musical requiere que todos sus aspectos deriven de una idea básica y que sean al mismo tiempo diferentes, de modo similar a cómo Deleuze caracteriza las variaciones de un concepto; se trata de variaciones técnicas, o mejor, técnicas para producir variaciones -en un caso de composición musical y de creación de perceptos y en el otro de elaboración filosófica y de creación de conceptos- las que median entre el artista y el filósofo y sus respectivas creaciones. Las singularidades del pensamiento como gritos y el canto como el devenir del pensamiento filosófico entre singularidades, entre los gritos del pensamiento y el ritornelo como lo que de alguna manera se repite, estribillo caro a Deleuze, del que reconoce dos formas: el territorializado o de agenciamiento, que el músico convierte en un segundo tipo, el desterritorializado, un “ritornelo cósmico de una máquina de sonido”, objetivo final de toda música que apunta al devenir de las fuerzas más que a melodías “encerradas en sí mismas, autónomas, suficientes”, melodías populares, folclóricas vinculadas a determinado tipo de agenciamiento social. El segundo tipo tiene alcance universal, “hace huir lo tonal más que romper con él”, huida mediante líneas de fuga creadas por el artista que técnicamente pone en comunicación las melodías del primer tipo mediante un “nuevo cromatismo”, crea nuevos temas musicales como ritornelos de orden cósmico (MM:352-353). La transformación de un tipo de melodías locales en melodía universal mediante la técnica de poner las primeras en comunicación “deshaciendo el temperamento” que caracteriza a cada una y haciéndolas huir hacia otra Forma aparece también cuando adjudica al ya citado von Uexküll la concepción de “una Naturaleza melódica, contrapuntística y polifónica”. Uexküll muestra que los cantos de diferentes especies de pájaros se ponen en relación de contrapunto, como ejemplo de “melodías que intervienen como tema de otra melodía”, evidenciando las uniones entre territorios diversos, *Unwelt* (hábitat) y planos, de forma tal de intercambiar perceptos-afectos mediante

posturas que se combinan con cantos o cantos con colores, donde parece perderse la diferencia entre lo artificial y lo natural, “en la que ya no se sabe lo que es arte o Naturaleza (la técnica natural)” que llevan a un “plano de composición sinfónica infinito: de la Casa al Universo” (QF:187-188). Esto es, de las melodías locales a los ritornelos cósmicos, a la indistinción entre la técnica de la naturaleza y la técnica artificial en la elaboración de inter-agenciamientos hacia los que fluyen los agenciamientos de territorio. Ese fluir se explica mediante tres componentes del ritornelo que simultáneamente constituyen el *self*: para neutralizar un caos “no dimensional, no localizable, constituido por un manojito enmarañado de líneas aberrantes”, se accede a un “umbral de pre-agenciamiento territorial constituido por componentes direccionales” que opera como un frágil punto o centro de convergencia; ese centro pasa o se convierte luego en un círculo que funciona como la casa donde reina la seguridad y la tranquilidad donde el agenciamiento queda organizado mediante “componentes dimensionales” en su interior [intra-agenciamiento] y finalmente una abertura en el círculo que es como una salida hacia el exterior, “del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos...inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga.” Las tres componentes son referidas por Deleuze en términos de fuerzas del caos, de la tierra y del Cosmos, que coinciden enfrentándose en el ritornelo (MM:319). En el ejemplo deleuziano, el niño graba en una memoria implícita o innata, ya desde antes de su nacimiento, las cancioncillas, que le canta su madre al tiempo que acaricia su vientre, o los sonidos del violín que ejecuta su padre. La reiterada repetición de las mismas notas musicales del estribillo que “escucha” va dejando rastros en el cuerpo del futuro niño a partir de un cierto momento de la gestación. Sin hincapié en la temporalidad del proceso, “no son tres momentos sucesivos en una evolución” Deleuze asimila la formación del yo a esos tres componentes que encuentra en el ritornelo y que son los que permiten al niño asustado neutralizar su miedo canturreando en la oscuridad esa melodía grabada en su memoria implícita, “salta del caos a un principio de orden en el caos” (MM:318). La salida del laberinto caótico se apoya en una “sonoridad del hilo de Ariadna” en una musiquilla repetitiva que no es sólo parte de su territorio conocido y tranquilizador sino también de inter-agenciamientos que van más allá de la tierra, que son del orden de lo cósmico, orden que integra en su seno al niño asustado y lo serena, le permite salir “canturreando” improvisando partes nuevas en el ritornelo, cuyo tercer momento es el que alberga la creación de nuevas notas: “Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla” (MM:318). ¿Técnica natural o técnica artificial

en la improvisación? No es el caso discutir el innatismo, lo que destacamos es que, en esta descripción deleuziana, la invención está mediada por una técnica de musicalización que será cada vez diferente y cada vez repetitiva. Esta técnica de salida del caos por medio del ritornelo se explica con la ayuda de dos conceptos deleuzianos: el medio y el ritmo; medio como lugar donde se operan cambios mediante vibraciones, “un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de componentes”, repetición que llama vibración, con cuatro tipos distintos de medios para lo viviente: exterior, interior, intermediario y anexionado<sup>30</sup>. Ritmo como el pasaje de un medio a otro en la “coordinación de espacio-tiempos heterogéneos”, como modo de caracterizar la diferencia en sí, en el que opera una transcodificación, sinónimo del término técnico transducción, “manera como un medio sirve de base a otro”, que acontece cuando un medio se combina con otro entrando en él, transformándolo, transponiendo sus contenidos de modo de hacerlos comprensibles a otros elementos, diluyéndolo o simplemente alojándose en el receptor. El ritmo deleuziano<sup>31</sup> es casi opuesto a la noción de “medida” que, siendo regular o no, supone una codificación en un medio que no comunica con otros, mientras que el ritmo opera como lo que está en un estado permanentemente transitorio de codificación, como lo irregular, “lo Desigual o lo Inconmensurable”, -en un paralelismo con las nociones de moldeado y modulación<sup>32</sup>- donde “la medida es dogmática, pero el ritmo...une instantes críticos”. Lo propio de la medida es el espacio que media entre singularidades, la curva entre discontinuidades de una función, mientras que el ritmo es lo que asocia esas singularidades –la diferencia en sí- a las que la medida no alcanza a envolver pues se trata de heterogeneidades que se le escapan, como no alcanza tampoco a mensurar el pasaje de un medio al otro, por las mismas razones de heterogeneidad. El ritmo es la diferencia de intensidades que está en un “entre”, y en otro plano distinto del que aloja la acción, siendo ambos heterogéneos e inconmensurables. El pasaje de un medio a otro, pasaje donde el ritmo se afinca, es efectuado gracias a la diferencia que produce la repetición como vibraciones/intensidades de componentes de los medios; es la diferencia de intensidades la que marca el ritmo, no la repetición; es la repetición la que da existencia a los medios (MM:320). En el ritornelo encontramos diferencia y repetición: un “ritornelo de mosca” llama Deleuze a secuencias de códigos que se encuentran en la tela de las arañas y que pertenecen propiamente a su presa, “diríase que la araña tiene una mosca en su cabeza” como también ocurre en el ejemplo de la abeja y la orquídea. El plano de la captura de la mosca por parte de la araña se materializa en la tela, pero el ritmo ocurre “entre” la secuencia codificada de la mosca en la tela y los propios

códigos de la presa, ritmo que acarreará la muerte de la mosca, si es que el ensamble finalmente favorece a la araña, si es que el vuelo de la mosca entra en un ritmo de composición con la telaraña, formas y dibujos del vuelo alrededor de su trampa mortal. Vibraciones de los elementos interiores de la telaraña que son repeticiones en los movimientos de la mosca, diferencias que marcan el ritmo de la captura: el ritornelo de la mosca. “La Naturaleza como música”, contrapuntos como melodías, a partir de los que von Uexküll ha sabido construir –dice Deleuze– “una admirable teoría de esas transcodificaciones”, contrapuntos que se ofrecen mutuamente como motivos melódicos de la técnica natural, en la que “siempre hay transcodificación...no una simple adición sino la construcción de un nuevo plano, como también de una plusvalía...plano rítmico o melódico” (MM:321). Plusvalía que saca al niño que canturrea de su oscuro temor, que lo hace pasar del centro al círculo y del círculo a su exterior, siempre componiendo nuevos planos, adiciones y composiciones que son invenciones, que son producidos por técnicas naturales o artificiales, poco importa a la hora de mostrar la mediación técnica en la invención.

La diferencia más profunda entre técnica inventiva y técnica repetitiva puede rastrearse a partir de estos conceptos. Para Deleuze la repetición productiva “nada tenía que ver con una medida reproductiva” (MM:320), esto es, hay repetición periódica en ambas, pero la primera importa invención en la medida en que aparece una diferencia en un medio de modo tal que “ese medio pasa a otro medio”, mientras que en la repetición reproductiva no hay transcodificación ni transducción sino simplemente repetición de una medida en un mismo medio. Ambas repeticiones difieren esencialmente, pero ambas son repeticiones periódicas, y toda repetición de este tipo requiere o, mejor aún, es finalmente una técnica, ya sea para producir el ritmo creador de lo novedoso mediante la diferencia - transcodificación entre medios- o la medida reproductiva de lo mismo en un mismo medio. Lo nuevo y el *cliché*, la invención y la reproducción.

### **Diferencia y repetición en la producción de lo real**

Ahora bien, diferencia y repetición -tal como están aquí consideradas- ocurren en el nivel molecular o aun intra-molecular. Para mostrar cómo operan en la producción de lo real, Deleuze utiliza un esquema que interesa a nuestros efectos pues, en última instancia, todo ritornelo encierra una posición técnica, que ya hemos descripto anteriormente en términos pertinentes a la pintura. El primer momento parte del caos, donde se verifican componentes direccionales, es decir estados previos a la conformación del agenciamiento más elemental,

formados por líneas de fuerza fugaces, direcciones que aparecen y desaparecen instantáneamente y que aún no tienen la mínima consistencia como para conformar un campo; esos estados son denominados infra-agenciamientos, son anteriores a cualquier agenciamiento. Recordemos que el caos se define más por la velocidad infinita a la que un estado posible aparece y desaparece que por la ausencia de éstos; es la imposibilidad de que se establezca ningún tipo de relación entre estados ya que la aparición de uno supone la desaparición del otro; es la anulación anticipada de toda consistencia (QF:46). Mediante algún mecanismo no explicitado, se conforma a partir del caos un frágil punto como centro, una ínfima consistencia de líneas de fuerza en un punto quizá matemático, mecanismo que implica una cierta técnica de consolidación, una repetición periódica que produce una diferencia que permite el pasaje por transducción del caos a un medio elemental, para que las líneas direccionales hagan aparecer ese punto fijo como primer lugar en el caos adimensional (MM:319). El segundo momento es el pasaje del punto al estado dimensional, del centro al territorio, que no se trata de un lugar sino de un “acto que afecta a los medios y los territorializa...un producto de la territorialización de medios y ritmos”, conversión de las componentes funcionales de los medios en componentes expresivas (MM:321); esto es, la funcionalidad de las componentes remite a estados transitorios del medio de que se trate en los que las componentes aparecen y desaparecen en función de un estado de cosas, por ejemplo una acción determinada, y recién devienen expresivas cuando ya no dependen de esa acción sino que adquieren una “constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorializante: una firma”. Para ejemplificar este devenir, Deleuze utiliza el cambio funcional del color del plumaje de ciertos pájaros según se trate del color adquirido transitoriamente por una membrana como resultado de una acción o del color ya estable de su plumaje, que ahora es cualidad pero también una propiedad que opera en la constitución del territorio del ave en cuestión. Hay una técnica en ese devenir, el pájaro del ejemplo repite cada mañana la misma operación: deja caer la hoja de un árbol y luego, sobre el suelo, la da vuelta para que el contraste con la tierra sea mayor en función de las distintas intensidades de color del anverso y del reverso de la hoja; esa repetición no es cualquiera, requiere la periodicidad diaria y requiere la captación del lado en que la hoja se ha apoyado en el suelo para darla vuelta y producir el contraste buscado: en esa inversión de la hoja Deleuze encuentra la expresividad territorializante como acto del pájaro y constitución simultánea del territorio; otro proceder no daría el mismo resultado, la técnica periódica repetitiva produce la materia de expresión y la conformación del territorio, la territorializa-

ción del ritmo y del medio, el acto como ritmo, el medio como materia de expresión de esa especie particular de ave. Volvamos al caso del par Briscoe-Banks de la novela *Al faro* analizado anteriormente. También hay tres movimientos en el proceso pictórico, tal como lo detalla la cita de (PIN:87): la forma intencional, la instauración del caos-germen/constitución del diagrama, y el hecho pictórico. En la caracterización del ritornelo aparecen los tres movimientos: el primer movimiento en el que se sale del caos mediante la instauración de un punto frágil o centro de convergencia de líneas direccionales; segundo movimiento: la territorialización del ritmo y del medio que deviene expresivo, esto es, “el punto salta sobre sí mismo y hace irradiar un espacio dimensional” (MM:319), el momento del diagrama pictórico: si la tela en blanco es el caos para el pintor, si “está llena” de clichés de los que el pintor debe huir, clichés que no se materializan sino que aparecen y desaparecen instantáneamente como líneas de fuerza direccionales -el color que adopta una membrana en una acción instantánea y transitoria- la constitución del diagrama es la territorialización del ritmo, el devenir expresivo de un medio que era funcional y caótico, líneas de fuerza que ahora son dimensionales. Tercer movimiento: producción del hecho pictórico inventivo, abertura del círculo hacia el exterior, salida hacia lo nuevo, actualización del diagrama en el hecho pictórico. Así descrito, parecería algo que se produce por sí mismo, sin embargo, el enorme esfuerzo de la pintora Lily diría lo contrario; en primer lugar para construir su diagrama, luchar contra las fuerzas que por un lado le acechan en la tela en blanco y que por el otro trata de imponerle su interlocutor, y luego para plasmar ese último trazo, esa línea en el centro del cuadro que le permite decir que lo ha terminado, que ha tenido su visión, que ha salido de la comodidad de la casa hacia un exterior desconocido, visión que parece conectarla con un orden de otro carácter, orden cósmico, venciendo la fuerza de gravedad mediante una fuerza centrífuga que la aleja de lo convencional y cotidiano para huir hacia lo nuevo. Quizá lo más difícil de describir sea este último paso. Deleuze pide ayuda a Klee (MM:342), quién ve al “artista mirando para todos lados en torno suyo” -del mismo modo como Virginia Woolf relata la desorientación de Lily- “para captar las huellas de la creación en lo creado” y luego se instala en los “límites de la tierra, se interesa... por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas y no por la coherencia científica” -ya hemos visto cómo Lily desafía el científicismo de Banks en la mirada de su cuadro- y el artista, en su proceso creativo, “se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros...; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una obra”.

Deleuze sintetiza en sus términos todo el movimiento:

...hemos pasado de los medios estratificados a los agenciamientos territorializados y, al mismo tiempo, de las fuerzas del caos... a las fuerzas de la tierra...Luego...de los agenciamientos territoriales a los inter-agenciamientos, a las aberturas de agenciamiento según líneas de desterritorialización; y, al mismo tiempo, de las fuerzas reagrupadas de la tierra a las fuerzas de un Cosmos desterritorializado, o más bien, desterritorializante (MM:341-342).

En otras palabras, de la forma intencional al caos-germen y a la casa-diagrama, y de allí a la creación, al hecho pictórico, en conexión con algo que va más allá de la Tierra, una búsqueda, un salirse del territorio, una relación con el Cosmos. Ese tránsito no está al alcance de cualquiera, se requiere “una técnica extraordinaria” para un nuevo agenciamiento, “se necesita un agenciamiento para que se produzca la relación entre dos estratos” (MM:75) y ese ritmo que se produce en el “entre”, esa relación, es la que requiere de una técnica extraordinaria para resultar creativa, es decir, que no permanezca en el mismo medio sino que opere transductivamente el salto a otro medio. En este orden de ideas, Deleuze destaca tres momentos de creación en la historia del arte, en consonancia con los tres momentos del ritornelo: la época clásica, el romanticismo y la modernidad. La mediación técnica en la invención aparece en las tres como un invariante. En la primera, la creación artística es como la tarea de un dios creador que da forma a la materia caótica “para crear sustancias”; esa creación es una organización que se lleva a cabo en dos instancias, dos operaciones técnicas coexistentes: la distinción sí-no de la forma, es decir, existencia-no existencia, y el orden sucesivo y jerárquico en el que se ordenan las sustancias creadas. La nota distintiva es la creación entendida por el artista clásico como creación *ex-nihilo*, “la unidad diferenciante del comienzo puro” (MM:343); la creación clásica conviene al primer momento del ritornelo: ese punto negro como emergente débil e inestable de fuerzas direccionales sin dimensión, morada únicamente de los dioses, zona no espacio-temporal entre cielo e infierno. Deleuze encuentra un cambio total en el romanticismo, donde ese comienzo está asentado en la Tierra, “el artista entra en un agenciamiento territorial”; segundo momento del ritornelo, donde las fuerzas son ahora dimensionales y se manifiestan en la producción del territorio y el artista “ya no se enfrenta al caos sino al infierno y al subterráneo, al abismo”; la creación a partir de la nada-todo deja lugar a la creación a partir de un fundamento, la creación es entonces la “materia en movimiento de una variación continua”, esto es, la relación entre materia y forma ha cambiado: “lo universal había devenido relación, variación” (MM:344); de la dicotomía y la sucesión a la relación y la variación, de la téc-

nica del moldeado a la técnica de la modulación, de la materia de contenido a la materia de expresión. Nacionalismo tanto en el romanticismo europeo como en el periférico que se explica como problema de las relaciones de poder: para Deleuze la diferencia entre ambos puede ejemplificarse mediante la diferencia entre las concepciones de la orquestación en Wagner y Verdi, dos polos de la orquestación. Mientras el primero reduce el pueblo a una suma agregada de individuos, “agrupamientos de potencias”, que juegan en la composición musical y orquestal -la voz romántica del héroe juega como sujeto subordinado al conjunto orquestal-instrumental- en una relación de exterioridad, en el segundo son “individuaciones de grupo”, esto es, esas individuaciones, estas relaciones musicales, toman la forma de lo dividual: “una muchedumbre debe estar plenamente individuada pero por individuaciones de grupo, que no se reducen a la individualidad de los sujetos que la componen”. Se trata de dos enfoques contrapuestos de la orquestación y de las relaciones entre la voz y los instrumentos: en Wagner, Deleuze encuentra el reflejo musical de las relaciones fascistas de poder, mientras que en Verdi la musicalización de sus óperas transmite unas relaciones donde el pueblo está individuado más allá y por encima de la suma de sus individuos; en otras palabras, como un colectivo en sí mismo y no como un simple agregado. Para Deleuze, ambas concepciones musicales se derivan de técnicas diferentes, al servicio, cada una, de las relaciones de poder que defienden: “el problema es verdaderamente musical, técnicamente musical, y por ello tanto más político” ([MM:345](#)). A nuestros efectos, se destaca la importancia que el filósofo otorga a la técnica en la creación musical ya que es mediante ella que compositores del romanticismo de la talla de Wagner y Verdi, transducen relaciones de poder en relaciones orquestales en el interior de la composición musical; del medio político al medio musical, la transposición rítmica devela los intereses políticos del artista mediante técnicas de modulación voz-instrumentos acordes con esas intenciones.

El tercer momento es el momento moderno, ya no del Cielo, ya no de la Tierra, sino de lo cósmico. En esta tercera instancia el acento está puesto en las fuerzas, concepto algo esquivo que utiliza la física para expresar la causa de una acción, de un movimiento, pero que no es posible visualizar directamente. La fuerza se expresa en su efecto y por su intermedio la apreciamos indirectamente. Se siente la presión sobre la piel, sobre la carne, no la fuerza que la ejerce. Esa presión se expresa en una relación entre la fuerza y la superficie de aplicación. La fuerza es un término de la relación; podemos aislarla analíticamente, no en la práctica. La fuerza no está presente en forma aislada en el espacio-tiempo y Nietzsche



la adopta como base de todo lo que hay, todo puede ser comprendido en términos de fuerzas. Es una novedad que toma cuerpo a partir del siglo XVII, lo que permite a Deleuze adoptarla como base del tercer momento que remite a lo cósmico, lo que está más allá y por encima del Cielo y de la Tierra; lo cósmico, el afuera, como el lugar donde se alojan las fuerzas, todavía ocultas en el primer momento clásico y en el segundo momento romántico. La materia de expresión deja su lugar al material de captura, material que captura las fuerzas en juego: “el material visual debe captar fuerzas no visibles”. La Edad Moderna devela lo cósmico como origen y lugar de las fuerzas, esa mediación entre el agente y la acción, entre causa y efecto, entre el artista moderno y su obra; paradigmáticamente Francis Bacon, de allí la fascinación de Deleuze con el único artista plástico al que dedica un texto exclusivo; veremos más adelante un ejemplo no deleuziano sobre el arte performativo contemporáneo, donde las fuerzas operan sobre el diagrama inestable de un campo social en su tránsito hacia el que lo sucederá en el tiempo. Esta novedad moderna la denomina el “giro postromántico”: “lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades” (MM:346). Tanto como aparece lo cósmico también se devela lo molecular como componente del material, lugar donde fuerzas “inmensas” actúan en espacios infinitesimales; el problema pasa a ser el de la consistencia y consolidación en lugar de la creación o de la fundamentación. El problema con las fuerzas del Cosmos es que su “extrema generalización” pueda ser tachada de idealista; Deleuze sale al cruce sosteniendo que no se trata de un Espíritu Absoluto hegeliano sino un problema de “técnica, sólo técnica” como una relación directa entre el material y las fuerzas, material que capta las fuerzas que “sólo pueden ser las fuerzas del Cosmos”. Y esa relación directa entre material y fuerza expresa una mediación de orden técnico; esto es, para que haya efecto -en este orden de ideas- tiene que haber causa, que no es la fuerza *per se* sino aquello que libera o que produce la fuerza, un orden cósmico, un afuera de las fuerzas, que no se devela sino a través de la fuerza que se ejerce sobre el material: la mediación técnica que permite al artista plasmar su obra, como a Lily Briscoe con ese último trazo al finalizar su cuadro, trazo que requiere no sólo la percepción y la sensación artística sino también la utilización de los medios técnicos que la materializan, mediación técnica entre el artista y su creación, sin la cual todo quedaría sumido en un puro idealismo, justamente lo que quiere evitar Deleuze. Intuición formidable de Virginia Woolf: ...ese último trazo... según Deleuze, para Klee “basta una línea pura y simple unida a una idea de objeto, y nada más, para “hacer visible” o captar Cosmos” ([MM:348](#)), tal como lo logra Lily al finalizar

su cuadro; en términos deleuzianos, las operaciones de consistencia son las que permiten al material captar las fuerzas cósmicas. El pincel de Lily es un medio técnico al servicio de la técnica de la pintora, que a su vez media entre su sensibilidad artística y su trazo final, que es final sólo porque su sensibilidad así lo determinó, pero que necesitó de su técnica para aparecer; no es cualquier trazo, ese solo trazo, esa consistencia, ese captar fuerzas cósmicas, le llevó años encontrarlo y tampoco puede ser reducido al trozo de pintura aplicado sobre el lienzo: ese trazo en tanto que arte es el afecto-percepto que produce. Distinción e indistinción entre el trozo de pintura aplicado y el afecto-percepto producido, tal como lo plantea Deleuze en (QF:167): “veremos cómo el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible”. Entre el hecho técnico y el arte, pero es una distinción cuasi-nominal o, en términos deleuzianos, una distinción entre las dos caras del plano de composición, la técnica y la artística, distintas pero inseparables (QF:194). Dos caras de un mismo plano o mejor, dos caras que son, a su vez, dos planos inseparables como las caras de una hoja de papel; "una nueva organización contenido-expresión, cada una de las cuales tiene formas y sustancias: contenido tecnológico-expresión simbólica o semiótica" (MM:68), donde el contenido no se limita a las materialidades naturales o artificiales, "sino también a una máquina social-técnica que preexiste a todo ello y que constituye estados de fuerza o formaciones de potencia"; es decir, el plano de composición técnica se puebla tanto de materialidades como de campos de fuerzas o de potencias, campos que no caen del lado de los incorporeales sino del lado de lo actual. Deleuze acude a Husserl para caracterizar esa "materia en variación que entra y sale de los agenciamientos" (MM:408-409), ya sea materia-movimiento, materia-energía o materia-flujo. El alemán descubre una zona de esencias que dejan de ser fijas, métricas o formales para dar lugar a una región de "esencias *materiales* y *difusas*, es decir vagabundas" (también en MM:373-374), donde el francés encuentra que "no se confunden ni con la esencialidad formal inteligible, ni con la coseidad sensible, formada y percibida", o sea, ni con las cosas ya formadas ni con las esencias formales; "liberan una *corporeidad* (materialidad)" que disponen de una inseparabilidad tanto de "procesos de formación y transformación que operan en un espacio-tiempo anexacto", como de la "producción de afectos variables" que son "cualidades expresivas o intensivas"; esto es, el plano de composición técnica se puebla de esas materialidades-corporeidades, inseparable del plano de composición de las materias de expresión "susceptibles del más y del menos", como un "acoplamiento ambulante *acontecimientos-afectos* que constituye la esencia

corporal difusa... y sin duda Husserl tenía la tendencia a convertir la esencia difusa en una especie de intermediario entre la esencia y lo sensible, entre la cosa y el concepto". Este intermediario husserliano es el mediador entre la materialidad y la materia de expresión, entre el plano de composición técnica y el de las materias de expresión; para Deleuze es el ritmo que es "autónomo, *él mismo* se extiende fundamentalmente entre las cosas y entre los pensamientos, para instaurar una relación completamente nueva entre los pensamientos y las cosas", ritmo que hemos caracterizado como mediador técnico o mediación técnica, que pone en contacto medios, planos y singularidades de distinta naturaleza, heteróclitos: "En efecto, el redondel sólo existe como afecto-umbral (ni plano ni picudo) y como proceso-límite (redondear), a través de las cosas sensibles y de los agentes técnicos, rueda de molino, torno, rueda, rueda de afilar, casquillo..."; el redondel se instancia en los agentes técnicos que pueblan el plano de consistencia técnico gracias a la intermediación o a la mediación técnica entre el afecto-umbral y el proceso-límite, entre el redondel y el redondear. Entre ambas caras vive la mediación técnica ([QF:198](#)) que es un ritmo, un "entre" medios, entre el medio técnico de pinceles, pinturas, lienzos, caballetes y el medio artístico, entre materialidad y materia de expresión, mediación técnica que transduce de un medio a otro sensaciones, percepciones, intenciones. Y es técnica en tanto que no es un ritmo cualquiera; ya no es sólo el pincel de Lily: en la mediación técnica opera el par mano-que-palpa/pincel-que-traza, una hibridación para llegar a una invención que es corporal, la mano toca el lienzo mediada técnicamente. La pintora trabaja duramente para lograr el afecto-percepto que busca, su técnica termina rompiendo los moldes que le pide mantener el Sr. Banks para representar la escena de una madre con su hijo, -la rostridad cambia de signo- y hasta que no lo logra todo es insatisfacción "en ella misma"; con su técnica no ha logrado todavía esa mediación que le permita actualizar el diagrama y plasmar el hecho pictórico, para llegar a la "síntesis de heteróclitos" de una manera sobria, simple, "creativamente limitada, seleccionada. Deleuze afirma que sólo mediante la técnica se plasma lo que está en la imaginación, lo que permite actualizar el diagrama pictórico es la imaginación; ahora bien, diagrama e imaginación son dos medios heteróclitos que deben ser puestos en relación y el agente de esa puesta en relación hemos visto que es el ritmo y el ritmo toma cuerpo en la mediación técnica:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como

paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensaciones. Para ello hace falta un método...” (QF:168)

Ese método es la técnica particular de cada artista, de “los escritores...los pintores, los músicos, los arquitectos”. Hay una técnica literaria que consiste en pasar “de lo real al sueño, y de los cuerpos a lo incorporal” (LS:34), esto es, una migración entre heteróclitos, entre el plano de composición técnico, que es material, al plano de composición estético o literario en este caso, que es incorporal.

Para Deleuze, Lewis Carroll es uno de los que innova al respecto: la técnica “está multiplicada, renovada completamente, llevada a su perfección” y consiste en asegurar -mediante una proposición “que empieza en una [de las series] y termina en la otra, o por una onomatopeya, un ruido del que participan las dos”- los pasos entre las series materiales y las incorporales (LS:64). El paso entre los dos planos o entre las series implica un ritmo generado por la proposición, la onomatopeya o el ruido como mediación técnica, “técnicas seriales” que se repiten en el ejemplo de Joyce, en cuyo caso las mediadoras técnicas son “múltiples formas que implican una arqueología de los modos del relato, un sistema de correspondencia entre números, un prodigioso empleo de palabras esotéricas, un método de preguntas-respuestas, una instauración de corrientes de pensamiento, de trenes de pensamiento” (LS:59): todas ellas técnicas para poner en contacto dos series significantes de distintos personajes literarios que han sido creadas para producir, para llevar a cabo la creación artística, donde “todo pasa por el lenguaje y en el lenguaje” (LS:55), y la técnica se resume en “presentar el acontecimiento dos veces: una en la proposición en la que subsiste y otra en el estado de cosas en cuya superficie sobreviene”; esto es, el autor logra poner en contacto dos series, dos planos de distinta naturaleza en los que se repite el acontecimiento pero dentro de los parámetros de cada uno, el del plano de la materialidad y el de la materia de expresión. La invención técnica es haber logrado ese pasaje entre heteróclitos dentro mismo del lenguaje literario, donde la materialidad y la incorporeidad son recreadas mediante palabras que han requerido técnicas inventivas.

### **La técnica como agenciamiento maquínico**

Lo mismo sucede en el orden musical. Puesto en términos maquínicos: si la máquina abstracta es el plano de composición sonoro como “conjunto de los procesos de desterritorialización sonora”, la actualización en máquinas concretas se efectúa en distintas partes del cuerpo, dependiendo de si se trata de “modo técnico *castrato* o contra-tenor...todo esos

agenciamientos” ([DRR:341](#)); esto es, aparece el modo técnico como máquina, como un agenciamiento que hace máquina, la técnica como agenciamiento maquínico: “como una pieza en un agenciamiento social presupuesto por la máquina misma y que sea el único que merece ser llamado "maquínico" ([K:118](#)). Nuevamente encontramos elementos que nos permiten distinguir ambas variaciones del concepto y percibir su funcionamiento. La técnica siempre está acompañando la labor artística:

Cada vez hace falta el estilo -la sintaxis de un escritor, los modos y ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor- para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto” (QF:171)

Estilos que son técnicas particulares de los artistas, y acompañamiento que es el ritmo de la mediación creativa en ciertos casos y sólo en el plano de consistencia técnica en otros, variante que aparece en numerosas utilizaciones del término técnica donde se privilegia la variante repetitiva o reproductiva en los mismos dominios antes citados, que, lejos de contradecir lo expuesto, extiende el alcance deleuziano del concepto. Así, la técnica repetitiva aparece como compañera insoslayable de la técnica inventiva. Podríamos arriesgar que se necesitan mutuamente para conformar un dominio conceptual de gran riqueza y latitud, que Deleuze reconoce al sostener que cada arte tiene sus “técnicas de repetición”, que se arreglan o componen con un alto poder crítico o revolucionario

...que puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las taciturnas repeticiones de la costumbre a las repeticiones profundas de la memoria, y después a las repeticiones últimas de la muerte donde se juega nuestra libertad” ([DR:432](#))

Propone tres ejemplos donde las técnicas de la repetición implican un papel preponderante en la creación artística: en música moderna cita el *leitmotiv* de *Wozzeck*, la primera y más conocida ópera del ya citado compositor dodecafónico Alban Berg; en pintura recurre al Pop-art de Andy Warhol donde la copia de la copia llega a un extremo tal que “se invierte y deviene simulacro y las repeticiones de costumbre, de memoria y de muerte se hallan conjugadas” y en literatura parece referirse a las repeticiones proustianas en las que “las repeticiones brutas y mecánicas de la costumbre se dejan arrancar pequeñas modificaciones que animan... repeticiones de la memoria...”, recordemos el ritornelo musical, la frasecita de Vinteuil y sus efectos sobre Charles Swann; en Roussel y la comparación de su técnica de la repetición con la de Pèguy donde "la repetición es sustituida no ya por la homonimia sino por la sinonimia" ([DR:51](#)), en Henry James al que reconoce haber inventado

"los medios técnicos necesarios...para molecularizar el contenido del secreto [y] linealizar la forma" ([MM:290](#)).

Del mismo modo, en el cine Deleuze encuentra ejemplos para caracterizar la invención técnica como paso necesario en la creación de perceptos. Beckett produce una variación en el nuevo movimiento denominado Cine Experimental en el que la tendencia era "recrear un plano acentrado de imágenes-movimiento puras" ([IM:104](#)) mediante técnicas complejas, que Beckett consigue simplificar mediante una nueva técnica de extinción sucesiva de imágenes, resultando una simplificación del sistema de convención simbólica que logra consolidar el nuevo movimiento, es decir -siguiendo a Cézanne- consigue la independencia y la durabilidad del nuevo percepto. Por su parte, el neorrealismo afirma el cambio a través de una "conciencia intelectual y reflexiva" que le permite alcanzar una "elevada concepción técnica de las dificultades que enfrentaba y de los recursos que inventaba" ([IM:296](#)). Kurosawa también logra salirse del *cliché* por medio de achatamiento de la imagen modificando el ángulo de las tomas de tal modo que, al disminuir la profundidad de campo, consigue un efecto de movimiento transversal que da la impresión de que "todos los episodios están colocados delante del personaje principal" ([IM:265](#)). Para Deleuze, esa técnica cumple un papel fundamental en la obtención de una apreciación crítica por parte del espectador que se aúna a la del personaje, gracias al artificio inventado por el director japonés. Nuevamente, el percepto se logra mediante nuevos procedimientos técnicos que operan como mediadores entre el artista y su público. Son prácticas concretas de ciertos cineastas, sus grandes visiones; en el caso de los montajes, en ([IM:85-86](#)) se señala la diferencia técnica entre el montaje paralelo, sustituido por el montaje de oposición en el cine soviético y el montaje de contraste del cine expresionista, mediante los cuales Deleuze muestra "la variedad teórica y práctica de los tipos de montajes...en la composición de la imagen-movimiento", y equipara el pensamiento y la filosofía del cine con sus técnicas, sin establecer ningún orden jerárquico ni lógico. Deleuze se acuerda del film *Hace un año en Mariemba* de J.L. Godard donde afirma que son "técnicas particulares de repetición de las que el cine dispone". Repeticiones taciturnas, profundas y últimas: costumbres, memoria y muerte como medios donde tales repeticiones respectivamente se juegan, sin perjuicio de que aporten su complemento al ritmo de la creatividad artística: "el arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones valiéndose de una potencia interior...hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada

encuentra su lugar en la obra de arte” y la condición para tal coexistencia es que el artista “sepa extraer de ellas una diferencia para esas otras repeticiones” (DR:431).

Hemos visto más arriba cómo distinguía la repetición productiva de la medida reproductiva; la primera implica invención siempre y cuando aparezca una diferencia en un medio de tal modo que se pase a otro medio; en los ejemplos citados el énfasis está puesto en la repetición más que en la diferencia, sin que ello implique un cambio de criterio respecto de cómo el ritmo enlaza las singularidades entre medios heteróclitos para alcanzar el percepto creativo: en estos ejemplos, si los medios donde vale la repetición son la costumbre, la memoria y la muerte, sus heteróclitos serán la escritura, la pintura y la música, según los casos y la transposición rítmica que opera el artista será la mediación técnica entre esos medios y su obra de arte. La complementariedad entre técnica repetitiva y técnica inventiva reflejará la creatividad del artista, sin que pueda prescindir de ninguna de las dos. Ahora bien, cuando propone el cambio de la imagen-movimiento al de la imagen-tiempo como manera de explicar la transformación que opera en el arte cinematográfico, se resiste a afirmar que la "liberación de ciertas potencias" que se mantenían asociadas pero ocultas en la imagen-movimiento, sean primordialmente un problema técnico: "se trataba de algo más general" que los medios técnicos no hacen más que portar: es un cambio en el régimen de la imagen misma. Sin embargo, la explicación recurre a "la evolución tecnológica y social de los autómatas" para dar cuenta de la innovación operada, donde los artificios del movimiento dejan lugar a los artificios del cálculo y del pensamiento, donde “el espacio nace del tiempo”, mediado por las nuevas técnicas de las transparencias y las proyecciones de las imágenes-tiempo, como “un retorno al punto de vista extrínseco” ([IT:350-351](#)). Esa “liberación de las potencias” que se opera en la novedad cinematográfica tiene un cierto tono spinoziano: Deleuze se pregunta si en el proceso creativo del filósofo o del compositor musical en el que perciben “algo que *a priori* no pertenece al mundo exterior” pero que tiene una relación de inmediatez con aquél, hay una relación entre ambas percepciones (EMS:496). Arriesga que se trata del acceso al tercer género de conocimiento, tal como lo expone el Libro V de la *Ética*, “una certidumbre muy particular que Spinoza expresa bajo el término conciencia”, la captura de una potencia exterior en el interior mismo de esa conciencia, como “una conquista” personal, en este caso, del artista en el momento de la creación (EMS:497) -ya lo hemos visto más arriba-, la conciencia interna de algo que es otra cosa y que se expresa en el nuevo percepto creado. No es el caso intentar una generaliza-

ción sosteniendo que la técnica es anterior al percepto creado o viceversa, lo que pretendemos remarcar es la mediación técnica en la creación artística.

### **Componentes de la noción de técnica**

Si un concepto se caracteriza por sus componentes, como el concepto de yo por sus componentes dudar, pensar y ser y el concepto de otro por sus componentes mundo posible, rostro existente y lenguaje real o palabra, como señala Deleuze en (QF:23), entonces habrá que encontrar los que correspondan a la noción de técnica tal como la presenta a lo largo de su obra, con la dificultad adicional de que no ha tematizado este término como concepto, lo da por supuesto y lo emplea en diversas modalidades. A este respecto, distingue dos tipos de términos que utilizan los filósofos: los que detentan una atención explícita y los que “deslizan en un rincón de una frase, así como así...son conceptos ya no explícitos sino implícitos”; el comentario, dicho en una clase de uno de sus cursos sobre Foucault (ESA:234), apunta a comprender por qué Foucault no ha tematizado el término singularidad, sino que lo menciona en raras oportunidades, aunque para Deleuze es de gran importancia para sostener la noción de enunciado. Sospecha que no lo desarrolla pues Foucault “puede considerar que es una noción adquirida en matemática y en física”. Siguiendo ese mismo temperamento, nosotros sospechamos que “técnica”, - utilizado en 675 oportunidades a lo largo de los textos analizados en este trabajo- corre la misma suerte que “singularidad”: Deleuze considera que la noción se explica desde otro dominio, o quizá que se explica por sí misma. No lo sabemos. Sin embargo, nuestra investigación demuestra que a partir de allí puede afirmarse la pertinencia de una filosofía de la técnica de Deleuze. Aun cuando no haya sido explícitamente tematizada, ahí está, así como así, en un rincón hasta ahora inexplorado.

Hay componentes de base y modalidades -desplegados aleatoria y rizomáticamente a lo largo de toda la obra- que remiten directa o indirectamente al término técnica. Hemos propuesto tentativamente tres conceptos deleuzianos como sus componentes básicos: máquina y su correlato, el artificio, agenciamiento y su correlato el invento, y línea de fuga y su correlato el afecto.

### **Máquina y artificio**

En general, el concepto de máquina es usado según múltiples variaciones, de las cuales la de máquina abstracta parece ser anterior a todas. A su vez, máquina abstracta es uno de tres



componentes de una instancia -literaria en el caso del *Kafka*- que se completa con índices maquínicos y agenciamientos maquínicos (K:73). Los índices resultan signos de un agenciamiento en el que se han identificado sus componentes y que aún no se conoce la forma de su composición, pues el agenciamiento aún no se ha separado o desmontado del plano. Se presenta así la estructura rizomática del plano de los conceptos deleuzianos, donde la máquina abstracta es también plano de consistencia, en el cual aquéllos son como sus piezas, "disposiciones concretas como configuraciones de una máquina" (QF:40). Cualquier pretensión de estructura lógica arbórea resulta inadecuada para caracterizar esta particular ontología y será necesario tener presente que los conceptos se solapan, tienen bordes irregulares, son heterogéneos por nacimiento pero están contenidos en el plano de consistencia. La consecuencia de esta observación es que resultaría fútil una crítica desde una perspectiva epistemológica que no la tenga en cuenta. Por ello, cuando hablamos de variaciones, modalidades y componentes de los conceptos, no cabe la estructura lógica del género y la especie, a la que estamos tan acostumbrados. Por el contrario, todas ellas caben y viven en el plano en esa modalidad de piezas de un rompecabezas que no encajan jamás de manera completa y homogénea en una estructura no jerárquica, aunque a veces lo parezca dado las limitaciones de nuestro lenguaje.

Una hipótesis puede afirmar que el concepto de máquina aparece inmediatamente variado como máquina abstracta y éste, a su vez, como agenciamiento. La construcción del plano de inmanencia donde surgen estos conceptos se hará a partir de la historia o del *filum* de esos conceptos; habrá que rastrear la variación acaecida a partir del *Kafka* entre máquina abstracta y agenciamiento, sabiendo que lo reemplazó a partir de esa obra. Y rastrear significa buscar en las citas la evolución de los conceptos con sus variaciones, o sus variaciones en tanto que evolución del componente conceptual a lo largo de la obra. A nivel más profundo, habrá que caracterizar a qué problema refiere el concepto de técnica, explícita o implícitamente. Por último, deberá indicarse la relación entre ese problema y el problema que nos lleva a escribir estas líneas. Preliminarmente supondremos que, con relación a la técnica, para Deleuze el problema es el humanismo y para nosotros la dicotomía técnica-cultura como una variación de la oposición humanismo-pos humanismo, de la que también habrá que delinear su historia como formación del plano o de la imagen del pensamiento que les dio cabida, principalmente en el siglo XX. Usualmente el concepto de técnica aparece segundo respecto del de hombre: necesita del hombre para existir, en tanto que la téc-

nica es la actividad que desarrolla el hombre para inventar y operar sus artefactos, sus procesos artificiales y sus lenguajes comunicacionales, incluso sus creaciones artísticas, filosóficas y científicas ([PIN:212](#)); nada de ello puede hacerse sin la técnica apropiada, pero el hombre es primero. Sin hombre no hay tiempo...y tampoco técnica. Sin embargo, el contexto en el que se planteaban así las cosas ha cambiado, ese orden lógico ha sido cuestionado dando paso a una imbricación de ambos conceptos en la que no puede afirmarse la primacía de uno sobre el otro.

Cuando se sostiene que la sociedad occidental contemporánea está permeada y atravesada cada día más por la tecnología, la primera pregunta que surge es cuál es el uso se da al término, ya que tradicionalmente se presenta al menos en dos planos: por un lado, hace referencia a lo artefactual, –los artefactos, los materiales utilizados, la manera de hacerlos y su empleo– a los aparatos físicos, al hardware; este plano incluye asimismo los programas y sistemas computacionales, genéricamente denominado software. Hay artefactos que son hardware y otros que son software y hay combinaciones de ambos. El otro plano refiere la noción de tecnología, por un lado, a prácticas disciplinares y, por otro, a prácticas sociales. En este sentido, se habla tanto de tecnologías jurídicas y psiquiátricas como de tecnologías sociales y políticas. Deleuze y Guattari establecen un orden lógico e inseparable entre ambos planos:

Incluso la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas: las herramientas sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles. El estribo entraña una nueva simbiosis hombre-caballo, que entraña a su vez nuevas armas y nuevos instrumentos. Pues las herramientas son inseparables de las simbiosis o alianzas que definen un agenciamiento maquínico. Naturaleza-sociedad. Presuponen una máquina social que las selecciona y las incluye en su filum: una sociedad se define por sus alianzas y no por sus herramientas. ([MM:94](#))

Esto es, primero está la sociedad y luego sus artefactos. Un orden tal es lógico y no temporal. No puede decirse que haya una sociedad ya constituida que es la que luego construye sus herramientas. Si bien las herramientas presuponen una máquina social, son el producto de mezclas que o bien las hacen posibles -caso del estribo en la simbiosis hombre-caballo- o bien ellas hacen posible -caso de las armas y nuevos instrumentos a partir del jinete apoyado en el estribo, artefacto que otorga nueva estabilidad al conjunto y permite nuevas armas e instrumentos de guerra:

La primacía muy general del agenciamiento maquínico y colectivo sobre el elemento técnico es válida en todas partes, tanto para las herramientas como para las armas. Las armas y las herramientas son consecuencias, sólo consecuencias... En todas partes, el agenciamiento constituye el sistema de armas. La lanza y la espada sólo han existido desde la Edad de Bronce gracias a un agenciamiento hombre-caballo, que alarga el puñal y el chuzo y que descalifica a las primeras armas de infantería: el martillo y el hacha... la situación es exactamente la misma para la herramienta: también aquí todo depende de la organización del trabajo y de agenciamientos variables entre hombre, animal y cosa. ([MM:401](#))

En clave deleziana el agenciamiento maquínico y colectivo supone el devenir de la tecnología en sentido amplio, en un sentido abarcador, envolvente de las dos distinciones que hemos formulado más arriba (*i.e.*, la artefactual y la social). Simplificando mucho la cuestión, la tecnología social se mezcla, interactúa con la tecnología artefactual para producir nueva tecnología artefactual que altera la tecnología social. La simplificación podría llevar al error de considerar dialéctico el movimiento que proponen Deleuze y Guattari. Otra cita del mismo texto agrega información para trabajar la cuestión:

Tenemos pues, una nueva organización contenido-expresión, cada uno de los cuales tiene formas y sustancias: contenido tecnológico-expresión simbólica o semiótica. Por contenido no sólo hay que entender la mano y las herramientas, sino también una máquina social técnica que preexiste a todo ello y que constituye estados de fuerza y formación de potencia. Por expresión no sólo hay que entender la voz y el lenguaje, ni las lenguas sino también una máquina que preexiste a todo ello y que constituye regímenes de signos. Una formación de potencia es mucho más que una herramienta, un régimen de signos es mucho más que una lengua: más bien actúan como agentes determinantes y selectivos, tanto para la constitución de las lenguas, de las herramientas, como para sus usos, para sus comunicaciones y difusiones mutuas o respectivas. Con el tercer estrato surgen, pues, Máquinas que pertenecen plenamente a este estrato, pero que al mismo tiempo se elevan y tienden sus pinzas en todos los sentidos hacia todos los demás estratos. ([MM:68](#))

La preexistencia de la máquina social respecto de los artefactos supone una toma de posición contra la neutralidad y la autonomía de la tecnología (también en [AE:396](#), [AE:407](#), [AE:408](#) y [AE:409](#)), aspectos bastante discutidos en los ámbitos de la filosofía de la ciencia y de la filosofía de la técnica<sup>33</sup>.

Gerald Raunig, en su texto *Mil Máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* (2008:28), afirma que debe buscarse en Karl Marx la anticipación de lo que luego señalan Deleuze y Guattari como la relación entre sujeción social y servidumbre maquí-

ca. Para este comentador, Marx pensaba que “la máquina es, sencillamente, un medio para la producción de plusvalía”, es decir, no apunta a facilitar la ejecución del trabajo sino, por el contrario, a optimizar el rendimiento del trabajo humano, en términos de su explotación por el capital. La distinción marxiana entre máquina y herramienta desmiente el carácter meramente evolutivo entre ambas, para situarse en las bases de la comprensión de los franceses: la máquina no puede ser comprendida como como “un mero medio de trabajo para el trabajador individual: al contrario, encierra el saber y la destreza de todos los trabajadores que la accionan, así como el de los científicos que la desarrollan, bajo la forma de un saber y destreza objetivados, que acaba por oponerse, en un plano de inmanencia, a los propios trabajadores” (2008:26). Con este punto de vista, tanto la subjetivación como la socialización no pueden ser comprendidos por fuera de la máquina, sino que se dan “*dentro* de la propia maquinaria técnica”. Raunig adjudica a Marx haber sobrepasado la idea de máquina como un “aparato puramente técnico” para situarla como un compuesto de órganos mecánicos e intelectuales.

### **Agenciamiento e invento**

Este concepto juega un papel sumamente amplio en la filosofía de Deleuze. Lo que pretendemos aquí es circunscribirnos a su participación dentro del perímetro de los componentes de la noción de técnica. El concepto de máquina abstracta es reemplazado, a partir del *Kafka*, por el de agenciamiento, luego ampliamente utilizado en *Mil Mesetas*<sup>34</sup> y textos subsiguientes. En aquel texto, Deleuze describe a Franz Kafka como a caballo de dos sistemas burocráticos, “en el gozne de la máquina técnica y del enunciado jurídico” (K:119). Lo que desarrolla para el escritor se aplica paralelamente a su texto *Kafka*, que también opera como bisagra entre ambas nociones, como si la de máquina fuese tal vez insuficiente para dar cabal cuenta de la mezcla de formas de contenido y de expresión que operan en la producción de la novela como agenciamiento colectivo de enunciación, categoría que abarca e incluye la de agenciamiento maquínico que a su vez es ya agenciamiento social de deseo (K:119b), tres variaciones del concepto de agenciamiento. En la primera se produce el solapamiento de dos de los componentes en una zona de indiscernibilidad y de proximidad de tal modo que si bien maquinismo califica a agenciamiento, lo distingue de los otros dos, no puede entenderse que sean género y especie, género agenciamiento, especie maquínica<sup>35</sup>; por el contrario, lo maquínico del agenciamiento es inseparable de su concepto dado que

no hay agenciamiento sin máquina como pulsión (AE:41), lo que sugiere una oscilación infinita de la primeridad de uno u otro concepto.

En esta tradición aparece la posibilidad de la invención, de las vías de escape del mundo estratificado y moldeado que permiten al hombre el acto creativo relevante, acto técnico y lingüístico bajo la categoría de agenciamiento, según la propuesta de Deleuze -Foucault lo llamará dispositivo- entendiendo por tal, de manera simplificada, el acoplamiento de un conjunto de relaciones materiales y de un régimen de signos correspondiente. El término alude a muchas variedades de acoplamientos; vale destacar que se encuentran en Deleuze las categorías aptas para describir y discutir los distintos aspectos de la función técnica en la vida humana, en diálogo con Heidegger y Castoriadis, aunque él, en particular, no lo haya sostenido.

Una de las diferencias respecto del primero es que Heidegger, en *La Pregunta por la Técnica* (1977) encuentra una posible salida a la opresión del *Gestell* en algo trascendente. Deleuze, por el contrario, buscará la salida en la inmanencia del hombre, sin recurrir a trascendencia alguna. Conceptos deleuzianos (por cierto también guattarianos) intensamente imbricados, permiten explorar la posibilidad de un análisis de las nociones de técnica y de tecnología que continúen la línea trazada por aquéllos, aunque en una variante del sustantivismo con impronta positiva que descarte la tesis de una esencia de la técnica por fuera del alcance humano.

Hemos visto que para Deleuze “la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas”, esto es, la tecnología equivocada es la instrumentalista, la que otorga a la herramienta o al útil una independencia respecto a las “mezclas [o acoplamientos] que ellas hacen posibles o que las hacen posibles”; mezclas que constituyen agenciamientos del tipo naturaleza-sociedad, como el citado ejemplo del estribo-hombre-caballo. La noción de agenciamiento remite en última instancia a la segunda, más originaria, la de máquina abstracta, que desborda, por cierto, la de máquina material o técnica que la presupone. Estas nociones deleuzianas tienen veta estoica. Para Deleuze no hay enunciación individual, todo enunciado, en última instancia, remite a un agenciamiento colectivo de enunciación y los actos internos del lenguaje que generan la consigna, unidad última y omnipresente en todo acto de habla, se definen por “el conjunto de las *transformaciones incorporales* que tienen lugar en una sociedad determinada y que se *atribuyen* a los cuerpos de esa sociedad” (MM:85). Cita como ejemplo la mezcla de cuerpos que supone el amor, sea su representa-

ción la flecha de Cupido o la unión de dos almas, pero la declaración de “te amo” expresa un atributo incorporeal de los cuerpos amantes:

Las consignas o los agenciamientos de enunciación en una sociedad determinada, en resumen, el ilocutorio, designan esa relación instantánea de los enunciados con las transformaciones incorporeales o atributos no corporales que ellos expresan... Si en un campo social distinguimos el conjunto de las modificaciones corporales y el conjunto de las modificaciones incorporeales, a pesar de la variedad de cada uno, estamos ante dos formalizaciones, una de contenido y otra de expresión (MM:86-90)

En el ejemplo del polo mano-herramienta, el contenido no se opone a su forma, se opone a la expresión que también tiene su propia forma, por ejemplo el par rostro-lenguaje. Deleuze sostiene que esta distinción se debe a los estoicos, que fueron los primeros en mostrar la independencia de las acciones y pasiones de los cuerpos por un lado (relaciones tanto materiales como inmateriales; hay cuerpos morales, el alma es también un cuerpo para esta escuela filosófica) y de los actos incorporeales por el otro (lo que los enunciados expresan). Las formas de lo que se expresa se constituyen por el encadenamiento de los expresados y la forma de contenido por la trama de los cuerpos. Una mezcla de cuerpos se produce por ejemplo cuando se disuelve el vino en el agua; el enunciado correspondiente “el agua enrojece” expresa una transformación incorporeal de otra naturaleza. Lo expresado en ese enunciado se atribuye a la mezcla de cuerpos. Para Deleuze esta es una manera de intervenir en el lenguaje, es un acto del lenguaje; lo expresado no representa los contenidos sino que lo que hace es “anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma” (MM:91). Sobre la naturaleza de los agenciamientos, Deleuze describe un eje horizontal sobre el que el agenciamiento incluye dos segmentos: uno de contenido y otro de expresión. Al primero lo llama agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones en tanto que acoplamientos de cuerpos que interactúan; al segundo lo denomina agenciamiento colectivo de enunciación, actos y enunciados, transformaciones incorporeales como “el agua enrojece”. Sobre un eje vertical, Deleuze ubica componentes que llama “territoriales”, que estabilizan o mantienen equilibrado el agenciamiento; por otra parte también aparecen componentes que lo arrastran o que lo desterritorializan, que lo arrastran por fuera de ese equilibrio estable:

Nadie mejor que Kafka ha sabido separar y hacer funcionar juntos estos ejes de agenciamiento. Por un lado la máquina-barco, la máquina-hotel, la máquina-circo, la máquina-castillo, la máquina-

tribunal; cada uno con sus piezas, sus engranajes, sus procesos, sus cuerpos enmarañados, desajustados...Por otro el régimen de signos o de enunciación: cada régimen con sus transformaciones incorporales, sus actos, sus sentencias de muerte, sus veredictos, sus procesos, su “derecho”. Ahora bien, es evidente que los enunciados no representan las máquinas...” (MM:92-93)

Cada una de las entidades tomadas de los textos kafkianos permite a Deleuze asimilar dichas entidades a las máquinas que les dan lugar. No son máquinas materiales, ni aún el barco, el hotel o el circo; estas máquinas son también agenciamientos mixtos de cuerpos y expresiones. La idea de máquina que aparece en Deleuze y Guattari no es fácilmente asimilable a la idea de máquina de la filosofía de la técnica tradicional, sea la instrumentalista o la sustantivista. Tiene fuerte impronta ontológica. Félix Guattari sostiene que las concepciones mecanicistas de la máquina ignoran los aspectos que le permitirían escapar de una simple construcción partes extra partes. En lugar de que la máquina sea un subconjunto de la técnica, hay que entender que

La problemática de las técnicas se sitúa en dependencia de las máquinas y no al revés. La máquina se haría condición previa de la técnica en vez de ser expresión de ésta. (2010:47).

La máquina-barco, por caso, refiere a la materialidad del barco pero también a lo que el barco implica como sistema técnico para transportar objetos, entendiendo por tal las leyes de navegación, los saberes de los marineros y oficiales que lo conducen, las regularidades de los mares y océanos, las condiciones económicas que hacen a su funcionamiento, las conductas aceptables y no aceptables abordo; en fin, toda una pléyade de materialidades y enunciados que conforman el todo barco, cuyo funcionamiento pone en juego la mezcla indisoluble de las materialidades y las expresiones del juego del lenguaje correspondiente a la marítima en general, pero también a los agenciamientos colectivos de enunciación que las han constituido y las consignas que subyacen como discurso indirecto. En la cita de Deleuze vale la pena distinguir la máquina-tribunal del resto, en tanto que en el tribunal lo que prima son las transformaciones incorporales (caso de la sentencia del juez que, en el momento preciso de ser dictada, como enunciado performativo, transforma al procesado en culpable) y no las materialidades (expedientes, máquinas de escribir, bibliotecas, escritorios, ni siquiera el propio escrito que contiene la sentencia, etc.). Esto abre el juego a emplear otra unidad de análisis, el agenciamiento, que va más allá de la unidad sistema del sustantivismo en tanto que no parece procedente incluir en éste aquellos aspectos que caen por fuera de lo que usualmente se entiende por sistema, esto es, sus componentes materia-

les y no materiales, pero que no llega a interesarse por lo que está por debajo, por así decir, de los enunciados que lo constituyen: los agenciamientos colectivos de enunciación y las consignas a las que se ha hecho referencia más arriba. Podríamos afirmar que se trata de una ontología más profunda.

Ya hemos visto extensamente el correlato entre la noción de agenciamiento y la de invento en nuestra propuesta de que la invención es lo propio de la técnica: máquina y agenciamiento se producen mutuamente gracias a la mediación técnica en la aparición de lo nuevo -sea perceptual, funcional o conceptual-, donde el agenciamiento es previo a la actualización de la creación en la invención, el invento.

### **Línea de fuga y afecto**

El tercer concepto deleuziano componente de la noción de técnica es el de línea de fuga. Permite sostener la positividad del enfoque aparentemente distópico del filósofo francés. Se ha visto que los agenciamientos tienen un eje vertical compuesto por elementos que lo desterritorializan y lo arrastran por fuera del equilibrio estable. El nombre línea de fuga puede llamar a error. No se trata de una forma o una vía de huida de situaciones negativas, angustiantes o pesimistas. Tampoco de algo que proponga una actitud débil, conformista, estática o ensoñadora. Por el contrario: es pura actividad. La línea de fuga no supone renunciar a la acción, más bien es incitar a la fuga, hacer mover algo para superar situaciones en las que se encuentra. Es rechazo de las oposiciones dicotómicas tradicionales - disyunciones excluyentes las llama Deleuze- como masculino-femenino, adulto-niño, humano-animal, blancos-negros, heterosexual-homosexual, etc. Esas dicotomías son las responsables de la opresión que suponen las jerarquías que de allí se siguen; pares opuestos, disyunciones en los que siempre hay un término *menor* y un término *mayor*, donde mayor no es una medida cuantitativa sino cualitativa que denota dónde está el poder que se ejerce sobre el término menor, por ejemplo en las sociedades tradicionales el hombre sobre la mujer, el adulto sobre el niño, el blanco sobre el negro. El término mayor corresponde al poder que se ejerce desde el plano económico-político a través y por medio de la tecnología, entendiendo por tal los elementos materiales y no materiales disponibles y en uso para el ejercicio del poder de dominación. Alude tanto a las tecnologías institucionales en manos del Estado como a las tecnologías materiales de control de la ciudadanía o de los empleados de una empresa. La línea de fuga deleuziana no llama a una huida o a una revolución ni a un cambio radical de situación o de abolición, sino que se trata de momentos de



vacilación o de desorganización de una situación cualquiera -sin llegar al estallido-, que se hallan en el eje vertical del agenciamiento de que se trate. Ese desorden no supone caer a su vez en otra dicotomía como las señaladas, no se trata de una nueva oposición entre el orden y el desorden. No supone el caos o la nada. Es más bien un golpe o un enfrentamiento al caos o a la situación opresora. Deleuze sugiere vectores de desorganización que son precisamente estas líneas de fuga que desterritorializan el agenciamiento. Huir tiene aquí al menos dos acepciones: por un lado significa apartarse del encierro o del encadenamiento dicotómico sin que ello implique cambiar radicalmente de forma de vida, ya sea irse a vivir a la montaña o poner un bar en una playa paradisíaca o evadirse por medio de la droga. Por el otro lado, huir es hacer huir en la forma de experimentación de situaciones impensadas; se oponen aquí las disyunciones exclusivas -o bien esto o bien esto otro- y las disyunciones inclusivas, propias de las líneas de fuga -o esto o también esto otro o también esto otro de más allá-.

El término es utilizado frecuentemente en arquitectura y refiere a la línea hacia la que convergen todas las rectas de un plano inclinado, en perspectiva cónica<sup>36</sup>. Es un concepto práctico que, como la definición arquitectónica, funciona como polo regulatorio o, mejor, como límite operativo de todas las posibles líneas que una acción puede seguir para alcanzar las posibles salidas de situaciones opresoras, agobiantes, estáticas, traumáticas, paralizantes; en fin, que cercenen el deseo bajo cualquiera de sus formas, que incluyen, por cierto, los riesgos físicos o espirituales, políticos, religiosos, etc.

Los ejemplos siguientes muestran la participación del concepto en la invención como actualización creativa.

Cuando se aplica al inconsciente que huye, Deleuze admite que, en su huida, "desposa líneas de fuga" que hay que alcanzar para acceder al "inconsciente molecular de las máquinas deseantes" (Curso AE/MM:36), esto es, para llevar a cabo un esquizoanálisis efectivo. Pero esta huida no es la del cobarde, sino, por el contrario, del que se anima a llegar al fondo del aparato psíquico productivo para intentar resolver lo que el psicoanálisis tradicional no puede. El esquizoanálisis, propuesta terapéutica de Deleuze y Guattari para sustituir al psicoanálisis, sugiere una técnica que "nada tiene que ver con tesis tecnológicas o sociológicas" ([DRL:91](#)), invirtiendo el orden de entrada al paciente: en lugar de comenzar mediante tesis con "enunciados colectivos ya formados, del tipo Edipo" y a partir de allí "descubrir la causa" por la que un paciente emite esos enunciados, se propone partir de esos

enunciados personales y "descubrir su verdadera producción, que nunca es la de un sujeto sino siempre la de dispositivos maquínicos de deseo...". Tiene dos polos: uno positivo y otro negativo. Puede conducir hacia la creación de valor como a la de su destrucción. Deleuze dice que Pierre Boulez deviene historiador de la música y muestra la invención de los músicos mediante la metáfora de la diagonal que se cuela entre "la vertical armónica y el horizonte melódico", diagonal que es distinta en cada variación de un nuevo acto de creación musical como "otra técnica", una nueva técnica inventada por el compositor; "una línea de desterritorialización que se mueve como un *bloque sonoro*...en un tiempo no pulsado" que ha perdido las coordenadas cartesianas en favor de unas coordenadas propias, "un bloque rítmico desterritorializado que abandona puntos, coordenadas y medidas como un barco a la deriva que se confunde con la línea y traza un plano de consistencia", líneas de fuga como variaciones musicales que construyen el plano de consistencia del músico, "velocidades y lentitudes que se integran en la forma musical empujando a ésta unas veces a una proliferación, a microproliferaciones lineales, otras a una extinción, una abolición sonora, involución, y las dos cosas a la vez"; esto es, velocidades y lentitudes en la conformación de cuerpos musicales mediante la multiplicidad ascendente o descendente de líneas de fuga que los constituyen apareciendo y desapareciendo simultáneamente en cortes/planos creativos del caos. Para Deleuze el músico es el más indicado para expresar el odio a la memoria y al recuerdo porque "afirma la potencia del devenir" (MM:296) y (QF:169); pone en vinculación las fuerzas que operan la consolidación de la materia sonora:

...ser un artesano... un creador o un fundador es la única manera de devenir cósmico...", el artesano es el creador, el "artesano cósmico...pues sólo en la técnica hay imaginación... (MM:348)

Donde hay que entender imaginación no como una naturaleza del artesano sino como su fantasía, cuyas ideas la técnica ha ligado al azar en la imaginación mediante principios que la han hecho constante, mediante la uniformización y la constancia (ES:4-5) y también mediante la fabulación<sup>37</sup>: "toda obra de arte es un *monumento*", que no es en este caso "lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes... que otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento<sup>38</sup> no es la memoria sino la fabulación" (QF:169). El actor-artesano como máquina extraordinaria que se distingue de la imitación y la reproducción, es decir, de los *clichés*, por medio de "la recitación de una única cosa, de un acontecimiento increíble..." donde la máquina literaria to-

ma sobre ella "la técnica del procedimiento" para producir series que son liberadoras "inventando las máquinas correspondientes" ([ID:103](#)). El actor se transforma en un artesano que inventa las máquinas que utilizan las técnicas del escritor para producir un acontecimiento "absolutamente diferente".

Deleuze señala la distancia entre la tarea del artesano y la del científico:

Y por muy grande que sea el interés del artista por la ciencia, jamás un compuesto de sensaciones se confundirá con las "mezclas" del material que la ciencia determina en los estados de cosas" (QF:168). La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante... Hace falta que el artista cree los procedimientos y los materiales sintácticos o plásticos necesarios para tamaña empresa, que recrea por doquier las marismas primitivas de la vida (la utilización del aguafuerte y del aguatinta en Goya) (QF:175)

Los procedimientos rutinarios de la ciencia son también técnicas, pero, como la habilidad del dibujante, no son suficientes, se requiere algo más, también técnica, pero ahora en su variante innovativa, donde el artista, siguiendo líneas de fuga, se distancia del mero dibujante.

El escritor también puede inventar técnicas, procedimientos con las palabras, asociaciones de palabras, pero hay "palabras rebeldes que se resisten a cualquier procedimiento, animando paradojas insoportables" ([LS:102](#)). Raymond Roussel lo hace mediante series de repeticiones que liberan, que producen la diferencia creativa; en otros términos, el actor-artesano produce un ritmo recitado que vincula el plano de composición técnica y el de composición estética de donde sale el acto creativo, el actor como máquina que se pone sobre sí la técnica del autor para alcanzarlo y lograr la mediación creadora de un acontecimiento único, proceso que es "como una fuerza actuante en la subjetividad humana, pero escondiéndose en ella y destruyéndola" ([ID:106](#)) y "que reclama un nuevo sujeto del pensamiento... nuevos conceptos... nuevas formas del pensamiento", y en el proceso creativo se ponen en comunicación la historia real y "la del desarrollo de la técnica, la de la poesía y la de la creación poética de máquinas fantásticas e imaginarias". Por el contrario, la falta de técnica es, para Deleuze, una de las causas para las "enormes dificultades para pensar" ([DR:226](#)). El ejemplo del autor griego Kostas Axelos ([ID:107](#)) pone en evidencia la importancia que Deleuze otorga a "las potencias de una técnica", que Axelos reprocha a Marx y Heidegger no haberlas puesto lo suficientemente al servicio de la ruptura con la metafísica que ellos pregonaron, técnicas innovadoras que pasaron de largo en la historia de la filoso-

fía. Como contrapartida, el autor griego pone en juego un pensamiento planetario, que para Deleuze implica "una especie de mecanismo técnico, un engranaje" (ID:217) que incluye "la filosofía chata de los generales técnicos que sueñan con bombas propias", pero lo que le interesa al filósofo son los medios empleados por el escritor "para expresar este magma que debe ser el pensamiento planetario" (ID:218) porque "plantea problemas técnicos complicados de registro, de traducción, de poetización, lo monótono sobre lo monótono y fragmentos en fragmentos"; Deleuze identifica las dificultades que hubieron de superarse para poner en obra la finalidad del escritor -lo que Axelos critica a Heidegger y Marx- y que logra mediante una "técnica en obra en todas estas potencias" que "opera una planificación generalizada que las pone en crisis..." (ID:223-224), planificación que consiste en poblar el plano de composición técnica para que la creación literaria resulte en un "pensamiento planetario"; esto es, la creación artística requiere la resolución de problemas mediante una cierta técnica literaria, que no es innovación ni mera repetición. Y es la técnica la que "desarrolla la identidad última" en James Joyce, en Borges o en Gombrowics, que Deleuze expresa mediante la fórmula "caos = cosmos" (DR:191), como ya lo había anticipado en (DR:15) afirmando que tanto en la filosofía heideggeriana como en el estructuralismo y en el arte de la novela contemporánea, la diferencia se manifiesta no sólo en "su reflexión más abstracta sino también en sus técnicas efectivas". Refiriéndose a Sartre, Deleuze afirma que los maestros son los que "saben inventar una técnica artística o literaria" (ID:109) para encontrar y transmitir las ideas y las maneras de pensar que corresponden a la época; es decir, lo que los maestros transmiten no son sus propias creaciones sino las técnicas que las permiten, y ello caerá en terreno fértil siempre y cuando sus alumnos lleguen a la invención por sí mismos, lo que implica incorporar la técnica aprehendida al plano de composición técnica para plantear los problemas que acarrearán los nuevos conceptos, las "dificultades como nuestros entusiasmos difusos...", pero además poblando el plano de composición estética y la mediación técnica rítmica entre ambos planos. Por ese camino el alumno persigue líneas de fuga que lo llevan más allá del *cliché* que le ofrece su maestro; si lo copia, -repetición técnica- y eso es tan común, no hay invención; contra eso lucha la Lily Briscoe de Virginia Woolf.

Veremos más adelante cómo el concepto de línea de fuga es determinante para la comprensión de la filosofía de la técnica deleuziana como variante positiva del sustantivismo.

## **Problemas: relaciones de la técnica con las disciplinas**

Hemos encarado la relación entre la técnica y las disciplinas creadoras, arte, ciencia y filosofía desde tres ejes distintos. Un primer eje problematiza la distinción epistémica entre la idea creativa y la invención de medios. Un segundo eje plantea la distinción entre los problemas relativos a la expresión de lo virtual y los problemas inherentes a los procesos de actualización y un tercer eje se dirige hacia la diferenciación de la técnica, tanto respecto del diseño como inventora de figuras, como en las artes performativas como inventoras de nuevas de subjetividades.

### **Relaciones entre técnica y ciencia**

En el primer eje encontramos la problemática actual de los vínculos epistemológicos entre ciencia y técnica, sin desatender las relaciones entre la técnica y el arte, la filosofía, la política y la economía, la cual, en último término, pareciera funcionar como el principal condicionante que conduce a imponer la noción de tecnociencia como la que pretende explicar la relación contemporánea entre las dos primeras.

Javier Echeverría identifica tres revoluciones relevantes para comprender las relaciones entre la ciencia y la tecnología en la actualidad. La Revolución Científica iniciada en el siglo XVI, la Revolución Industrial que culmina en el siglo XIX y la Revolución Tecnocientífica iniciada durante la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos e impulsada por sus grandes empresas centradas en el desarrollo de nuevas tecnologías. Si bien la tecnociencia implica un nuevo modo de hacer ciencia, para Echeverría la ciencia no ha desaparecido completamente (2003:11) sino que se limita a la que llevan a cabo las sociedades científicas y a la ciencia académica. No todo es tecnociencia para Echeverría. La clasificación que propone está directamente relacionada con el modo en que se practica la ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Lo que es relevante no es la transformación del conocimiento sino la transformación de la “práctica científico-tecnológica” que genera una nueva estructura

Aunque el desarrollo de la tecnociencia ha generado nuevas teorías científicas y grandes descubrimientos, los paradigmas básicos siguen subsistiendo en física, química, biología y matemática. No estamos ante una revolución epistemológica ni metodológica aunque haya habido grandes cambios en el conocimiento y en los métodos científicos, sino ante una revolución praxiológica (2003:11-12)

Echeverría sostiene que no ha habido un cambio en el modo de acceder al conocimiento ni en el método de la ciencia sino que lo que ha generado una revolución, entendida en términos de Kuhn, es la transformación de las prácticas; esto es, ha ocurrido un cambio de paradigma pero limitado a la praxiología científica. ¿Alcanza con una modificación en la práctica de una disciplina para proponer una nueva categoría? Si bien es cierto que actualmente la mayoría de la actividad de creación de conocimiento se realiza de manera distinta, el mismo Echeverría reconoce que en algunos lugares se sigue haciendo ciencia a la antigua usanza moderna. Coexisten ambas. Echeverría propone seguir llamando ciencia a la práctica de los investigadores cuando sólo están atrás de la búsqueda de la verdad y el dominio de la naturaleza

Dichos objetivos, que caracterizaron la emergencia de la ciencia y la tecnología modernas, siguieron existiendo, pero surgieron otros nuevos, muchos más específicos de la tecnociencia. En concreto, se trataba de garantizar el predominio militar, político y comercial de un país. (2003:28)

Se refiere a la práctica científica en los Estados Unidos a partir del informe de Vannevar Bush de 1945 que sostiene que la investigación científica es el motor de la innovación tecnológica y que ésta, con la ayuda de la industria y de las agencias estatales, es condición necesaria para el progreso económico y social de un país, así como para la seguridad nacional. Aparece una variante en la producción de conocimiento. Para Echeverría el cambio es consecuencia de ese nuevo enfoque porque la estrategia diseñada sirve tanto para períodos de guerra como para períodos de paz y su característica es el uso instrumental del conocimiento: "Entre otros aspectos, la tecnociencia se caracteriza por la *instrumentalización del conocimiento científico-tecnológico*" (id.)

Reconstruyendo la argumentación de Echeverría: un país en particular puso en práctica una estrategia en la que se establece la conjunción de fuerzas estatales y privadas para fomentar la investigación básica dado que se piensa que es el motor del desarrollo y del progreso. Esa estrategia no sólo sirve para afianzar el poder militar en tiempos de guerra sino que sirve para lograr el poder y la preeminencia de dicho país en tiempos de paz. De ello se sigue que debe ser una política de estado de carácter permanente y no una mera estrategia para sortear un cierto período en la vida de esa nación. Estas condiciones hacen que el proceso sea irreversible. Por lo tanto estamos ante un cambio de paradigma en la práctica científica, caracterizado por la conversión del conocimiento científico en *instrumento* para fines ajenos a la propia ciencia, esto es, para el progreso económico y social y para la segu-

ridad nacional. El avance del conocimiento deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio para otros fines. La demarcación se establece en función del fin de la investigación: o es un fin en sí mismo o se investiga “para”. ¿Qué significa aquí “el avance del conocimiento como fin en sí mismo”? Veamos que implicancias tiene el uso del lenguaje que en una argumentación filosófica tiene especial importancia. En primer lugar, “avance del conocimiento” es una metáfora que supone la analogía del conocimiento con los objetos físicos que se mueven, que avanzan en el espacio: así como un automóvil avanza en una carretera, el conocimiento avanza con el correr del tiempo. Aunque extremadamente popular, el sintagma induce a confusión desde el vamos, ya que el avance de un móvil se supone continuo mientras que el avance científico es discreto y además no es necesariamente lineal y progresivo como sugiere la metáfora (nadie diría que un automóvil que gira en círculos está avanzando). El avance del conocimiento consiste en realidad en la producción de nuevo conocimiento que o bien reemplaza al anterior sobre una determinada cuestión o bien soluciona problemas que antes no eran comprendidos o resueltos. Una nueva medicina reemplaza a otra anterior con mayor efectividad curativa o aparece una nueva vacuna para combatir un virus que antes no tenía cura. A eso llamamos “avance del conocimiento” y para Echeverría la ciencia como tal tiene al avance del conocimiento como fin en sí mismo; esto es, la producción de conocimiento como fin en sí mismo parece referir a que el conocimiento no tiene otro fin que no sea el que acabamos de elucidar. El conocimiento es un “algo” que tiene determinados fines. El conocimiento ha sido reificado y además tiene ciertas cualidades y no otras. Una de ellas es tener el fin en sí mismo, o sea sin otro interés que no sea la producción de nuevo conocimiento que mejore al anterior. O sea producción desinteresada de conocimiento. Pero esto no es así. No es desinteresada sino interesada en el nuevo conocimiento. Usando las categorías clásicas, la reificación implica que si el conocimiento es en sí entonces no es en otro; sería sustancia y no accidente. Algo independiente. Fuera de la conciencia de quien lo produjo. Es un “algo” en sí mismo. Lo que oculta este uso lingüístico es que el investigador que lo produjo ha tenido sus propios intereses en juego, sean cuales fueren: el poder, la fama, el reconocimiento, el placer, etc. Este uso del lenguaje está ocultando la imposibilidad de hecho del conocimiento desinteresado. Lo que no aparece son los valores o los puntos de vista de quien produce el conocimiento y esto no es patrimonio exclusivo de la era de la *Big Science*, o acaso ¿podemos pensar que Aristóteles no tenía intereses cuando trabajaba como proto-científico? ¿Hubiera sido designado tutor del reino de Macedonia, nada menos que de Alejandro

Magno, si no hubiese tenido la fama que tenía? Que obviamente no le cayó del cielo sino que fue producto de una combinación intencional de gran esfuerzo e inteligencia. Ejemplos parecidos podríamos tomar de Galileo y tantos otros. Cuando Echeverría elije hablar del “avance del conocimiento en sí mismo” lo que está haciendo es dando existencia al conocimiento como un “algo” con el objeto de sostener que la ciencia es ciencia en tanto no tenga otro interés que alcanzar ese algo. Cuando los intereses van más allá del conocimiento en sí mismo estaríamos en presencia de un cambio paradigmático. Es decir, la elección de un determinado lenguaje condiciona la ontología que a su vez es funcional a los puntos de vista y los intereses de quien argumenta. En este caso el interés es que tecnociencia sea la noción que sirva para caracterizar la ciencia contemporánea y de aceptarse su propuesta Echeverría será el creador de una nueva filosofía: la filosofía de la tecnociencia, con todo lo que ello implica. Este movimiento es innecesario. No hay cambio de paradigma, lo que hay es una diferencia cuantitativa y no cualitativa en la manera de hacer ciencia. En primer lugar, los intereses personales del investigador han estado siempre presentes en la producción de nuevo conocimiento y ese conocimiento no es independiente de esos intereses. En segundo lugar, se dice que a partir de la *Big Science* la producción de conocimiento es principalmente trabajo de equipos y no de individuos aislados. Es una simplificación. Por un lado el colectivo está compuesto por individuos humanos; la producción del conocimiento es irreductible al colectivo puro. La producción es tanto de uno como de otros. Por otro lado siempre ha habido trabajo en equipo, no es una exclusividad de la época contemporánea. Ciertos comentaristas de Aristóteles sostienen que su producción escrita es producto de un equipo de trabajo. Otros afirman que “Homero” es el nombre del equipo de rapsodas que compuso La Ilíada y La Odisea y no el de un individuo aislado. Desde el inicio de los tiempos las máquinas de guerra llamadas ejércitos han sido equipos de trabajo de investigación y aplicación en el sentido contemporáneo de la expresión. Sin duda que la investigación científica actual es mucho más compleja y hay una decisiva tendencia al trabajo en equipo frente al trabajo individual del científico anterior, pero no deja de ser una diferencia cuantitativa y no cualitativa. Esa necesidad del equipo de trabajo en el laboratorio deriva de la complejidad y el mayor número de tareas que se llevan a cabo y de la sofisticación del equipamiento, que necesita de especialistas dedicados exclusivamente. Pero siempre ha habido especialistas en la investigación, no es un cambio cualitativo. Incluso la financiación mixta estatal-privada característica de la investigación contemporánea no modifica el paradigma; la protección y fomento de la ciencia renacentista por parte de prínci-



pes y señores dan cuenta de la vigencia de la financiación mediada por el interés político mucho antes de la *Big Science*. El tema permite un debate más extenso que lo que aquí pretendemos. La propuesta consiste en mantener los términos y la distinción entre ciencia y tecnología sin perjuicio de usar “tecnociencia” a modo de simplificación del lenguaje coloquial pero no en el lenguaje técnico ni en el de enseñanza. No es necesario y agrega confusión. El mismo Echeverría brinda un ejemplo de esa confusión:

La comunidad científica desempeña, sin duda, una función primordial, pero se advierte ya la presencia de agentes sociales externos a ella, en particular en lo que se refiere a la valoración de las innovaciones (1998:64)

El juicio comunitario sobre el valor de las innovaciones tiene sentido en la medida en que esas innovaciones pasen al contexto de aplicación y puedan afectarlo de una u otra manera; caso contrario ni siquiera serían consideradas. Sigue la cita anterior:

La habilidad retórica, la adecuada presentación de la tecnociencia, la capacidad argumentativa y persuasiva e incluso unas ciertas técnicas de *marketing* y relaciones públicas, constituyen con frecuencia variables decisivas para el éxito de una u otra propuesta. (Id.)

Al no distinguir ciencia de tecnología aparecen prácticas cruzadas: mientras que la adecuada presentación y la capacidad argumentativa son principalmente prácticas de los científicos, la habilidad retórica, el marketing y las relaciones públicas son propias de las actividades del mercado, donde la tecnología es comerciada como cualquier otro bien. Si los científicos se valen de ellas es porque están operando en el mercado, ya no como investigadores sino como promotores y buscadores de fondos; han dejado el contexto científico para pasar al contexto tecnológico. Los investigadores, sobre todo los *seniors* realizan frecuentemente ambas funciones pero esto no debe llevar a la confusión de que pertenecen a un mismo ámbito, porque entonces la epistemología enturbia axiología y se corre el riesgo de actuar desde fuera por exceso o por defecto. Es mejor tanto para la comunidad científica como para la comunidad en general la demarcación de dos ámbitos con normativas distintas para cada uno. Sigue la cita:

Los *valores* que determinan el ámbito de justificación y evaluación pueden ser cambiantes: el contenido empírico, la capacidad predictiva y explicativa, el rigor, la axiomatización, la consistencia, la formalización, la belleza, la potencialidad heurística, la resolución de problemas, la simplicidad y la generalidad son algunos de los valores clásicos para evaluar el conocimiento científico. En el

caso de la actividad Tecnocientífica, la utilidad, la facilidad, el coste, la fiabilidad, la rapidez, la eficacia y la rentabilidad constituyen otros tantos valores que suelen ser tenidos en cuenta (Id.)

Aquí se deja bien claro cuáles son los valores de la ciencia y cuales los de la tecnociencia. La segunda palabra contiene a la primera pero no en el sentido de compartir la axiología sino que resulta de una errónea consideración que subsume las prácticas de uno y otro ámbito y no agrega sino confusión a la hora de determinar qué axiología le corresponde. Es necesario distinguir ciencia de tecnología. Termina la cita:

Lo importante es subrayar que...siempre hay una *sanción o juicio social* sobre la actividad científica. No es la contrastación con la experiencia lo que determina la validez o invalidez de una novedad científica, sino su contrastación con otros agentes sociales, cuyas tablas de valores pueden ser cambiantes (Id.)

Lo que afirma Echeverría es lo que justamente hay que evitar, consecuencia del englobamiento de todas las prácticas bajo una sola noción que puede someter la actividad de los investigadores cuando están haciendo ciencia a una axiología propia del mercado y viceversa. La distinción clara evita este efecto indeseable.

Jesús Vega también suma a favor de la diferencia mediante dos argumentos distintos. El primero propone una distinción analítica que

...critica los peligros derivados de la indistinción que asumen en sus escritos los sociólogos del conocimiento científico y tecnológico. (2001:168)

El primer argumento propone una lógica distinta de la que reduce las actividades científicas y tecnológicas a un mismo conjunto de prácticas, como proponen los sostenedores de la noción de tecnociencia. Caracteriza para ello “acto epistémico”, “acto material” y “acto epistémico-material”. El primero consiste en la acción que contribuye a la adquisición de información relevante o al aumento de la confiabilidad del proceso de adquisición. El segundo consiste en la acción que contribuye a la transformación de la realidad de acuerdo con ciertos objetivos. El tercero es la acción que contribuye a la estructuración de los procesos de adquisición de información confiable y epistémicamente relevante mediante la transformación de la realidad. Para Vega los sociólogos y antropólogos de la tecnociencia utilizan una lógica que no les permite diferenciar netamente lo que es científico o técnico dentro de la heterogeneidad de las acciones que componen las actividades respectivas. Esa lógica está condicionada por la negociación de intereses y mecanismos de estabilización de

modo tal que el ordenamiento de la heterogeneidad se explica socialmente. Los tres tipos de actos señalados anteriormente forman parte tanto de la descripción del etnólogo del laboratorio como de la correspondiente a la práctica tecnológica pero oculta una lógica diferente que depende de la forma de estructurar u ordenar dichas acciones. Mientras que la ciencia estructura las prácticas en función de actos epistémicos, la tecnología lo hace en función de actos materiales. El orden epistémico en la ciencia explica la razón de sus actividades pero los actos materiales que también ocurren son en realidad actos epistémicos porque apuntan a la consecución de información confiable y constituyen la base de las técnicas, procedimientos y habilidades requeridas en el laboratorio. Esta distinción está oculta en la descripción del etnólogo del laboratorio y por lo tanto interpreta que no hay diferencias entre ambas prácticas y las confunde en términos como “tecnociencia”.

El segundo argumento considera los mecanismos de validación y comunicación de los resultados científicos y de las prácticas tecnológicas. El carácter institucional de la ciencia requiere un mecanismo de revelación de resultados mediante presentaciones de cierto tipo de documentos formales y convencionales. Un resultado será científico siempre y cuando las consideraciones y las conclusiones de la investigación fluyan a través de los canales formales de intercambio de información y además sea considerado nuevo y relevante por la propia comunidad de pares. En el caso de la tecnología los intercambios de información no tienen esa rigidez. Por el contrario, hay mucho intercambio informal además de la abundante literatura técnica que pide mucho menos requisitos para su publicación. Vega sostiene que el sistema de patentes es el mecanismo de reconocimiento y publicidad semejante al de la institución científica, pero que a diferencia de ésta, establece formalmente la propiedad privada de la información. Mientras que los resultados científicos son de dominio público, las patentes privatizan los hallazgos tecnológicos. Para aclarar, Vega se vale de la semejanza con la diferencia entre bienes públicos y bienes privados. La ciencia es como un bien público debido a la naturaleza de la información científica en razón de que la información que de ella procede tiene los rasgos que los economistas asignan a los bienes públicos; esto es, mientras que el hecho de que alguien utilice un bien público no interfiere con la utilización por otros del mismo bien, en el caso del bien privado esa utilización es excluyente: podemos disfrutar libremente del paseo por una plaza pública pero no por el jardín de nuestro vecino. Del mismo modo, los beneficios de los bienes privados son exclusivos mientras que los de los bienes públicos no lo son y por lo tanto no hay intercam-

bio económico entre estos últimos. Los resultados de la ciencia tampoco son rivales en el sentido de que no hay competencia para su uso. Vega establece una diferencia con los sociólogos y antropólogos del conocimiento

Pero algunos movimientos críticos dentro de la sociología y antropología de la ciencia han puesto en entredicho el atractivo de estos argumentos y han llegado a afirmar incluso que nada hay en la ciencia que impida su conversión en mercancía. Su argumentación se apoya en un rechazo de que la codificación formal de enunciados científicos sea suficiente a la hora de extraer un significado cognitivo relevante y aprovechable por otros agentes. (2001:176)

Podría haber mecanismos de codificación de los resultados científicos que permita su apropiación en exclusividad, sin embargo la presión de pares hacia la codificación estándar para dar el carácter de científico a un resultado impide el éxito de esos mecanismos. En cuanto a la competencia o rivalidad de dichos resultados hay que distinguir dos etapas. Antes de la constitución formal como resultado científico la información no rivaliza porque todavía no ha recibido el aval de la comunidad de pares, no tiene valor aceptado. Luego de publicado está disponible libremente y la rivalidad por su uso dependerá de otros factores - interés despertado en unos y no en otros, financiación, etc.- pero no de algo intrínseco a la información misma.

En el caso de las ideas técnicas patentables la situación es inversa. El acceso a la información se bloquea para su empleo económico por terceros partir de la vigencia de la patente. El proceso de patentamiento está regulado por el Estado y no por la comunidad de pares como en el caso de la ciencia. La razón es porque intervienen factores económicos que generan derechos pasibles de reclamos ante la justicia. En el caso del plagio científico el castigo al infractor es de otra naturaleza que la del que infringe un derecho de patente. Vega establece la diferencia utilizando parámetros económicos: la distinción público/privado de los bienes y su analogía con la información científica por un lado y la técnica por el otro

En realidad, el núcleo de mi argumento está en la idea de que la disolución de las fronteras entre los mecanismos de revelación de resultados entre ciencia y técnica entrañaría peligros para la constitución de *resultados científicos*, [y] pondría en entredicho las prácticas institucionales establecidas históricamente como *mecanismos constitutivos* de la aceptabilidad de los productos de sus actividades...El reconocimiento de un resultado técnico, por el contrario, permite y promueve su consideración como bien apropiable y exclusivo...En otras palabras, los procesos de apropiación de las

técnicas no afectan su aceptabilidad y, por lo tanto, se pueden diseñar mecanismos institucionales para su constitución como bien privado (2001:178)

Ambos argumentos esgrimidos parecen suficientes para justificar el mantenimiento de la distinción. Sin embargo Vega explícitamente elude el problema de la demarcación:

Dado que no presento mi argumento como una forma de demarcación definicional y criterial de qué ha de ser considerado ciencia y qué tecnología, no creo que el hecho de que sea común encontrar información técnica generalmente disponible (como bienes públicos, entonces) haga de esa información ciencia (2001:182)

Hay que dar ese paso porque el esfuerzo hecho para mantener la distinción no es suficiente para impedir que la noción de tecnociencia se cuele por la ventana a falta de un trabajo analítico en las zonas fronterizas y borrosas. Aunque pueda resultar un límite artificial y forzado agregaría claridad sobre todo en los aspectos axiológicos de ambas prácticas. Un posible camino para futuros estudios sería considerar “ciencia” a las actividades que producen resultados científicos no patentables, ya sea por su generalidad o por la consideración de utilidad pública por parte del Estado. El Estado establece y limita lo que es patentable de lo que no lo es. Posiblemente la ley de patentes no esté orientada por el momento hacia el límite superior –lo que proviene de la investigación y puede generar beneficio económico es terreno de lucha sin cuartel– sino más bien a evitar que se patente cualquier cosa. El alcance de este trabajo no permite profundizar el asunto, pero si ese fuese el criterio, entonces todo lo que sea patentable será considerado tecnología y quedará sujeta a consideraciones éticas. Al correr el límite demarcatorio hacia arriba la ciencia queda más libre de restricciones éticas. Pero cuando los resultados de la investigación sean pasibles de patentamiento o pasen al contexto de aplicación, no importa dónde, cómo y quién los produzca serán considerados “tecnología” y es allí donde debe descargarse todo el peso del control estatal y comunitario para evitar los abusos y las prácticas contrarias al interés general.

Andrew Feenberg (2009) tiene una visión levemente distinta, aunque admite que el término tecnociencia proviene del falso quiebre de la distinción entre ciencia y tecnología, acepta su uso allí donde coincidan los criterios científicos y tecnológicos. Pero a pesar de que puedan referirse a un mismo fenómeno, verdad y utilidad pertenecen a dominios distinguibles aunque sea frecuente que los límites entre ambos se crucen en uno u otro sentido. Presenta el caso del “fiasco de la fusión fría”<sup>39</sup> como ejemplo de un descubrimiento que

utilizó un dispositivo que era a la vez tecnológico, experimental y comercial por el cual ambos extremos del descubrimiento apuntaban tanto a la comunidad científica como a la comunidad de negocios. Se pregunta Feenberg que si no pueden distinguirse ciencia y tecnología, como pretenden “los teóricos posmodernos”<sup>40</sup>, entonces

¿En qué se convierten las distinciones asociadas entre teoría y práctica, investigación y aplicación, trabajo académico y negocio, verdad y utilidad? ¿Debemos abandonarlas también? (2009:3)

Feenberg menciona casos de las ciencias biológicas en la misma línea que el ejemplo de la fusión fría,

...donde las técnicas científicas se despliegan en la búsqueda de resultados de interés no sólo para los investigadores sino también para las compañías farmacológicas. Productos y conocimiento emergen juntos del laboratorio. La búsqueda del conocimiento y el hacer dinero se juntan en un único trabajo (2009:2)

Este autor proporciona dos criterios para distinguir ciencia de tecnología. El primero es un criterio pragmático y refiere a las diferencias entre los procedimientos para la toma de decisiones. Mientras que las controversias científicas son resueltas dentro del conjunto de investigadores involucrados con la cuestión en disputa y las determinaciones sociales no tienen un papel relevante sino sólo indirecto, en el caso de las decisiones tecnológicas ocurre lo contrario: éstas dependen de criterios económicos y sociales que se formulan a través de empresas y agencias gubernamentales. Tal es el caso de las patentes que comentamos más arriba. En las oficinas de patentamiento los empleados son técnicos que se supone están en condiciones de evaluar los artefactos sometidos a su aprobación y consecuente asignación de un número de patente, lo que les otorga el status de dominio privado a favor del patentador. Aunque no se refiere específicamente, Feenberg afirma que esos técnicos suelen ser científicos ubicados en una cadena de autoridad administrativa y aún cuando se haya generado subsidiariamente conocimiento científico al aprobar la patente, el trabajo de estos científicos es eminentemente técnico. Es similar a nuestra distinción respecto del científico que no está haciendo ciencia cuando busca fondos para un proyecto de investigación pero no por ello deja de ser científico. Dicho en otras palabras, lo que determina el contexto en el que se está operando no es la calidad del operador sino la tarea que el operador realiza. Feenberg estaría de acuerdo con este criterio de demarcación:

La confusión de los límites ha tenido una influencia desafortunada en la evolución de los fondos de investigación. En los últimos años los ideólogos neoliberales han convencido a los gobiernos de

que la respuesta de la ciencia frente a la sociedad se mide por el éxito comercial de sus aplicaciones. Una ligazón cada vez más estrecha entre los intereses comerciales y los programas de financiamiento de la investigación aumenta el impacto dañino sobre la comunidad de investigadores. El apoyo público a la investigación básica en una amplia gama de campos, incluyendo muchos sin una perspectiva de rédito comercial inmediato es la base para el avance científico a largo plazo. También es esencial que la ciencia tenga los medios para servir a los intereses públicos incluso cuando las perspectivas de negocios sean bajas, como en el caso de las enfermedades huérfanas. Este nuevo sistema reduce la ciencia a servidora de la tecnología, con consecuencias desastrosas porque toda ciencia es “tecnociencia” (2009:5)

Resaltamos la afirmación de este destacado filósofo de la tecnología de origen marxista de que hay una ciencia que no persigue intereses comerciales y que es la base del avance científico de largo plazo. ¿Podemos llamar a esta ciencia una ciencia ajena a los valores? Creemos que no, es una ciencia que tiene otros valores que no son los comerciales ni los industriales y tampoco los políticos. Feenberg sostiene que sus valores apuntan al conocimiento cada vez mayor de la Naturaleza. Si esta ciencia es pura o no, no tiene mayor interés, lo que sí tiene interés es reconocer su existencia y evitar que sea incluida en la bolsa de la tecnociencia, para que no se transforme en “servidora de la tecnología con consecuencias desastrosas”. El apoyo público a esta ciencia, que Feenberg califica como básica, requiere que sea adecuadamente identificada. Para ello es importante establecer el criterio de demarcación que la separe de la tecnología, que Feenberg aproxima en términos de los valores a los que debe ajustarse. El criterio de demarcación que proponemos es también un criterio axiológico que determina en qué contexto se está trabajando y a qué normas debe atenderse el trabajo.

El segundo criterio de Feenberg para distinguir ciencia de tecnología es un criterio epistemológico y refiere al diferente papel que juega el principio de subdeterminación en la ciencia y en la tecnología. Mientras que para la ciencia este principio indica que no es posible que exista un experimento lógicamente concluyente que libere al científico de utilizar criterios personales (“motivos auxiliares” diría Neurath) para definir si una teoría es aceptable o no, Feenberg sostiene que en el caso de la tecnología

La subdeterminación técnica deja un amplio espacio para que los criterios económicos, culturales y sociales pesen sobre la decisión final entre las [distintas] alternativas [de diseño]. El equivalente del “buen sentido” [expresión de Duhem] de los científicos, en este caso, es proporcionado por órdenes

gerenciales enviadas a los trabajadores técnicos a través de la cadena de mando cuyos consejos pueden ser tenidos en cuenta o no. (2009:6)

El criterio del buen sentido que Pierre Duhem adjudica a los científicos para aceptar o no una cierta teoría sometida a contraste se basa en criterios racionales, sostiene Feenberg, pero “no poseen la certeza frecuentemente proclamada como propia por la ciencia”. Este buen sentido se convierte, para la tecnología, en el sistema de manejo gerencial en el caso de la adopción de un cierto diseño en lugar de otro, mediante el cual los técnicos reciben consejos para tomar la decisión. No compartimos totalmente la opinión de Feenberg; tales consejos no son fáciles de resistir en la mayoría de las grandes corporaciones, sobre todo cuando está en juego la componente comercial para decidir el diseño. El amplio espacio al que se refiere en la cita anterior no pasa de ser una expresión de deseos, ya que ese espacio resume sub-espacios que muchas veces tienen intereses encontrados y los intereses comerciales y económicos son por lo general los que terminan imponiendo sus criterios. De todos modos este criterio epistemológico para distinguir ciencia de tecnología aporta mayores argumentos para no aceptar la indistinción que implica la noción de tecnociencia: mientras que para la ciencia las elecciones de las teorías se basan finalmente en un criterio personal de buen sentido, las decisiones tecnológicas lo hacen según una cadena de mando en la que priman criterios de naturaleza distinta. Esa diferencia de naturaleza de los criterios para la toma de decisiones es, en última instancia, también una diferencia axiológica. Los valores en juego que tendrá en cuenta el científico que hace ciencia tal como hemos definido y que Feenberg aprobaría, son de otra naturaleza que los criterios externos, comerciales, sociales o culturales que priman en las decisiones finales del diseño y e implementación de artefactos tecnológicos. Una indistinción entre ambas lleva a la confusión de criterios valorativos para la toma de decisiones que es lo que debe evitarse y por lo cual importante la demarcación entre ciencia y tecnología.

### **Oposición entre técnica y cultura**

Entre las controversias que crisan y frustran la convivencia en la sociedad contemporánea, la oposición entre cultura y técnica no es de las que reciben mayor atención y sin embargo está en la base de otras más publicitadas. Esta oposición es de larga data, se inicia en Alemania a mediados del siglo XIX, pero de algún modo se puede fijar un punto arbitrario de análisis en el período de posguerra a partir del informe de Vannevar Bush de 1945 que sostiene que la investigación científica es el motor de la innovación tecnológica y que ésta,



con la ayuda de la industria y de las agencias estatales, es condición necesaria para el progreso económico y social y la seguridad de los Estados Unidos. En otro lado hemos ya tratado este tema (2012), como así también la irrupción posterior del movimiento que encaró estudios académicos sobre la relación entre la ciencia, la tecnología y la sociedad, el campo CTS, uno de cuyos antecedentes es la conferencia del científico y escritor inglés C.P. Snow ofrecida el 7 de mayo de 1956 en Cambridge, Mass. USA, y publicada bajo el título *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1961), que ha generado una larga discusión sobre cómo salvar la brecha que separa el discurso técnico y científico del discurso de las humanidades. Particularmente, la controversia con el progreso técnico tiene sus campos de batalla en la minería a cielo abierto, el uso de transgénicos en la agricultura, la clonación de seres vivos, la explotación petrolera de los esquistos bituminosos (yacimientos no convencionales de shale oil & gas), el calentamiento global adjudicado a la actividad humana en general y últimamente, el de la pérdida de intimidad como consecuencia del espionaje electrónico, entre muchos otros. Pareciera que la sociedad no puede prescindir de esos adelantos técnicos y sin embargo no logra salir de las oposiciones excluyentes en las que se ve sumergida. Tanto los discursos favorables como los de rechazo en cualquiera de los dominios señalados pueden ser reducidos en última instancia a la controversia técnica-cultura. La cuestión está en encarar estas relaciones controversiales para intentar nuevos caminos partiendo de la hipótesis que el problema no está del todo bien planteado -a pesar de los magníficos estudios CTS que se han llevado a cabo hasta el presente- y que se agravaba con el aumento global de la población urbana que ya hace sentir en occidente la disminución de las distancias interpersonales como factor adicional de irritación. La elucidación de los conceptos que alimentan las discusiones CTS no sólo no ha agotado la cuestión sino que presenta permanentemente nuevos desafíos, aunque los sistemas filosóficos que la sostienen no han sido ampliados consecuentemente.

### **Oscilación entre repetición e invención**

En el segundo eje de análisis de las relaciones entre la técnica y las disciplinas, encontramos que la noción de técnica en Deleuze adopta modalidades que le otorgan amplia gama de significados; en los extremos, encontramos técnicas puramente repetitivas, mecánicas, con connotación peyorativa y también técnicas inventivas que son mediadoras en la creación artística, científica y filosófica. Para que pueda variar de un extremo al otro sin perder consistencia, es necesario que alguno de sus componentes básicos le aporte esa capacidad.

Si "agenciamiento" fuese el caso, la mezcla de formas de contenido y de expresión debería poder variar de manera acorde, pero en tal caso podría aparecer una subordinación a la voluntad de quien posee, aplica o utiliza la técnica, como en la concepción instrumentalista, de la que hemos visto reniega Deleuze. En otros términos, si el componente agenciamiento fuese el que permite el uso variado del concepto bajo análisis, la técnica tenderá a uno u otro polo según el agenciamiento de que se trate: si tomamos el ejemplo de la mezcla caballo-estribo-hombre, la técnica guerrera que surge de esa novedosa combinación será una variación inventiva, ya que aparece una técnica desconocida hasta entonces, pero si consideramos la técnica de aquellos pintores que Deleuze menosprecia por atenerse a *clichés*, a técnicas pictóricas que surgen de mezclas de contenido y expresión ya utilizadas por otros artistas que sí fueron creativos en su aplicación, entonces nos encontramos con una técnica pictórica repetitiva de signo contrario a la anterior. La objeción sería que la técnica deviene inventiva o repetitiva según sea su componente agenciamiento, es decir, la cualidad de invención o repetición le viene del exterior, no le es inmanente; o sea, estaríamos llamando con el mismo nombre a cosas esencialmente distintas. Que la técnica sea inventiva, innovadora o repetitiva dependería de externalidades, con lo que en realidad podríamos ponerles nombres diferentes sin que nada cambiase, por ejemplo a las primeras podríamos llamarlas creatividad o hacer creativo y a la tercera reiteratividad o hacer repetitivo y el concepto mismo de técnica sería transparentemente reemplazado por "hacer" o "conocer". El componente "máquina" corre la misma suerte pero por razones diversas: le aporta mucho más que variabilidad, le aporta directamente la condición de posibilidad de ser técnica, de cualquier naturaleza de que se trate, pues es el componente que expresa el deseo como fuente de la acción técnica y no cabe confundirlo con el que le aporta la latitud, so pena de perder esa condición de primordialidad. Si "máquina" pudiese satisfacer todas las notas distintivas de "técnica", se confundirían y sería innecesario este último concepto; hablaríamos de máquina repetitiva, máquina innovadora, máquina pictórica, literaria, etc. y no es el caso. El lenguaje se encarga de distinguir ambos conceptos. Por cierto que este tratamiento de la repetición técnica deja lugar a otros casos donde el filósofo se recuesta en el uso vulgar del término.

Turner es un pintor inglés de la más alta estima de Deleuze, quien identifica tres períodos a lo largo de su producción artística: el primero donde "las telas son catástrofes de fin del mundo, avalancha y tempestad", el segundo es referido como "una reconstrucción delirante"

te...a la par con una alta técnica heredada de Poussin, Lorraine o de la tradición holandesa...”([AE:137](#)); aquí aparece el pintor utilizando técnicas que ya se han convertido en *clichés*, que han sido elaboradas anteriormente por otros y consecuentemente se trata de técnicas repetitivas en los términos en los que hemos estado tratando la cuestión y sin embargo, para Deleuze, en este caso, son consideradas positivamente o al menos no reducidas a una “medida reproductiva” que le quitaría toda participación en la producción de perceptos novedosos. Hay una técnica repetitiva que no es innovativa en sí misma pero que está presente en la innovación del artista de manera distinta que la técnica inventiva. Es una variación sutil de la noción, un matiz. No es que, en estos casos, se prescindiera de la mediación técnica en el acto creativo, como si existieran creaciones por fuera de ella. Lo que estamos puntualizando es el uso del término por parte del filósofo, que difiere, por cierto, de la concurrencia del concepto en la producción perceptual creativa. Estamos analizando el alcance del término, su noción en términos leibnizianos, que incluye todos sus posibles predicados, sin que unos excluyan a otros. De eso se tratan sus variaciones y veremos que la técnica en tanto que repetitiva admite, en la obra de Deleuze, un amplio rango de variaciones sin que pueda entenderse de que se trata de un orden específico dentro de una clasificación género-especie o de un orden arborescente. Por el contrario, las variaciones del concepto se distribuyen rizomáticamente dentro de la noción de técnica y no hay un camino correcto o adecuado de presentarlas en esta investigación. En otras palabras, no se trate de buscar una lógica arborescente ni un orden conjuntístico por detrás de la aparición de las variaciones. Cuando el filósofo discute la función de las universidades y de las escuelas en Francia, contraponiéndolas en cierto sentido, como contrapone la tarea de investigación con la tarea de la enseñanza dirigida al mercado laboral, emplea una variante del término con un sentido muy cercano al de mayor frecuencia de utilización, esto es, a la técnica como lo que presenta métodos o modos de hacer que son esencialmente útiles a otros fines, a otras cosas, pero que carece de toda posibilidad creativa; en el ejemplo elegido ([ABC:137](#)) la enseñanza de la contabilidad o de la informática, para Deleuze debe llevarse a cabo en las escuelas y no en la universidad. Por cierto que en este caso se trata de un empleo coloquial del término en la emisión de una opinión personal en medio de una entrevista y no de una elaboración filosófica, es decir, goza de mayor espontaneidad que cuando es empleada en un texto o en una conferencia cuidadosamente elaborada, y al mismo tiempo habla más de lo que el filósofo tiene en mente como técnica en su devenir cotidiano que cuando trabaja profesionalmente. Podríamos haber excluido casos como éste y quedarnos sólo con los que

surgen del trabajo filosófico, pero hemos preferido incluir todas las ocurrencias del término *por mor* de la riqueza que surge de toda la obra y que señala más que usos en tensión, variaciones del mismo término.

De los tres componentes de base propuestos, el de línea de fuga es el que cumple con la condición de prestar al de técnica esa particular característica de variar de un extremo al otro de la potencialidad creativa sin perder la consistencia que lo mantiene dentro de los límites de un concepto singular. Como afirma un comentarista<sup>41</sup>, no se trata de elecciones dicotómicas dentro del "reino absoluto del sí y del no, de la alternativa como ley de lo posible", sino que "la línea de fuga se ubica bajo el signo de lo indiscernible y de la disyunción inclusiva". En otras palabras, la línea de fuga no se mueve en el dominio del "o bien esto o bien esto otro" sino en el de "o bien esto, o esto otro o también aquello de más allá" lo que significa que las elecciones dejan de ser excluyentes para pasar a ser inclusivas, sin dejar de ser finalmente elecciones. Todas las alternativas caen dentro del dominio de la elección posible, marcando un continuo, del mismo tenor que las infinitas rectas que convergen hacia la línea de fuga del plano inclinado en la acepción arquitectónica. En un extremo del plano, la técnica más repetitiva, más convencional, en el otro, la técnica más innovadora e inventiva. La línea de fuga es determinada por la técnica de que se trata, sea repetitiva, inventiva o combinaciones de ambas y no como en los casos de los otros componentes del concepto, donde ellos eran los que determinaban desde afuera, la calificación o las variaciones del tipo de técnica. De este modo, las disyunciones inclusivas de la línea de fuga nos permiten hablar de una sola noción con diversas modalidades.

### **La técnica en la invención de figuras**

El tratamiento de la arquitectura inventora de figuras como ejemplo del tercer eje problemático, muestra que Deleuze parece no decidirse dónde ubicarla, en una tensión entre el lado de lo inventivo y el lado de lo repetitivo. Cuando trabaja la comparación entre la ciencia nómada y la ciencia real, afirma que la segunda resulta de un esfuerzo del Estado para neutralizar los "cuerpos nómades e itinerantes del tipo carpinteros, albañiles, herreros, etc." quienes construían catedrales por doquier en el mundo gótico sin un plan fijo o predeterminado, resultando amenazador para el Estado, que combatía el nomadismo "introduciendo en todas las divisiones del trabajo la distinción suprema de lo intelectual y lo manual, de lo teórico y lo práctico, copiada la diferencia entre "gobernantes-gobernados" ([MM:374-375](#)); quizá los prejuicios griegos contra el trabajo manual inician esta antiquísima oposi-

ción<sup>42</sup>. Los planos de los albañiles nómades se trazaban sobre el piso, al igual que la innovación de Pollock, mientras que los de los arquitectos son formalizados con papel y métrica, en una oposición del mismo tenor que la del expresionismo abstracto, solo que la arquitectura queda del lado de lo estriado, de lo que sirve al Estado para conformar un plano de organización, de construcción, opuesto al plano de consistencia o de composición, y ya sabemos de qué lado están las preferencias deleuzianas. Ahora bien, la arquitectura es quizá la que se considera con el mayor grado de creatividad e innovación dentro de las disciplinas técnicas, de hecho es la más cercana al dibujo y a la pintura, y el mismo Deleuze la considera “la primera de las artes” (QF:188) y “Por este motivo,... se impondrá a las demás artes, de la pintura al cine” (QF:189); sin embargo aparece allí del lado de lo repetitivo y de lo que se pone al servicio del Estado para someter las iniciativas nómadas, es decir del lado de lo estriado: “A la talla por corte a escuadra de las piedras se opone la talla por paneles, que implica la construcción de un modelo reproducible” ([MM:374-375](#)). La tensión surge cuando, en la misma cita, aclara que el sometimiento por parte del Estado de las ciencias menores o nómadas no se debe a su "carácter imperfecto o iniciático" sino a que se oponen a las normas establecidas, participando de la organización del campo social e induciendo formas de división del trabajo que el Estado combate. Doble tensión: no sólo queda la arquitectura del lado ya señalado sino que al incluirla dentro de la categoría de ciencia, se le reconoce implícitamente la capacidad de elaborar funciones, de crear el elemento creativo distintivo de la ciencia, el functor (QF:117); en fin, una especie muy particular de ciencia no creativa, una ciencia real adherida al esquema hilemórfico descrito por Simondon, que implica la organización aristotélica de la materia y la forma en una doble vía en la que la materia ya está preparada para tomar forma y la forma preparada para organizarla, y que se opone a "la conexión entre contenido y expresión por sí mismos," en cuyos términos ya se incluyen tanto materia como forma, que descalifica la dicotomía intelectual-manual y todos sus sucedáneos, provenientes de una primera oposición originaria, fundante de todas las demás: gobernantes-gobernados. Esto resulta así pues la ciencia nómada nunca considera la materia ya formada sino que “es portadora de singularidades”, es decir de una forma de contenido in-formado y la “expresión no es formal”, no está ya preformada para la materia, sino que lleva a la materia aquellos rasgos que le pertenecen singularmente. En la comparación con el arte nómade, Deleuze destaca que la dialéctica materia-forma es reemplazada por una vinculación “dinámica entre el soporte y el ornamento”, es decir entre la expresión y el contenido, en otros términos, entre el rostro y lo expresado.

Pero quizá la frase más interesante: “desde el punto de vista de esta ciencia que se presenta como arte y también como técnica”, o sea, una ciencia nómade que es a la vez ciencia, arte y técnica -o al menos se presenta como tal en la cita que estamos trabajando ([MM:374-375](#))- resultaría productora de perceptos-afectos y funtores por parte de las dos primeras y productora de algo distinto por la tercera... Quizá una opción sea suponer que la arquitectura y las técnicas nómades son de distinta naturaleza, o que en la cita de *Mil Mesetas* no interesa distinguir claramente lo que es ciencia y lo que es técnica, pero de todos modos la tensión existe y es llamativa, ya que si Deleuze adrede no distingue entre ambas, se podría llegar a la dudosa conclusión que la técnica también produce los mismos elementos creativos de la ciencia, sus funtores. Sin embargo, la arquitectura también es considerada “arte de la morada y del territorio” en un pasaje de (MM:334) donde está elucidando el problema de la consistencia como forma de unión de las componentes de un agenciamiento territorial, de la consolidación como teoría del origen creador de la vida, y le asigna a la arquitectura el carácter de testigo de la liberación de los modelos arborescentes que describen canónicamente el problema de la consolidación, en favor de los modelos rizomáticos, lo cual supone una revalorización de la disciplina como creadora: “ya no se trata de imponer una forma a la materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente”. El texto indica que Deleuze se está refiriendo a los materiales con los que trabaja la arquitectura en la actualidad y no caben dudas de que esa elaboración de los materiales alude a una técnica contemporánea. La ciencia-arte-técnica nómade se maneja con conexiones entre "singularidades de la materia y rasgos de expresión" en oposición a la dualidad convencional materia-forma, que pertenece a la ciencia real, dominada por el Estado y que se caracteriza por su nota de repetitividad. Igual criterio para la ciencia se señala en ([AE:382](#)), donde uno de los dos polos entre los que "vacila el conocimiento" es el de las axiomáticas sociales que extraen de la ciencia lo que el mercado necesita para su desarrollo y que impone a los científicos el tipo de investigación a llevar a cabo, criterio que hace converger los intereses del mercado con los del Estado: esto es ciencia real para Deleuze; del otro lado queda "el polo esquizoide...", los flujos decodificados de la ciencia nómade, la creativa-innovativa, temática que se reitera en ([MM:373-374](#)).

### **La técnica en la invención de subjetividades**

También dentro del tercer eje de análisis de las relaciones entre las disciplinas y la técnica, sin entrar dentro del dominio de la clínica, que cae fuera del alcance de este trabajo, ciertas

nociones deleuzianas nos permiten analizar una obra de arte contemporánea en la que la técnica opera en la invención de nuevas subjetividades. Las nociones de fuerza, rostridad y de diagrama deleuzianas persisten en la actualidad como categorías interpretativas de la invención artística. Siguiendo las enseñanzas del filósofo, las utilizamos para pensar la obra performativa contemporánea del artista argentino Osías Yanov<sup>43</sup>. No hay ningún ejemplo de obra performativa en Deleuze, sin embargo es posible de los mismos parámetros de análisis. En este caso se trata de deducir el diagrama inestable que marca el tránsito hacia la desaparición del campo social determinado por la dicotomía heterosexual y el nacimiento del campo social caracterizado por los estudios de género. En la construcción del diagrama que opera como motor del pasaje de un campo social al otro, intervienen relaciones de fuerzas que, en última instancia, son relaciones de poder. Y allí entonces cobra sentido el título de la obra y de los cuerpos sin rostro que debaten en un Parlamento cualquiera donde se expresan esas relaciones de poder. El artista establece con estilo propio la relación técnica entre las fuerzas y las materialidades que presenta la obra. Como hemos visto más arriba, la relación directa entre materia y fuerza expresa una relación de orden técnico que va más allá de las fuerzas mismas y que alude a aquello que las produce o que las libera: el afuera de las fuerzas foucaultianas o el orden cósmico deleuziano. La performance de Yanov permite pensar tanto lo cósmico como lo molecular, donde fuerzas enormes operan en espacios mínimos. En ese devenir de las fuerzas y de la materia encontramos la motorización de la transición de un campo social estratificado, productor de subjetividades dicotómicas bajo el nombre de heterosexualidad, hacia un nuevo campo social habitado por subjetividades emergentes.

Lo primero que salta a la vista que las figuras no tienen rostro. Han sido despojadas de





aquello que identifica al individuo para ir a buscar en profundidad la materia más originaria, el cuerpo en estado puro. El rostro es mucho más que una envoltura exterior al que siente, al que habla o al que piensa: el rostro es un mapa, una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular. Yanov ha despojado a sus figuras de todo esto. Deleuze diría que el lenguaje quedaría indeterminado si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla:

(Vaya, parece enfadado...”, “no ha podido decir esto...” “mírame a la cara cuando te hablo...” “mírame bien...”). Un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre, un jefe, un profesor, un policía, no hablan una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. Los rostros son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes, [para dar paso] a las significaciones dominantes” (MM:174).

En otras palabras, el rostro sirve de hoja de ruta para orientar el diálogo. Pero más profundamente el diálogo va a estar delimitado por lo que el rostro marca. Deleuze llama “significaciones dominantes” a lo que, sin pensar demasiado, automáticamente se encierra en el rostro que se tiene a la vista, excluyendo toda comprensión por fuera de lo que está establecido, de lo normal, de lo acostumbrado. Contra esto reaccionan las figuras de Yanov, todas iguales, mismo color, misma textura, mismo no-rostro. Cuerpos sin alma, caras sin rostro. Cuerpos en estado puro. Se intenta mostrar qué pasa en los cuerpos cuando están despojados del espíritu. Entran en el dominio de las fuerzas que actúan sobre ellos, produciendo movimientos y resistencias. Dinámica y estática están combinadas en esta performance sobre cuerpos que son eso: cuerpos.

En la figura del octógono metálico, el cuerpo forma un arco dentro de él, se deja enmarcar.





Es la relación de la materia blanda y la dura. Inestable relación de las fuerzas. El cuerpo no está sometido a ninguna influencia de la mente ni del alma, sino sólo a las fuerzas que gravitan sobre él, que lo traccionan hacia abajo. Pero también aparecen fuerzas desde arriba que pujan por hundir su cabeza y su torso, sostenidos por las extremidades en un equilibrio meta-estable, es decir, en un equilibrio que va cambiando de forma de manera continua. Se dirá: “¡Pero no! Está totalmente quieto, perfectamente recto” Es cierto si se lo mira desde lejos. Pero al acercarse lo necesario, se verían los músculos todo el tiempo con pequeñísimos temblores, adaptándose continuamente a nuevos equilibrios. Toda fuerza genera una resistencia que se le opone. Los movimientos y las figuras muestran en vivo ese equilibrio meta-estable, donde luchan fuerzas opuestas. Las del cuerpo por permanecer estable ya sea estático o en movimiento, y las fuerzas de la gravedad que intentan destruir todo y, si por ellas fueran, todo quedaría en el piso aplanado y en un equilibrio ahora sí estable: energía potencial igual a cero, cuerpos sin energía, cuerpos muertos. Mientras haya fuerzas resistiendo, habrá vida. La performance muestra la vida en tanto que vida, si llamamos vida a esa energía impersonal que atraviesa sus cuerpos desplegada en sus repeticiones sordas, en sus danzas, en sus posturas estáticas y dinámicas, pero siempre meta-estables. Deleuze dice:

Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro-. Pero la operación no acaba allí: la cabeza y sus elementos no serán rostrificados sin que la totalidad del cuerpo no pueda serlo, en un proceso inevitable. La boca y la nariz, y sobre todo los ojos, no devienen una superficie agujereada sin arrastrar a los demás volúmenes y a todas las cavidades del cuerpo...La mano, el seno, el vientre, el pene y la vagina, la nalga, la pierna y el pie serán rostrificados (MM:176).

En otras palabras, la performance recuerda el presente humano donde necesariamente el cuerpo está dotado de un rostro, -operación que Deleuze llama rostrificación- y donde se graban los códigos dominantes que permiten vivir la vida tal como se vive. Pero el ideal deleuziano es alcanzar un cuerpo liso como las figuras de Yanov, materia en estado puro, para, a partir de allí, lanzarse a la invención de nuevas subjetivaciones, nuevas formas de vida. Cuerpo liso que llama Cuerpo Sin Órganos, siguiendo a Antonin Artaud. La propuesta de Yanov incita a soltar lo que identifica, lo que individualiza en el mundo en el que se vive. Invita a explorar el cuerpo en estado puro, despojado de aquello que lo sujeta perma-

nementemente, que lo limita en forma automática y que lo condiciona a aceptarse tal como ha sido moldeado: sujeto del mundo, ese mundo que desde siempre rebajó al cuerpo a su condición servil, a su condición de materia a la que el alma le da su forma. Yanov sospecha que hay otro mundo en ese mundo que vale la pena indagar, para alcanzar aquello que enseñó Spinoza: saber lo que el cuerpo puede, hasta dónde puede llegar, cuáles son sus potencialidades, y romper con las sujeciones que la cultura le impone, para liberar sus fuerzas en estado puro. Ese será el propio cuerpo descubierto, al descubierto. En nombre de la vida se inician procesos de resistencia; el sólo hecho de vivir genera derechos que la disciplina sobre los cuerpos siempre ha querido controlar. Contrariamente, explorar y explotar las potencias del afuera para inventar nuevas formas de vida es un experimento de lo vivo en lo humano. Esos momentos de resistencia son inmanentes al campo de fuerzas. A diferencia de la física, la fuerza deleuziana, de Nietzsche a Foucault, tiene tres componentes: fuerza activa, fuerza reactiva y –la novedad- fuerza resistente. Las dos primeras forman un par indisoluble; en cambio las resistentes se suponen en el campo como puntos singulares, como singularidades que no dependen de que haya efectivamente procesos activos de resistencia, sino que siempre están ya ahí. La envolvente de las fuerzas y de sus puntos singulares es el diagrama que determina el campo de fuerzas como su actualización en un campo social estratificado en el espacio-tiempo, en el aquí y ahora. Las relaciones de fuerza o de poder son relaciones diferenciales que determinan afectos, su actualización se produce simultáneamente por integración y diferenciación. Los factores de actualización constituyen instituciones: el Estado, la Familia, la Religión, el Arte, la Moral... (F:104). El sexo es, para Deleuze, también una institución de la misma naturaleza: instancia molar del conjunto de los amores heterosexuales que se distribuyen horizontalmente en dicho campo (EP:121). Cita a Proust para definir otros dos niveles, además del molar: el segundo, formado por dos series verticales homosexuales. Y el tercero -ni horizontal ni vertical- transversal, donde, por ejemplo, un hombre determinado por la predominancia de un polo encierra en sí lo masculino y lo femenino, separados por un tabique. La experimentación de nuevas subjetivaciones invita a sobrepasar el tabique y explorar las posibilidades lógicas: partiendo de las formas molares dicotómicas hombre/mujer, la apertura del tabique proustiano despliega combinaciones en las que ambos sexos ponen en juego instancias -a partir de las cuatro molares iniciales, dos masculinas y dos femeninas-, de las que Deleuze deduce diez combinaciones posibles de sexualidad molecular. Esto es, en el diagrama de fuerzas que se encarna en el sexo molar como institución, ya están ahí, siempre han estado ahí como sin-

gularidades, estas diez instancias moleculares, diez puntos de resistencia a las fuerzas activas y reactivas. Su actualización dependerá de la formación histórica de que se trate en



tanto que campo social determinado.

Más precisamente, en el proceso de mutación, de migración de un campo social a otro. No es difícil caracterizar un campo social donde la dicotomía heterosexual sea la instancia dominante. En la novela proustiana esa instancia dominante obliga a las instancias de microsexualidad a permanecer en las sombras, quizá apenas en el flujo de conciencia del narrador: Charlus y Jupien, pero también el violinista... Albertine y Mlle. Vinteuil, pero también la prima de Bloch...sin dudas una prosa admirable para describir lo oculto, lo que esa formación histórica de principios de siglo no hacía ver, porque se veía todo lo que se podía ver. Las artes performativas agregan técnicas audiovisuales en cuatro dimensiones al ejecutarse en un cierto tiempo determinado. En la performance de Yanov no hay nombres, no hay sujetos. Puras instancias moleculares. Siguiendo la caracterización deleuziana, las cuatro instancias molares -dos femeninas  $M_1$  y  $M_2$  y dos masculinas  $H_1$  y  $H_2$ - , tienen a su vez



dos polos cada una: h masculino y m femenino –minúsculas- para indicar predominancias de lo masculino o de lo femenino dentro las instancias molares H y M mayúsculas, predominancias que son del orden de lo molecular. De las combinaciones posibles, H<sub>1</sub> con predominancia m se relaciona con H<sub>2</sub> con predominancia f, para señalar sólo un ejemplo, denota la relación homosexual -instancia molar- entre dos hombre, pero con instancias moleculares distintas, que son las que finalmente determinan la relación de lo femenino de H<sub>2</sub> con lo masculino de H<sub>1</sub>. De donde no puede sostenerse que sea una instancia puramente molar; hay por debajo, movimientos moleculares del tipo h y m que no están captadas por la categoría homosexual; a ésta se le escapa, por ser una determinación estadística, la naturaleza profunda de la relación de sexualidad, que excede la molaridad del sexo. Si se continúa con las posibles combinatorias, pueden verse las diez instancias deleuzianas. La particularidad de la performance de Yanov, es que pone en escena varias, muchas de esas combinatorias presentándolas solamente como relaciones de fuerzas sobre cuerpos puros en materia.

Las figuras no son ni H ni M; más bien traen a la presencia las h y las m minúsculas en estado puro; esto es, los movimientos, las repeticiones, los gestos, las interacciones sugie-

ren sexualidad sin sexo, sexualidad que es el equivalente de los mil sexos moleculares citados por Lazzarato:

Los dualismos de sexo funcionan también como un dispositivo de captura y de codificación de las múltiples combinaciones que ponen en juego no sólo lo masculino y lo femenino, sino también miles de pequeños sexos, miles de pequeños devenires posibles de la sexualidad...del infinito de monstruosidad de los que el alma humana recela: las lesbianas, los transgéneros, los transexuales, las mujeres de color, los gays... (2006:85 y 192)

En tanto que tal, encarnan el diagrama inestable de la transición que está ocurriendo en tiempo presente entre la formación molar heterosexual y la nueva formación que llamamos por comodidad Estudios de Género. Para Lazzarato, la institución molar del sexo exclusivamente binario se afirma en las sociedades contemporáneas debido al rol que cumple el trabajo asalariado, “que agencia en forma conjunta disciplina y biopoder, encierro y gestión de la vida, y realiza así los límites de la sociedad como “jaula de hierro” (2006:103)... “Y son esos miles de sexos los que deben ser disciplinados y codificados para ser devueltos al dualismo hombres/mujeres” (2006:86). Por cierto que coexisten ambas formaciones sociales, no hay ni por asomo un reemplazo pleno. Siempre el diagrama es inestable al estar habitado por fuerzas en constante mutación, por puntos singulares que aparecen y desaparecen o cambian de posición. Y la inestabilidad del diagrama explica la contingencia de ambas instancias molares: la heterosexual y la apertura sexo-genérica. Lazzarato señala los sucesos de Mayo del 68 como punto de quiebre o, mejor dicho, de inflexión, “de ruptura y de fuga” entre ambas instancias, a raíz del cuestionamiento hacia las burocracias tanto capitalistas como socialistas por su triste rol de “guardianes de la jaula de hierro y de la imposición de los dualismos”. En la performance de Yanov, las relaciones de fuerzas encarnadas discuten en un parlamento cualquiera las distintas formas de actualización en conjuntos molares: leyes que abren nuevas posibilidades a lo que estaba siempre en las sombras. No muestra lo molar sino lo molecular, sólo esas figuras corpóreas pura materia sin rostro. Pero no hay que llamarse a engaño, no debe concluirse que cuando la mutación haya transitado lo suficiente, cuando haya leyes de matrimonio igualitario suficientemente consolidadas (por ahora limitadas en cuanto, por ejemplo, a la normalización de la homosexualidad), las nuevas formas de vida -que serán más liberadoras que las de la formación anterior- habrán llegado para quedarse. No es lo que predica Deleuze. Las relaciones de poder intentarán por todos los medios de apropiarse de las nuevas subjetivacio-

nes para estratificarlas, para tronchar su inestabilidad y su mutación, para evitar todo lo posible los ilegalismos foucaultianos. Entonces, nuevos focos de resistencia se manifestarán en el nuevo diagrama, para encarar, una vez más, otras nuevas formas de vida y otras nuevas subjetividades.

## **Cuarta parte. Consecuencias de la noción deleuziana de técnica**

### **El neo-sustantivismo de Deleuze**

Ninguna de las interpretaciones de la técnica que se describen en la Primera Parte de este trabajo da cuenta de sus relaciones con la materia, con el cuerpo. Desde el punto de vista de la filosofía deleuziana, todas ellas son insuficientes para una caracterización conceptual de la técnica. Los tres componentes básicos de la noción aportan elementos para rechazar el instrumentalismo sin mayores dificultades: la técnica no es neutral ni autónoma. El sustantivismo heideggeriano se siente a gusto con las consideraciones metafísicas en torno a la técnica, pero hemos visto que también se queda corto por no dar cuenta de las variaciones de la noción en el plano y, por el contrario, parece asumir una totalidad o un concepto general de técnica. La teoría crítica de Feenberg está orientada principalmente a la praxis, a la acción, con fuerte impronta foucaultiana. Creemos que este enfoque es sumamente valioso, pero no está orientado a la creación conceptual, como pide la filosofía que nos ocupa. El autonomismo marxista tampoco se ocupa de la técnica en su elaboración conceptual, sin perjuicio de que formula interesantes aportes para la lucha contra los sistemas hegemónicos de dominación tecnocrática, también con base en el pensamiento de Foucault.

Esta tesis sostiene que hay una filosofía de la técnica en la obra de Deleuze distinta de las anteriores e inaugura una nueva categoría dentro de la sub-disciplina, que comprenda tanto las consideraciones conceptuales como sus implicancias para la acción. Si nos atenemos a una lectura rápida de su *Posdata*, Deleuze sería un sustantivista en subordinación teórica con Heidegger, como ya hemos afirmado. Sin embargo, nuestra propuesta de clasificación de neo-sustantivista apunta a hilar fino para distinguirlo del alemán y postularlo como interlocutor ineludible en esta temática.

¿Por qué cobija su corto escrito bajo la clasificación de *Posdata*? Una *posdata* aparece en una carta o en un escrito cuando quedó algo en el tintero, algo que en el cuerpo principal no fue considerado, pasó desapercibido o fue olvidado de comentar. En cualquier caso, no es algo sustancial en el temario desarrollado. Para Pablo Rodríguez (2008), Deleuze está proponiendo un programa de estudios que continúen la obra de Foucault sobre las transformaciones de las sociedades disciplinarias y que

...encuentra un modo de interpretar y de valorar a Foucault en relación a cuestiones contemporáneas en las que se juega, en definitiva, la vigencia de su obra. Es un texto corto, urgente, lleno de ideas y reivindicado apenas por un puñado de autores. (2008:1).

La respuesta a nuestra pregunta parece ser entonces el interés de Deleuze en reivindicar y valorar la obra de su amigo ya fallecido. Sin perjuicio del valor que tiene, tratamos de destacar que Deleuze no está siguiendo en este texto sus propios dictados sobre qué es hacer filosofía: crear y producir conceptos que permitan encarar los problemas de una determinada época histórica. No desarrolla el tema sino más bien, desde un punto de vista socio-técnico e histórico y en una posdata, completa las ideas de Foucault mediante su conocido procedimiento de reinterpretación personal de lo que comenta, y destaca la necesidad de una ulterior elaboración conceptual:

El estudio sociotécnico de los mecanismos de control, capturados en su aurora, debería ser categorial y describir lo que está instalándose en lugar de los espacios de encierro disciplinarios, de los que todo el mundo anuncia su crisis. (2007c-PP:246)

Es por esta razón que llamamos la atención sobre los problemas que se derivan de una lectura rápida del breve texto: una continuación de la postura distópica foucaultiana respecto del devenir de la sociedad en su tránsito de las sociedades disciplinarias hacia las sociedades de vigilancia o de riesgo, podría inducir a engaño respecto de la postura filosófica deleuziana, que no es la que se expresa en la posdata con ese tono heideggeriano pesimista:

Es cierto que el capitalismo ha guardado como constante la extrema miseria de tres cuartas partes de la humanidad: demasiado pobres para la deuda, demasiado numerosos para el encierro; el control no sólo tendrá que enfrentarse con la disipación de las fronteras, sino también con las explosiones de villas miserias y guetos. (2007c-PP:246)

Sólo al final retoma el tenor positivo general de su obra, en el sentido de buscar siempre nuevas maneras, nuevas armas para combatir el fatalismo que habitó en muchos de sus compañeros de ruta, o, como en Heidegger, de esperar la intervención de una instancia salvífica trascendente; Deleuze invita a la lucha:

No se trata de preguntar cuál régimen es más duro, o más tolerable, ya que en cada uno de ellos se enfrentan las liberaciones y las servidumbres... No se trata de temer o de esperar, sino de buscar nuevas armas. (2007c-PP:241-242)



Como hemos dicho, lo que llamamos neo-sustantivismo en Deleuze pretende destacar su contribución para desbordar las insuficientes interpretaciones canónicas de la técnica por el instrumentalismo y el sustancialismo, en tanto que el primero ignora las relaciones entre la técnica y el poder, y el segundo por su enfoque excluyentemente distópico de esas relaciones, y es aquí donde hay que prestar atención a no permanecer en una lectura rápida de la Posdata. Tampoco podríamos enmarcarlo en la teoría crítica de la tecnología defendida por de Feenberg, dado que éste distingue su propuesta de las dos anteriores confiando en la mediación democrática de los diseños tecnológicos más que en cuestiones conceptuales de orden filosófico. Deleuze, por el contrario, propone nuevos conceptos para tratar la cuestión. Creemos que el término elegido remarca tanto la proximidad como la distancia con el más destacado pensador del sustantivismo y referente aún indiscutido de la filosofía de la técnica contemporánea.

Deleuze se distingue radicalmente de la teoría instrumentalista de la técnica en tanto que afirma por un lado la inseparabilidad de los instrumentos respecto del medio social en el que se desarrollan, y por otro la primacía del agenciamiento maquínico y social respecto de dichos instrumentos; en sus palabras "las herramientas sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles". En uno de los cursos sobre Foucault indica que hay dos sentidos del término técnica:

La técnica en el sentido estrecho son las herramientas, las máquinas, etc. (EP:164)

Comentando el texto *Vigilar y Castigar*, distingue entre el sentido estrecho y el sentido amplio:

[Cita a Foucault<sup>44</sup>]: "Diría que la pequeña invención del coche celular es quizá mucho menos, pero también es quizá mucho más que la mayoría de las grandes invenciones técnicas". ¿Qué quiere decir? Creo que quiere decir que la tecnología permanece incomprensible en sí misma, es decir que la historia de las herramientas y de las máquinas no existe por sí misma.

Como usualmente procede, Deleuze aprovecha afirmaciones de otros filósofos para expresar su propia visión, haciendo interpretaciones que concuerdan o que la respaldan:

Porque así como yo decía que toda época ve todo lo que puede ver y dice todo lo que puede decir según sus medios, cada época tiene exactamente todos los instrumentos y todas las máquinas que sus dispositivos y su diagrama -siendo los dispositivos las actualizaciones del diagrama- exigen y soportan. ¿Qué querría decir esto? Que toda técnica material presupone una técnica social. Es una

idea que ya había desarrollado muy bien, Marcel Mauss, el gran sociólogo de la escuela francesa. (EP:164-165)

Esta cita condensa tres puntos de vista complementarios: el de Foucault sobre los enunciados y las visibilidades que son posibles según cada época histórica, el del propio Deleuze, que por analogía con el anterior sostiene que del mismo modo, los agenciamientos y el diagrama que los actualiza hacen posible cierto tipo de instrumentos y herramientas y no otros, y la idea de Mauss, que ratifica lo anterior. El método deleuziano generalmente se completa con ejemplos que encarnan la idea:

Una serie tecnológica que fue particularmente estudiada por especialistas de Asia a propósito del cultivo del arroz, es la sucesión del palo, la azada y el arado. Linaje tecnológico en el cual se capta en un mismo territorio la sucesión palo cavador, azada, arado<sup>45</sup>. (EP:165)

Deleuze deduce que es insuficiente suponer que el pasaje de un término al otro de la serie - del palo a la azada y de la azada al arado- se realiza exclusivamente por evolución interna de la herramienta hacia niveles más complejos y completos, lo que en Simondon sería el avance en los niveles de concretización. Lo correcto es considerar factores socio-técnicos, en este caso el aumento de la densidad de la población y el tiempo de descanso de la tierra para la resiembra. La azada aparece cuando la densidad de población y el tiempo de barbecho hacen necesaria una nueva herramienta para aumentar la producción agrícola. Algo similar sucede con el paso del arado romano o palo cavador -pedazo de madera con una reja o cuchilla tirado por un buey- al arado convencional. El arado romano inutiliza gran parte del terreno debido al espacio relativamente grande entre surco y surco, con lo cual la solución era pasar esta herramienta dos veces por el mismo terreno de manera perpendicular entre ambas; cuadrículaban el terreno. No era muy eficiente, pero mientras lo usaban en el sur de la actual Italia no había problema porque la tierra era seca, no era pesada, y el entresurco era menor. Pero en las tierras más húmedas y pesadas del norte no funcionaba por el tamaño del entresurco. El arado era apto en terrenos de forma cuadrada y tierras secas, mientras que el arado convencional aparece cuando hay que sembrar en terrenos alargados con tierras húmedas (EP:166). Una vez inventado el arado, se abandona el buey de tiro y se pasa al caballo, “lo que implica otros descubrimientos técnicos, el collar de tiro del caballo y la herradura... además el arado implica una economía comunal” (EP:167). La conclusión es que el arado “remite a un dispositivo colectivo con cinco o seis singularidades”, no se lo puede pensar solamente como una evolución técnica sino que es una conse-

cuencia de otra cosa que desborda la evolución interna de la herramienta, es decir, de las condiciones de la agricultura en ciertas zonas geográficas, de la cantidad de gente, de la geomorfología de los terrenos sembrables y de las particularidades meteorológicas. Otro ejemplo lo obtiene del historiador belga Marcel Detienne, quien “llegó a la conclusión que todo lo que hay de nuevo en las armas hoplíticas es inseparable de un nuevo dispositivo social que se opone al anterior en los griegos” (EP:165). Este nuevo agenciamiento remite al campesino que deviene soldado, mientras que el ejército arcaico estaba compuesto por una casta de guerreros solventado por campesinos. El soldado campesino que lucha de a pie, por oposición al guerrero aristocrático que lo hace a caballo o en carros de combate. Aparece entonces el escudo de doble empuñadura, que tiene la función adicional de mantener unidos a los combatientes de a pares compartiendo un solo escudo, una empuñadura cada uno. La defección de uno de ellos en medio de la batalla condena al otro a la muerte al quedar desprotegido. Es una manera técnica de soldar a los soldados de infantería y evitar las fugas. Deleuze, citando a Detienne, afirma que ese criterio era impensable en el dispositivo de combate de la casta de guerreros a caballo: “la técnica es de cierta manera interior a lo social y a lo mental”. La aparición del estribo en los ejércitos europeos del siglo IX es otro caso sobre la misma idea de la subordinación de la herramienta técnica al agenciamiento colectivo que le da lugar. El estribo se generaliza a partir de las reformas del ejército de Carlos Martel para lograr la confiscación de las tierras de la Iglesia y determinan un uso distinto de las lanzas en el combate a caballo. Antes de su incorporación, el jinete confiaba exclusivamente en sus propias fuerzas para manejar la lanza; a partir del estribo, que le brinda un punto de apoyo, cuenta con la posibilidad de agregar la masa y la velocidad del caballo al impulso de la lanza, multiplicando de este modo el efecto de la fuerza sobre su adversario. El agenciamiento en este caso está formado por la tríada estribo-caballo-jinete. Con el auxilio de Braudel y Detienne afirma:

Todas las investigaciones de los historiadores...confirmarían la necesidad de una tecnología un poco más filosófica que la que se hace habitualmente (EP:166)

Esta tecnología más filosófica invita a abandonar la idea de la tesis instrumentalista, que confía en la agencia humana para determinar la técnica según sus necesidades. La técnica es segunda respecto de lo humano, y los valores a los que remite le son exteriores; es decir, los artefactos construidos por los humanos son neutrales respecto de su uso. Lo que define un uso bueno o malo de una herramienta está dado por el que lo emplea para tal o cual

propósito, el artefacto en sí no contiene ninguna nota distintiva que lo haga tender hacia un lado u otro. La teoría instrumentalista se inscribe en las oposiciones radicales entre artificialidad y vida biológica, o en términos del primer Heidegger, entre máquinas y organismos. El giro del segundo Heidegger lo compromete con la teoría opuesta sustantivista pero sin penetrar en la consideración de cómo se constituye esa relación entre la técnica y la esencia de la técnica -que impulsa al hombre a transformarse en mercancía disponible para el consumo-, lo que podríamos llamar kantianamente las condiciones de posibilidad de la relación entre la técnica y su esencia. Y la técnica a la que así se refiere no es más que el conjunto de los instrumentos creados por el hombre. Es decir, el sustantivismo alude principalmente a la consideración sustantiva de los valores como formando parte indisoluble con los instrumentos, pero no va más allá, como sí hace Deleuze cuando emplea el concepto de agenciamiento para dar cuenta de la relación entre las herramientas y las mezclas de materialidad e incorporeidad que les dan origen.

Tenemos entonces dos componentes del sustantivismo que lo distinguen del instrumentalismo: la consideración de los valores inscriptos en los instrumentos y la postura distópica respecto de la tecnología. Hemos visto en el punto Etapas del Desarrollo de la Filosofía de la Técnica, que Don Ihde expone el pesimismo inicial ante el desarrollo tecnológico como su nota principal. También Frederick Ferré (1995) sitúa a Heidegger, junto con Marcuse, entre los que detentan una visión sombría de la tecnología, en oposición con Karl Marx y Buckmeister Fuller. Describe a Marcuse como uno de las más influyentes voces de los movimientos contra-culturales del siglo XX en Europa y Norteamérica. Para este pensador, el problema central del fenómeno de la tecnología moderna es su efecto englobante sobre la naturaleza, que convierte a la sociedad moderna en totalitaria, entendiendo por tal no sólo una coordinación terrorífica de la sociedad sino también su manipulación en términos técnico-económicos al servicio de intereses creados. El manejo y control de la maquinaria en la sociedad es poder político; ese es el hecho nuevo en la sociedad moderna. El entramado entre las élites políticas, económicas y técnicas detenta el control total porque, como nunca antes, la sociedad es un sistema racional. Según Ferré, Marcuse se diferencia de Heidegger en que cree en la crítica política y la acción contra los efectos zalameros de la “conciencia feliz” respecto de la tecnología. El enfoque marcusiano es también claramente distópico a pesar de la distancia con el alemán que le reconoce Ferré.

La componente moral del sustantivismo por los valores inscriptos en los artefactos se describe en la compilación *Technology and Values* (1995) de Kristin Shraeder-Frechette y Laura Westra, con dos posturas antagónicas dentro de la filosofía de la tecnología anglo-norteamericana: Emmanuel Mesthene y John McDermott. Para las compiladoras, los ensayos “El rol de la tecnología en la sociedad” del primero y “Tecnología: el narcótico de los intelectuales” del segundo, funcionan como epítome de los debates clásicos sobre el rol de la tecnología en la sociedad. Ambos artículos datan de finales de la década del ´60, en plena efervescencia por la guerra de Vietnam y los sucesos de Mayo del 68 francés, cuando en Estados Unidos se agrió el debate entre el “establishment” -cuyo representante es Mesthene-, y la “nueva izquierda” -con McDermott como su defensor. Para el primero, la tecnología induce cambios sociales de dos maneras: creando nuevas oportunidades y generando nuevos problemas tanto para los individuos como para la sociedad. Los cambios son inducidos por el mayor rango de mejoras alcanzables y por la reducción de costos de las alternativas que se asocian con distintos valores, por ejemplo la reducción de emisiones de CO<sub>2</sub> como consecuencia de la mayor viabilidad económica de las energías limpias. Pero todo efecto positivo tiene su contracara negativa y ambos marchan a la par. Por el contrario, McDermott asocia la tecnología con el *laisser-innover*, remedando el conocido *dictum* del mercantilismo del siglo XVIII, retomado en el siglo XX con mayor énfasis por el neoliberalismo: *laisser faire, laisser passer*. Para este crítico de la tecnología, tal principio conduce a la aceptación de que la tecnología es un sistema auto-regulado, que Feenberg asocia con uno de los componentes característicos de la postura instrumentalista, la autonomía de la tecnología. Mc Dermott afirma que los representantes del establishment son inducidos a tal error por hacer un desarrollo abstracto de la noción de tecnología. Su posición es que la tecnología contemporánea no puede ser considerada en forma abstracta sin entrar en contradicciones. Esto es, el significado concreto y empírico de la tecnología contemporánea conduce a comprenderla como el control racional ejercido por pequeños grupos humanos técnicamente instruidos, sobre grandes grupos de individuos, eventos y máquinas, mediante sistemas organizados jerárquicamente. De allí se sigue que la ideología del *laisser-innover* es propia de los grupos de poder en tanto que están en condiciones de aprovechar sus ventajas en beneficio propio sin afrontar los costos asociados a esos beneficios.

En todo caso, ninguna de las filosofías sustantivistas de la técnica mencionadas se adentran en el tratamiento de los conceptos del modo como lo hace Deleuze, ni en su componente valorativa ni en su componente prospectiva. Por ello, sin pretender ninguna exactitud, las hemos reunido, por comodidad, bajo el nombre de Heidegger como representante eminente del sustantivismo. Estas filosofías asociadas al sustantivismo plantean las técnicas como externalidades a los agenciamientos sociales en los que se desarrollan, mientras que para el neo-sustantivismo deleuziano las técnicas son inmanentes a tales agenciamientos. Desde el punto de vista del análisis conceptual, el sustantivismo desarrolla sus posturas filosóficas dentro de lo que Deleuze y Foucault caracterizan como las formas estratificadas de las técnicas de los saberes, saberes compuestos por enunciados y visibilidades formalizados bajo las formas del ver y del hablar, del mostrar y del decir. Por el contrario, los análisis deleuzianos de la técnica remiten a relaciones de fuerza, singularidades que son relaciones de poder. McDermott roza este tipo de aproximación conceptual, pero permanece en lo descriptivo de las formas políticas del saber, sin plantearse filosóficamente las condiciones por las que tales saberes pueden efectivamente aparecer en un espacio-tiempo dado, o sea, las relaciones de poder que se dan históricamente en determinados agenciamientos sociales. Es por medio de la experimentación que Deleuze propone superar el encierro y la opresión de las situaciones negativas y la concepción distópica en general que la tecnología ha generado en esta época. A diferencia de Heidegger, que acude a una trascendencia para superar la distopía y de Leo Marx y Castoriadis, que denuncian la utilización de la tecnología como chivo expiatorio para ocultar lo que en realidad hay que imputarle al sistema capitalista pero no proponen ninguna alternativa, Deleuze, si bien reconoce la distopía tecnológica actual como una realidad, despliega una serie de conceptos para hacer huir de esa situación, presentando lucha por medio de la experimentación abierta como forma de sobrepasar la negatividad, sea que se impute a la tecnología misma o al sistema económico-político. Deleuze desconfía de los conceptos generales que no tocan la realidad, sólo sirven para conversar y no son representativos de nada. Es en este sentido que no puede hablarse de una postura ni a favor ni en contra de la tecnología en general como causa de males, reales o imaginarios, sin que esto implique neutralidad valorativa. Por el contrario, si bien no hay pretensiones de orientar una lucha global contra la opresión tecnológica ni siquiera de tal o tal caso o comunidad en particular, la propuesta apunta a la experimentación sobre terrenos que afectan al individuo concreto *hic et nunc*, como una fuga positiva de los males que lo aquejan. Línea de fuga como mutación o transformación dentro de un diagrama, aun-

que pretender una caracterización completa, con todas sus notas componentes, atenta contra el concepto mismo de línea de fuga, ya que, por definición, es lo que escapa o se desterritorializa del sistema, abertura hacia la creación y la invención. El neo-sustantivismo apunta a dar cuenta de este desborde de la negatividad propia del sustantivismo heideggeriano, para abrir nuevos horizontes de pensamiento sin caer en soluciones trascendentes ni valores fijos y predeterminados sobre los artefactos técnicos. Se trata, siempre, de experimentación.

### **La filosofía de la técnica entre la filosofía del lenguaje y la filosofía política**

Hemos puesto anteriormente en diálogo a Deleuze con Heidegger a fin de mostrar la importancia de su contribución a esta subdisciplina. Sin embargo, la instancia no ha sido agotada. Un nuevo momento de tensión puede situarse entre la filosofía del lenguaje del alemán y la filosofía política de Deleuze. En el mismo sentido, Leo Marx colabora con su interpretación del posmodernismo a destacar la importancia del lenguaje en la comprensión de las relaciones de poder, y Cornelius Castoriadis a la comprensión de la técnica con su análisis de las duplicidades del lenguaje. Con todo ello, puede pensarse una nueva posición de la filosofía de la técnica en el mapa de la disciplina filosófica general.

Deleuze parte de los trabajos de Foucault para desarrollar su visión sobre las sociedades de control. En primera instancia, en sus clases en el *Collège de France* de enero de 1978, Foucault cuestiona la validez de una serie formada por términos sucesivos del tipo ley, disciplina, seguridad, para indicar que, desde los orígenes mismos de la cultura occidental, hay superposición y no sucesión de las técnicas o de los mecanismos legales, disciplinarios y de seguridad, respectivamente (2006:23-26). Incluso en ese texto aparece ya el término control para referirse al surgimiento de las tecnologías de seguridad como mecanismos “que son efectivamente de control social”, y se pregunta “¿podemos decir que en nuestras sociedades la economía general de poder está pasando a ser del orden de la seguridad?”. Ese orden de seguridad, Deleuze lo reinterpreta en la *Posdata* en términos de control. Este texto, el más citado de Deleuze sobre tecnología y su relación con el poder, afirma que así como las sociedades de soberanía fueron sucedidas por las sociedades disciplinarias, según Michel Foucault, éstas últimas son o serán sucedidas por las sociedades de control<sup>46</sup>. La transición de las primeras a las segundas fue operada por Napoleón I mientras que la transición de las segundas a las terceras comienza con la Segunda Guerra Mundial y todavía no

ha terminado; coexisten ambas. Deleuze caracteriza las sociedades de control por contraste con las sociedades disciplinarias de los siglos XVIII y XIX: mientras que a las segundas se las conoce por la primacía de los medios de confinamiento por los cuales pasa sucesivamente el individuo –la familia, la escuela, el cuartel, la fábrica, a veces el hospital, a veces la prisión– a las primeras aparecen como respuesta a la crisis generalizada y la reforma permanente de dichos medios de confinamiento y en general –según la cita de Deleuze sobre Paul Virilio– como “formas ultra-rápidas de control al aire libre, que remplazan las viejas disciplinas que operan en un sistema cerrado”. Las sociedades de control reemplazan el Panóptico –modelo característico de las sociedades disciplinarias, en el que un solo observador que ve sin ser visto produce la auto-observación y auto-disciplina de los observados– por redes informáticas en las que ya no resulta necesaria la visibilidad física de los individuos-cuerpos a vigilar sino que, por el contrario, se les permite circular libremente en el espacio-tiempo siempre y cuando tengan un código que valide sus movimientos de entrada y salida de cualquier lado y en cualquier momento<sup>47</sup>. Ese código puede ser el número del DNI, una clave telefónica o bancaria, una password computacional, huellas digitales, etc. Lo esencial en las sociedades de control ya no es más una firma o un número sino una cifra –el código mencionado– mientras que las sociedades disciplinarias estaban reguladas por contraseñas y no se está tampoco delante de la dupla masa-individuo sino que los individuos han devenido dividuos<sup>48</sup> y las masas, muestras y datos del mercado o de los bancos. Lo que queda confinado mediante el sistema de redes es la información característica del individuo y no su cuerpo físico. Desde el punto de vista energético, Deleuze utiliza una metáfora sobre las dualidades onda-corpúsculo/continuo-discreto: el hombre de las disciplinas era un productor discontinuo o discreto de energía -podríamos decir corpuscular- mientras que el del control es más bien ondulatorio, puesto en órbita sobre un haz continuo. La *Posdata* está dividida en tres secciones: una breve síntesis histórica, que incluye lo arriba descrito, una lógica del funcionamiento de las sociedades de control y la sugerencia de un programa para dar cuenta de lo que advierte como “algo nuevo ante lo cual estamos sólo al principio” (2007c-[PP:246](#))<sup>49</sup>, “...se trata de mantener ocupada a la gente y de gestionar la agonía de las formas conocidas de la escuela, del hospital, del ejército, de la prisión...hasta la instalación de nuevas fuerzas que llaman a la puerta” (2007c-PP:241). La impronta tecnológica del texto -en el sentido de Leo Marx<sup>50</sup>- aparece principalmente en la segunda sección, cuando asimila las sociedades mencionadas a los distintos tipos de máquinas que les son propias, aclarando que no son las máquinas las que determinan el tipo



de sociedad sino justamente a la inversa: la tecnología fue social antes de ser técnica, afirma Deleuze en el *Foucault* (F:67). Las viejas sociedades de soberanía disponían de maquinarias simples: palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias de máquinas energéticas -típicamente las máquinas a vapor- con el peligro pasivo -dice Deleuze- de la entropía y el peligro activo del sabotaje. Para las sociedades de control reserva las máquinas de una tercera especie, computadoras y máquinas informáticas en general, en las cuales el peligro pasivo es la interferencia y el activo es la piratería y la irrupción de virus. Ahora bien, esta evolución tecnológica supone un cambio más profundo, el del sistema capitalista, que Deleuze resume así: en el siglo XIX el sistema era el de la concentración de la producción y de la propiedad, que tienen su correlato técnico en la fábrica como medio de confinamiento; el capitalista era el propietario de los medios de producción y el mercado se conquistaba por especialización, por colonización y mediante la reducción de los costos de producción. Por el contrario, en la actualidad la producción fabril se relega a los países periféricos del Tercer Mundo, mientras que los países centrales reservan para sí la producción y venta de servicios de armado y ensamblaje de los productos y de comercialización y financiamiento, que suponen tasas más altas de rentabilidad que la producción meramente fabril. La característica de este nuevo capitalismo es la dispersión geográfica y la fábrica ha cedido el lugar a la empresa. Deleuze apunta todos los cañones contra la organización empresarial contemporánea. La empresa ha remplazado la antigua convergencia hacia un propietario de la familia, de la escuela, del ejército; sólo hay gerentes que conquistan el mercado ya no a través de la disciplina para bajar costos o por especialización sino directamente mediante la toma del control accionario. El sarcasmo de Deleuze se ensaña particularmente con la gestión de los así llamados recursos humanos

...la empresa es un alma, es un gas. Sin duda que la fábrica conocía el sistema de primas [salariales] pero la empresa se esfuerza profundamente en imponer una modulación de cada salario, en un estado de perpetua metaestabilidad que pasa por desafíos, concursos y coloquios extremadamente cómicos. Si los juegos televisivos más idiotas tienen tanto éxito es porque expresan adecuadamente la situación en la empresa. (2007c-PP:242)

La corrupción gana nuevas potencias y el departamento de ventas de la empresa se ha transformado en su centro o su “alma”,

Se nos enseña que las empresas tiene un alma, novedad la más terrorífica del mundo. El marketing es ahora el instrumento del control social y forma la raza impúdica de nuestros amos. (2007c-[PP:246](#))

Ese control es a corto plazo, de rápida rotación, continuo e ilimitado mientras que la disciplina es discontinua y de larga duración. El hombre actual es un hombre esclavizado por sus deudas. Puede notarse que las máquinas a las que refiere el texto no se limitan a artefactos físicos; por caso, la máquina o maquinaria salarial ridiculizada en la cita más arriba permite dar somera cuenta del alcance de la noción de máquina en el idiolecto deleuziano. La modulación del salario alude a su continua puesta en cuestión, puede tanto subir como bajar en períodos cortos y en función de permanentes desafíos que se imponen al empleado para que pueda sostener su ingreso. La intuición deleuziana ha sido más que atinada a results de lo que sucede cada vez más acentuadamente dos décadas después de la *Posdata*. Esta visión de la mutación del capitalismo en el siglo XX no es sin embargo una descripción de signo negativo con relación al estado anterior; Deleuze sostiene que es sólo un cambio en el sistema de dominación y que sus máquinas son emergentes de este nuevo estadio del capitalismo, no que éste sea el producto o la consecuencia de aquéllas. De todas maneras, el tono general de la *Posdata* es pesimista desde el punto de vista del individuo al que le tocará vivir bajo las sociedades de control. En el cambio del sistema de dominación, además de la continuidad del dominio, hay una sensación de mayor opresión, una sensación de poder omnímodo, inasible, invisible, de la tecnología de redes y consecuentemente más difícil de eludir. No es lo mismo tener certezas respecto al sistema de encerramiento físico, del que ha sido siempre posible escapar, que la inextinguible inquietud sobre una vigilancia permanente de las redes informáticas que, como las ondas de radio, están en todos lados imperceptibles para los sentidos humanos pero no para quienes las gestionan o disponen de los medios adecuados para su transducción a la percepción. Esa sensación se expresa mediante la metáfora de lo continuo y lo discontinuo: en lo discontinuo siempre hay intersticios por donde huir u ocultarse mientras que lo continuo da el tono de lo totalmente lleno, como el aire que se respira, inevitable.

Para Leo Marx, este pesimismo posmoderno se explicaría sobre la base de la aparición de la palabra tecnología, que en un primer momento de optimismo condensó las “extravagantes esperanzas sociales universalistas de la Ilustración” (1996:268) basadas en la noción de fundamento y en la capacidad de acceso al conocimiento verdadero, último y eterno soste-

nido por dicho fundamento, parcialmente corroborado por los avances tecnológicos y científicos, que alcanza su pico en la década del 20, en la que la palabra tecnología se convierte en “una presencia exuberante y abrumadora”. El desencanto comienza en grupos minoritarios intelectuales y luego se expande a la población en general como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y de allí en adelante, la guerra de Vietnam y otros hechos negativos para el mundo humano invierten el sentido cuasi-mágico de la tecnología para convertirse en algo negativo que hay que neutralizar. Los escépticos posmodernistas al rechazar la existencia de fundamentos no hacen más que legitimar la distopía sobre los avances técnicos. Leo Marx ironiza sobre el “nuevo tipo de tragicomedia posmoderna”

El posmodernismo es el nombre que se da a la sensibilidad, el estilo o el punto de vista amorfo -un estado de ánimo colectivo- evidente a principios de los años 70...Pero los disidentes culturales no abandonaron el compromiso de la Ilustración con las artes plásticas, lo que rechazaban era la reinterpretación tecnocrática sesgada de ese compromiso...lo que les parecía más objetable era la tendencia a pasar por alto los objetivos morales y políticos tratando los avances de los medios técnicos como fines en sí mismos...Ese tipo de mentalidad tecnocrática viciada se convirtió más adelante en un importante blanco del movimiento radical y la contracultura de los años 60...Es importante, si queremos comprender la génesis del posmodernismo, reconocer que apareció inmediatamente después de los sucesos de mayo de 1968, justamente cuando estaba desintegrándose el ardiente radicalismo cultural de la época de Vietnam para convertirse en frustración y desencanto. (1996:269-71)

Leo Marx construye el acontecimiento tomando aspectos parciales e hilvanándolos de manera de llegar a lo que quiere sostener. El posmodernismo es algo más que lo que Marx pretende. En el mismo texto reconoce que el posmodernismo no es sólo el rechazo al “romance del Progreso” sino que también rechaza “todas las narrativas que plasman manifiestamente interpretaciones absolutas de la historia”. Mayo del 68<sup>51</sup>, del cual Deleuze -junto con Foucault y Guattari- es uno de sus más conspicuos representantes, no fue un movimiento del cual pueda extraerse sólo una ola de pesimismo. En todo caso el abandono de sus consignas y la represión sobre sus representantes pudieron provocar ese desinterés o, si se quiere, el pesimismo que sobrevino a partir de allí y no del movimiento estudiantil-obrero en sí, que fue una rebeldía llena de optimismo contra el corazón del sistema imperante. Sin embargo, para Leo Marx hay otra manera de caracterizar el papel de la tecnología, incluso más desalentadora: la idea de un supra-dominio tecnocrático del mundo a través de las nuevas tecnologías basadas de las comunicaciones electrónicas.

Se dice que la información o el saber que son capaces de generar y de difundir [las comunicaciones electrónicas] constituyen una forma de capital claramente posmoderna y cada vez más dominante, una “fuerza de producción” y, de hecho, un nuevo tipo desmaterializado de poder. Existen afinidades sorprendentemente grandes entre las audaces concepciones del poder defendidas por influyentes teóricos posmodernistas (estoy pensando en Jean-François Lyotard y Michel Foucault) y el funcionamiento de grandes sistemas tecnológicos (1996:272)

Por la descripción que sigue, el texto de Leo Marx pareciera referirse particularmente a la *Posdata*, sin perjuicio de que los otros dos franceses también tratan el tema.

El poder, tal como lo definen estas teorías, es dinámico y fluido, en constante movimiento, intercambio o transferencia, fluye incesantemente por la sociedad y la cultura de la misma manera que fluye la sangre por un sistema circulatorio o la información por una red de comunicaciones. En contraste con el antiguo concepto de poder arraigado que puede atascarse, eliminarse o sustituirse, los posmodernistas imaginan formas de poder que no tienen un lugar principal, único, fijo, discernible y controlable. Ese tipo de poder está en todas partes y en ninguna. (1996:272)

Ese fluir incesante del poder es caracterizado por Deleuze como una modulación propia de las sociedades de control, que en el texto de Leo Marx corresponde a la era en la que la posmodernidad encuentra su pesimismo: modulación como cambio permanente por contraste con el moldeado que una vez alcanzado permanece siempre constante. La imagen del moldeado refiere a lo que Marx llama “el antiguo concepto de poder arraigado que puede atascarse”, mientras que la modulación sería la nueva forma del poder dinámico, flujo incesante en la sociedad y la cultura. Siguiendo la metáfora deleuziana de lo continuo y lo discreto, para Leo Marx los posmodernistas creen que actualmente el poder “está en todas partes y en ninguna” y esa perspectiva “ratifica la idea de la dominación de la vida por parte de grandes sistemas tecnológicos...”. Es decir, con distintas palabras pero las mismas ideas, están hablando de lo mismo. Para Marx todo ello conduce a un pesimismo fatalista, un tributo ambivalente al poder determinante de la tecnología que caracteriza al posmodernismo

...cuyo estado de ánimo va desde una conformidad placenteramente abnegada con lo inevitable hasta una melancólica resignación o fatalismo. (1996:272)

Marx aglutina en el término posmodernismo los otros “post” como postIlustración, postmarxista, postindustrial y posthistórico (quizá olvidó el posthumanismo, para completar la clase), todos definidos negativamente, como “lo otro de” o en contraste con la Ilustración,

el marxismo, la era industrial, la historia o el humanismo, que caen entonces en la esfera de las positividades. Está, como se dijo arriba, construyendo el acontecimiento posmodernista con una perspectiva pesimista; queda por fuera de este trabajo reconstruir los movimientos post y sus positividades, sobre todo el vitalismo que los ha caracterizado y que Marx elude mencionar, pero que en el Mayo del 68 en general y en Deleuze y Guattari en particular es significativo. En todo caso, el posmodernismo es ajeno tanto “al desencanto como a la positividad ciega de la deslegitimación [de los metarrelatos de validación en general]”, como sostiene Lyotard (1991:5), aun cuando este pensador reivindica el papel positivo del saber posmoderno ya que, además de ser un instrumento de los poderes, también colabora en “el aumento de nuestra sensibilidad antes las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable”. Lo que interesa señalar es, en primer lugar, que no puede omitirse a Deleuze como un pensador que se ha interesado por las tecnologías y su relación con el poder, al menos al nivel de los otros autores franceses señalados por Marx. En segundo lugar cabe analizar si realmente Deleuze es un autor que enfoca la tecnología con esa perspectiva fatalista aludida por Leo Marx. Posiblemente la respuesta sea afirmativa sólo si se limita a una lectura superficial de la *Posdata* -que es más una descripción de su percepción epocal que un despliegue de su pensamiento filosófico- excluyendo del análisis los conceptos deleuzianos que dejan su huella en ese texto y muestran un punto de vista distinto de la obra del francés.

Pero Leo Marx no es el único que atribuye al lenguaje -aparición del término tecnología como una “palabra abstracta y políticamente neutral”- la constitución de esa atmósfera distópica. Ya Heidegger, en su ensayo de 1962 *Lenguaje Tradicional y Lenguaje Técnico* (199/94) sostiene una opinión concordante. Para el alemán, el lenguaje técnico y su paulatina pero constante aceptación y expansión

...amenaza al hombre en lo más íntimo de su ser... reina sobre el hombre marcándole el rumbo y...afecta y sacude nada menos que a la relación del hombre con el mundo (1993/1994:12)

El lenguaje tradicional es, en este texto, el lenguaje natural, el lenguaje materno, el de la poesía, el que es afortunadamente ambiguo y permite preservar nuevas posibilidades para el lenguaje que se habla en tanto que contiene “él mismo lo inhablado”, o sea lo que no ha salido todavía a la luz mediante la palabra. Hay una asociación de la creatividad con el lenguaje natural, en contraposición con lenguaje técnico, que, al tener relaciones necesarias

y biunívocas entre la palabra y la cosa no la permitiría, según Heidegger. La vida del lenguaje técnico es

...una vida del mundo cuyos latidos el hombre actual apenas atiende porque continuamente se ve cubierto y abrumado y desbordado por las nuevas informaciones que le llegan (1993/1994:12)

Si el lenguaje técnico es, como dice el alemán, sólo información y se utiliza para transmitirla, entonces sería correcto afirmar que el lenguaje sufre una atrofia, pues queda limitado a esa función de “dar señal, de avisar”. Sin embargo reconoce que “esta idea del lenguaje articulada en términos de teoría de la información choca necesariamente con un límite” que es el que le impone el lenguaje natural que está presupuesto cuando se construye o se determina aquél. Podría decirse que el lenguaje técnico es un subconjunto del lenguaje natural o que el lenguaje natural es la base sobre la que se que construye. La dificultad de plantear la dicotomía o la contraposición –aunque Heidegger diga que es más que eso- aparece porque se supone un corte más o menos tajante entre ambos lenguajes. Como si fuesen excluyentes o conjuntos disyuntos. Si se habla uno no se habla el otro. Esto es una simplificación que no se da en la realidad. El lenguaje natural recubre permanentemente el uso del lenguaje técnico en el hablar humano; posiblemente no en el de las computadoras. La contraposición supondría sólo el punto de vista de las máquinas. Por ello, las conclusiones que se extraen y que se citaron más arriba parecen al menos arbitrarias. Deleuze provee un ejemplo que se muestra cómo el lenguaje natural presta soluciones simples y acaso poéticas a la comprensión de cuestiones enojosas como el uso de drogas, pero que a todas luces no alcanzan a cubrir en toda su amplitud lo que es importante y necesario informar. Con palabras simples, esto es, del lenguaje natural: "percepciones erróneas" y "malos sentimientos", Artaud y Michaux advierten y previenen sobre el uso de drogas y sus nefastas consecuencias. Para el filósofo no es suficiente: aunque las considera "más técnicas, más consistentes que el discurso sociopsicológico o psicoanalítico o informacional de los centros de recepción y tratamiento", su ejemplo las convierte al lenguaje técnico, más amplio y más preciso a la vez: "cómo la causalidad inmanente del deseo, molecular y perceptiva, fracasa en el agenciamiento-droga", en el que los drogadictos "no cesan de caer" ([MM:286-287](#)). En su curso sobre Spinoza, Deleuze siente la necesidad de ser muy preciso en su vocabulario para evitar ambigüedades que pudieran confundir al alumnado y previene a su audiencia diciendo que la clase va a ser "extremadamente técnica, muy técnica" ([EMS:330](#)); esta modalidad no está vinculada con la invención, en todo caso sí con la

repetición, ya que el lenguaje técnico que permite desambiguar el lenguaje natural es, en sí mismo, repetición de códigos preestablecidos. Hemos destacado más arriba el escrito de Heidegger al respecto y cómo el alemán aboga por conservar el lenguaje subdeterminado como un modo de protegernos del estrechamiento del mundo en tanto y en cuanto el lenguaje técnico vaya reemplazando al lenguaje natural, al lenguaje materno, al de la poesía, a medida que la técnica avanza sobre la vida cotidiana. Refiriéndose prácticamente a lo mismo, Deleuze advierte a sus alumnos que la sesión podría aburrirles, aunque en realidad estaría buscando el efecto paradójico, despertar su curiosidad por algo que seguramente desconocen y que, para el profesor, es muy importante. La carga de positividad del término es evidente y funciona como contraejemplo del enfoque distópico del alemán, ya que en lugar de achicar el mundo, lo agranda, lo ensancha. Estamos ante una variación retórica del término, y a continuación Deleuze hace una precisión al respecto: les informa que va a tratar con "leyes físicas... modelos matemáticos y físicos" y lo dice para "darles un anticipo del tipo de técnica que deseo"; contextualizando: está ante una audiencia compuesta mayoritariamente por estudiantes de filosofía y, conocedor del desgano con el que ese alumnado enfrenta el lenguaje técnico, le transmite por un lado su propio interés y por el otro el del autor al que se está refiriendo. Toda esa retórica sería innecesaria si la polarización lenguaje natural/lenguaje técnico no tuviese el lugar preeminente que tiene en nuestra cultura y que autores de la talla de Heidegger no han hecho más que profundizar. Esta modalidad del término tiene la particularidad de hacer patente la oposición técnica-cultura en (ID:304), donde Deleuze evoca "las técnicas de sugestión" como negatividad contra la que hay que luchar para neutralizar las "explicaciones reduccionistas" del psicoanálisis sobre la triangulación edípica. En las técnicas de sugestión de los psicoanalistas como en las técnicas retóricas de los profesores, hay, sin duda, aspectos innovadores y creativos como también componentes repetitivas y el uso será el que determine el signo de la variación y su mezcla. Técnica como procedimiento preformado y a la vez innovador. Algo similar sucede al analizar la variación como "técnica de las profundidades" (LS:245), técnica que permite analizar las profundidades del inconsciente, donde Deleuze distingue la conducta superficial perversa de la "subversión de las profundidades", en las que "las pulsiones sexuales todavía están estrechamente intrincadas con las pulsiones devorantes y destructoras". Para analizar ese dominio se requieren técnicas que se distingan del arte de la perversión, afirmación que insinúa una oposición entre lo creativo de la perversión sexual y lo repetitivo del análisis acertado de una conducta que no es tal. Sin embargo, dado que es erróneo denomi-

nar perversos “a la mayoría de los crímenes sexuales”, como dice la cita, es plausible suponer que en el error se han deslizado técnicas que no permiten la distinción entre el arte de la perversión y la subversión de las profundidades del inconsciente, y que conducen también a explicaciones reduccionistas, quizá por exceso de componentes repetitivos en detrimento de elementos innovadores.

Cabría buscar otros ejemplos para sostener lo dicho en la nutrida cantidad de tecnólogos y también de científicos que han desarrollado una vertiente artística o humanitaria en paralelo con su trabajo técnico, que no les ha impedido ni mutilado su creatividad fuera del ámbito tecnológico. Sin embargo algo hay en el decir de Heidegger que es convincente: hay cada día más una sensación de invasión del lenguaje técnico en la vida cotidiana. Si esto era ya percibido hacen ya cincuenta años, ni qué decir actualmente, cuando la sensación en general es que la vida se ha tornado casi impensable sin los teléfonos inteligentes, las tabletas y demás *gadgets*, tan útiles, al alcance de una creciente porción de la población mundial, que adapta el lenguaje natural a las necesidades técnicas de acortamiento de las palabras y al reemplazo de los gestos por emoticones para transmitir aunque sea una parte del sentido de las palabras o de los acrónimos que las sustituyen salvajemente. Más allá de las quejas que se escuchan sobre esta nueva modalidad de comunicación, parece todavía muy pronto como para sacar conclusiones terminantes al respecto, al menos en el sentido de generalizar sobre que si esto es así, todo será igualmente degradado.

Cornelius Castoriadis (1978) afirma que actualmente hay una profunda duplicidad en la comprensión de la técnica como *factótum* del bienestar de la humanidad al mismo tiempo que se la denosta por los males que aparecen continuamente como consecuencia de su empleo. La sociedad permanece inerte en “la antítesis de la técnica como puro instrumento del hombre...y la técnica como factor autónomo, fatalidad o destino (benéfico o maléfico)” y redobla la apuesta a favor de una inextricable relación entre técnica y lenguaje para dar cuenta de los motivos de las percepciones distópicas sobre la tecnología. Con el apoyo de citas de André Leroi-Gourhan, sostiene que tanto en la técnica como en el lenguaje se ponen en juego temporalidades y órdenes *sui generis* que invierten el signo de esas relaciones naturales y se superponen a ellas. Esto es, por medio de la técnica y la palabra el hombre alcanza rendimientos externos u objetivaciones que serían inexplicables si se las desprende de una interioridad que resulta inaccesible. En los hechos, palabra y útil rebasan su existencia empírica en aras de una Idea universal de la que no son más que instanciaciones



concretas. Se presenta la realidad y la apariencia de su dominio por parte de quien los emplea y la apariencia y realidad del dominio sobre el individuo al que preexisten y que no sería nada sin ellos. Igual que Heidegger, busca elucidar el sentido profundo del término técnica a partir de sus orígenes, aún antes de la Grecia Clásica. Es esencialista, en otro sentido. Mientras que el alemán distingue radicalmente entre técnica y esencia de la técnica, Castoriadis dice que es necesario “retomar los hilos abandonados por Aristóteles y Marx...y volverlos a anudar”. Tanto el primero como el segundo parecen llegar a un punto en su análisis filogenético del término en el que se detienen, que lleva a Castoriadis a defender la tesis de que la técnica no es ni una imitación o ni la “continuación histórica de un modelo natural” sino que, básicamente, es creación y que toda relación técnica con la naturaleza goza de la propiedad de lo arbitrario en tanto que crea “lo que la naturaleza se ve en la imposibilidad de llevar a cabo”:

[La rueda, el piano, la red de pesca y otros artefactos] Son “creaciones absolutas”...su expresión no puede ser comprendida más que si nos desembarazamos de una sofística infantil para la cual o bien todo...sería, o bien nada lo sería. La materia precisa del objeto creado por la técnica, o su forma, o todo a la vez, no tienen en general un antecedente natural. Crear un objeto técnico no es alterar el estado presente de la naturaleza...es constituir un tipo universal, plantear un *eidos* que de ahora en más “es”. (1978:301-302)

Materia y forma muestran al hecho técnico como un desprendimiento radical respecto de la naturaleza, aún cuando, siguiendo a Leroi-Gourhan, preservan su tipo ideal o esencia y plantean un “propulsor impersonal, inexistente, que es a la vez el primer grado del hecho y la tendencia misma”. El creador del artefacto no está instanciado en nadie en particular sino que sería algo así como un demiurgo transcendental kantiano. No hay esencia de la técnica al estilo heideggeriano sino que la técnica es

...una dimensión esencial de la creación de conjunto que representa cada forma de vida social, y esto antes que nada porque es, así como el lenguaje, un elemento de la constitución del mundo en tanto que mundo humano, y en particular, de la creación, por cada sociedad, de lo que para ella es el “real-racional”. Por ello entendemos lo que la sociedad plantea como imponiéndose a ella (1978:302)

La técnica es una de las dimensiones en las que cada forma de vida halla su representación y se une al lenguaje para constituir el mundo humano. Técnica y lenguaje son, para Castoriadis, una dupla indisoluble para la constitución del mundo.

Toda la sociedad está sumergida en un medio que resiste y está ella misma recorrida por ese medio interno... [que] no resiste de cualquier manera y, en realidad, simplemente no resiste. No resiste simplemente: lo que hace posible no sólo la técnica, sino un hecho cualquiera, es que lo real en bruto no está fijado, que conlleva inmensos intersticios que permiten el movimiento, el reagrupamiento, la alteración, la división; y también que el hombre pueda insertarse en ellos como causa real en el flujo de lo real. (1978:303)

Para Castoriadis ese medio resistente está constituido por líneas de fuerza, nervaduras, y, como todo saber y todo hacer

La técnica se apoya sobre esta “racionalidad de lo real”. Pero hace mucho más: explora, descubre activamente, fuerza la aparición de lo que era simplemente virtual. (Id.)

Siguiendo la tradición francesa, este autor acude a conceptos metafísicos para dar cuenta de la dimensión técnica de la vida humana, en conjunto y en indisoluble vinculación con el lenguaje. Más aún, propone una visión de la realidad en la que nada está fijo de una vez y para siempre sino que esos intersticios son las vías por las cuales la creación humana fluye, por la cual

...un hacer es posible. La técnica es creación en tanto que utilización arbitraria a la vez de la factura racional del mundo y de sus intersticios indeterminados (id.)

Considerando además la relevancia de las múltiples nociones de máquinas que proponen Deleuze y Guattari, podría extraerse una tesis preliminar: estos autores proponen una filosofía política que está sostenida por esas nociones y por la comprensión de las relaciones entre los artefactos y el *socius*. El tema supone un marco y categorías que se distancian respecto de los análisis tradicionales de la técnica considerada desde el punto de vista filosófico. En efecto, mientras los marcos tradicionales encaran las relaciones entre hombre y máquina como externalidades, mediante las categorías de sujeto/objeto, para los franceses esas mismas relaciones tienen la forma de agenciamientos que se despliegan en el plano de inmanencia.

El único texto *-Deleuze and New Technology-* citado anteriormente que reúne hasta el presente comentarios al respecto recopila artículos de diversos autores cuyas opiniones divergen en cuanto a la utilidad de su trabajo respecto de la técnica. El rango es amplio y va desde el escepticismo, hasta sus elaboraciones sobre el cine con relación a los nuevos desarrollos en neurociencias. Sin embargo esta compilación no se ocupa suficientemente de la

filosofía política que subyace al tratamiento de la tecnología en Deleuze. Una excepción resulta el artículo de William Bogard *Deleuze and Machines: A Politics of Technology?* Allí se afirma que hay que entender la producción y contra-efectuación de los agenciamientos por parte de las máquinas abstractas, máquinas inmanentes en los agenciamientos que los integran y los abren hacia el afuera, hacia las fuerzas que los descomponen, donde el control está reemplazando a la disciplina como máquina abstracta que reviste y envuelve actualmente todo el campo social. Bogard sostiene que los códigos son las formas de expresión o enunciación en las sociedades de control y a diferencia de las normas -que requieren largos tiempos para implementarlas- los códigos sólo requieren programación y activación para estar listos para su empleo. El *socius* ha devenido una máquina codificadora. Por otro lado, Leo Marx, en *La idea de la "tecnología" y el pesimismo posmoderno* (1996), menciona a Jean-François Lyotard y a Michel Foucault -pero omite a Deleuze- como "influyentes teóricos postmodernistas" que han trabajado las relaciones entre el Poder y el funcionamiento de grandes sistemas tecnológicos. Aun así, la obra deleuziana permite rastrear huellas de una particular filosofía política con relación a la técnica. Cuando expone en (F:66-67) la distinción foucaultiana entre máquina concreta y máquina abstracta, Deleuze subordina la existencia de "técnicas, en sentido estricto" a que haya habido una instancia previa que les de origen y esa instancia es el diagrama, que las selecciona para incluirlas en el agenciamiento. Ya hemos mencionado el ejemplo donde "las armas hoplíticas están incluidas en el agenciamiento falange" seleccionadas por el diagrama guerrero de ese pueblo y "el estribo es seleccionado por el diagrama de feudalidad" para ser asumido por el agenciamiento feudal. En otros términos, la innovación guerrera en el primer caso, donde aparecen armas que hasta entonces eran desconocidas, y la feudal en el segundo, con el también comentado caso del conjunto estribo-hombre-caballo, surgen de la actualización del diagrama en el agenciamiento social preexistente -por ello la afirmación de que "la tecnología es social antes de ser técnica". El diagrama es el segundo momento del ritornelo con el que Deleuze describe el acto creativo, momento de la salida del caos y la instauración de un punto como condensación de fuerzas direccionales para pasar al diagrama de fuerzas dimensionales. Si el diagrama selecciona la "tecnología material", entonces ésta, en tanto que técnica, pasa a formar parte del agenciamiento social como una actualización del diagrama, un pasaje a la existencia. La creatividad social plasmada en el nuevo agenciamiento artificio-hombre-caballo no está mediada directamente por la técnica, como en los casos de la creación artística comentados más arriba, pero sin duda la técnica

tiene un papel en la constitución del nuevo agenciamiento, ya que de no ocurrir su selección por parte del diagrama, el agenciamiento social no sería innovador, o al menos no en este sentido.

Deleuze aclara la cuestión: de una existencia “marginal” de la prisión en las sociedades de soberanía, el confinamiento se convierte en un dispositivo de control social sólo cuando “el diagrama disciplinario le hace franquear el umbral tecnológico”. El encerramiento pasa a cumplir otro papel en la sociedad: de una participación marginal a una participación central, porque el diagrama de la disciplina recurre a esa tecnología que, desde entonces, deja de ser simplemente una manera de mantener sujeto a un individuo mediante celdas, rejas y demás artificios de sujeción, para convertirse en otra cosa, un nuevo sistema de control social al servicio del nuevo agenciamiento, que emerge como consecuencia de esa incorporación técnica. El umbral tecnológico franqueado no es otra cosa que la misma técnica con distinto uso al servicio del agenciamiento social, deja de ser sólo material para convertirse en un nuevo agenciamiento, como lo fue el conjunto estribo-hombre-caballo. Hay una interdependencia en esta variación del término entre lo social y lo material, entre la materialidad y la materia de expresión que no puede soslayarse sin que se pierda el sentido de su empleo por el filósofo, y que no aparece en el caso de las competencias académicas comentadas. En ([DRL:205](#)) se transcribe una entrevista que refiere al tema del equilibrio bélico en la Europa de la época de la Guerra Fría, y allí afirma Deleuze que “un equilibrio puramente tecnológico es imaginario”. Un mero balance del poder aniquilador de las armas en disposición de los bandos antagónicos, la URSS y la NATO, no es suficiente para garantizar la paz en la región, sino que se necesita una negociación política además de la militar. Y la crítica al Gobierno francés se dirige a su aislamiento de los movimientos pacifistas y tercermundistas como partícipes necesarios del equilibrio mundial: Francia no puede negociar sino sólo en términos técnicos “porque está políticamente aislada” ([DRL:211](#)). La conformación del agenciamiento de la paz europea no puede concretarse porque el diagrama no incluye todas las componentes necesarias, en este caso la componente técnica estaría presente, no así la componente social o política. En una actualización del diagrama tal como lo presenta Deleuze, el nuevo agenciamiento no sería innovador sino que repetiría la mezcla materialidad materia de expresión ya existente; la componente materia de expresión no ha cambiado. El argumento técnico del canciller alemán Schmidt es insuficiente por ser invocar sólo el “progreso tecnológico... (siempre los argumentos técnicos...)”

([DRL:206](#)). La variante técnica se presenta aquí como necesaria pero insuficiente para una actualización del diagrama, y en términos de innovación es un fracaso. Esta idea de la insuficiencia técnica para conformar el agenciamiento social está desarrollada y profundizada en sus *Diálogos* con Claire Parnet ([D:164-165](#)), donde sostiene que "lo que caracteriza nuestra situación actual está a la vez más allá y más acá del Estado", y describe cuáles son las componentes que deterioran la conformación del agenciamiento social contemporáneo: "la gran máquina abstracta que sobrecodifica los flujos monetarios, industriales y tecnológicos" cuyas consecuencias son "el desarrollo del mercado mundial, el poder de las multinacionales, el esbozo de una organización planetaria" que conducen a una "extensión del capitalismo a todo el cuerpo social" que va más allá de los Estados. Simultáneamente con "los medios de control y vigilancia que se hacen cada vez más sutiles y difusos, en cierto modo moleculares", la técnica es partícipe necesaria en la producción de las desfavorables condiciones de la vida contemporánea y, a pesar de la tecnocracia, los Estados ya no pueden controlar el agenciamiento social con medios técnicos que han quedado obsoletos "frente a los contragolpes sociales de la máquina". Por otra parte, y *más acá* del Estado, o sea en los niveles de la micropolítica foucaultiana, se hace patente "*derecho al deseo*": "aparecen enormes fisuras siguiendo líneas de pendiente o de fuga" como posibilidad para el agenciamiento de revertir o al menos de desafiar las desfavorables condiciones de vida para el Tercer Mundo, para las mujeres y en general para las minorías. Esas líneas de fuga son técnicas que permiten discutir el control territorial, la opresión del sistema de mercado, sus instituciones funcionales y el tipo de reivindicaciones sociales que apuntan a introducir en el agenciamiento cambios de tipo cualitativo en la calidad de vida, dando espacio a que se manifieste ese derecho al deseo. Si bien la descripción es distópica, Deleuze no deja de afirmar las posibilidades del agenciamiento en mejorar la calidad de vida de los más desfavorecidos y esa posibilidad está representada por las líneas de fuga que siempre están en todo agenciamiento. El mar es el espacio liso por antonomasia y como tal es el primero que los Estados han tratado de controlar, de estriar ([MM:488-489](#)), transformándolo en un "anexo de la tierra" y esa ha sido una de las claves del dominio de occidente mediante una combinación de "las técnicas del Norte y del Mediterráneo y anexionándose el Atlántico" ([MM:390](#)). Sin embargo, los espacios lisos que han sido estriados, vuelven a su condición de lisos gracias a su capacidad de desterritorialización que es "superior al del estriado" y de allí se sigue "la más extraña de las inversiones": los espacios estriados vuelven a ser lisos, conclusión a la que llega Deleuze interrogándose por las técnicas de supervisión del mar,

del espacio aéreo y de la estratosfera, técnicas de radarización que intentan retomar el control de esos espacios que han nuevamente devenido lisos, al menos hasta que las nuevas técnicas los vuelvan a someter. Las creaciones políticas, ¿dónde tienen su lugar? El dominio del mar es una creación política, tal como lo describe el filósofo, mediada técnicamente, tanto en el camino de ida hacia el dominio como el de vuelta para consolidar nuevamente un estriamiento de los planos lisos que han conseguido despegarse y volver a su condición inicial.

La puesta en discusión con los autores mencionados en este apartado permite sostener que la filosofía de la técnica de Deleuze toma elementos tanto de la filosofía del lenguaje como de la filosofía política. De la interacción entre ambas surge la noción de control como el eje central en la caracterización de la sociedad contemporánea. Las diversas modalidades de la técnica tal como las despliega Deleuze avalan la importancia que asigna al lenguaje trabajado filosóficamente, para presentar su filosofía del poder en los diversos ámbitos que enfoca: la oposición cultura/técnica, las terapias psicoanalíticas, la enseñanza, la liberación de las minorías. Todas ellas tienen como eje común las relaciones entre los artefactos y el *socius* como máquina codificadora en la que el lenguaje juega un papel constituyente. Nuevos agenciamientos a partir de las líneas de fuga que se encuentran ya siempre allí emergen en la propuesta deleuziana para sobrepasar las relaciones de poder hacia nuevos espacios lisos, donde la invención de nuevas formas de vida sea una práctica posible.

### **Devenir de la noción de técnica. Objetil y modulación**

Deleuze dio el nombre *objetil* a la investigación que B. Cache y su socio P. Beaucé llevaron a cabo para desarrollar y producir objetos no estándar mediante procesos industriales, según afirma el propio Cache en su (2013). Este arquitecto francés, alumno y posteriormente amigo del filósofo, tuvo la intuición que permitió anticipar la utilidad del concepto deleuziano, al transducir teoría filosófica en práctica industrial y comercial. Para Cache, esta tarea consiste en diseñar objetos que son en realidad flujos, como las señales que modulan una onda portadora en la electrónica, o familias de curvas que se declinan a partir de un mismo modelo matemático, o líneas y superficies variables como los pliegos de la escultura barroca y, en general, cualquier desarrollo que tenga por notas principales su variabilidad continua en la forma y su continua variabilidad en el tiempo. Se remonta a Leibniz para dar comienzo al *filum* de la IT (tecnología de la información, según su acrónimo en

inglés) quién “enunció, clara y brillantemente, que cualquier forma, sin importar su complejidad, puede ser calculada”, de donde surge la validez de diseñar digitalmente objetos a partir de la declinación de superficies variables parametrizadas. La intuición leibniziana fue posteriormente formalizada por J. Fourier, con el teorema que permite descomponer funciones periódicas de alta complejidad en series de funciones trigonométricas de muy simple resolución. La cantidad de funciones trigonométricas es proporcional a la complejidad de la función periódica descompuesta y sólo con la invención de la computadora fue posible resolverlas en tiempos humanos. Todo se reduce a enormes cantidades de iteraciones, que se materializan, en sus primeras versiones, en señales eléctricas encarnadas en circuitos metálicos sobre placas de silicio, los denominados circuitos integrados. El objeto técnico ha dejado de tener una esencia fija para devenir un algo que se determina por su funcionalidad, por lo que es capaz de hacer y no por lo que es de una vez y para siempre:

El objeto ya no se define por una forma esencial, sino que alcanza una funcionalidad pura...A este nuevo objeto lo llamamos *objetil*. Como muestra Bernard Cache, es una concepción muy moderna del objeto tecnológico: ni siquiera remite a los orígenes de la era industrial, cuando la idea de lo estándar aún conservaba un aspecto de esencia e imponía una ley de constancia («el objeto producido por las masas y para las masas»), sino a nuestra situación actual, cuando la fluctuación de la norma sustituye la permanencia de la ley, cuando el objeto se sitúa en un continuo por variación... (PLI:30)

Desde una perspectiva política, David Savat en su (2009a), donde trabaja la *Posdata* y el concepto de modulación deleuziano, analiza las consecuencias del cambio del régimen de poder que opera entre la disciplina y el control. En concordancia con nuestra postura de acotar la interpretación del pequeño texto, Savat afirma que se le ha dado más importancia por lo que no dice que por lo que sí dice. Para este comentador, lo interesante es el *dividual*, producto emergente del nuevo régimen modulatorio, que reemplaza al sujeto del régimen disciplinario. Deleuze no ha trabajado los mecanismos que operan tal migración y Savat no encara pero deja planteada esta línea de investigación, para concentrarse en la producción de objetos del régimen modulatorio, que resulta una parte importante de todo el proceso de cambio. El *objetil* reemplaza al objeto en el nuevo régimen de poder. Dos aspectos se modifican entre un régimen y otro: la amplificación de la disciplina y la emergencia de la modulación, con sus mecanismos y sus instrumentos. El primero como resultado de la invención de los procesadores de base de datos de gran capacidad de cálculo, sin que ello modifique los instrumentos, mecanismos y técnicas del régimen disciplinario,

ejemplificados por el panoptismo. El segundo es una consecuencia del primero. La ampliación del alcance de la visibilidad está acompañada con una mayor velocidad de procesamiento de la información recibida. Se abandona el modelo o molde como objetivo de la disciplina y se lo reemplaza por la modulación del proceso de vigilancia. Mediante modelizaciones del sujeto observado, se determinan patrones o funciones representativas del comportamiento para calcular, simular y anticipar las conductas, con lo cual se invierte la temporalidad del proceso de vigilancia: la observación aparece antes del hecho. La modulación permanente hace desaparecer el modelo como patrón de conductas, en beneficio de una función que constantemente arroja resultados previsibles sobre cada sujeto en particular: esto es lo *dividual*. El *objetil* es la contrapartida del proceso modulador a nivel de los objetos. Los objetos dejan de estar organizados en el tiempo de manera lineal para dar paso a una simultaneidad como resultante de su ubicua presencia en las redes de Internet. Así como es posible anticipar cualquier conducta individual, también es posible determinar al mismo tiempo las notas distintivas de múltiples objetos distribuidos en el espacio-tiempo, por más físicamente separados que estén. Al menos de derecho, los objetos pierden su consistencia individual; la variación continua entre un objeto y el inmediatamente similar borra los límites físicos de cada uno. Podría decirse que así como el sujeto se transforma en superjeto, al decir de Deleuze, el objeto pierde su esencia y se convierte en acontecimiento, en *objetil*.

Por cierto que puede mantenerse la categoría esencialista para un sinnúmero de artefactos cuyo *filum* así lo aconseje, como en el ejemplo de las turbinas en la vida nómada ([MM:509](#)), artefacto que hoy subsiste de hecho y de derecho, pero muchos objetos tecnológicos modernos se adecuan mejor a la noción deleuziana de *objetil*. Esta nueva categoría requiere una reconsideración de lo que significa invención de cara a la permanente innovación como “motor interno” del cambio en el *objetil*. En los términos en los que hemos caracterizado la creación, como emergente de una puesta en relación de heteróclitos que pueblan distintos planos de composición y cuyas singularidades son hilvanadas por el ritmo para producir lo dado como contracción de intensidades, el artefacto inventado adopta una forma fija y definitiva, como salido de un molde a través de una operación de moldeado. Al *objetil*, producto de la variación continua y permanente, le cabe con mayor propiedad el concepto de innovación, que parte de un estadio anterior distinto de cero y deviene constantemente en otra cosa que sigue siendo el mismo *objetil*. Esta es la utilidad del nuevo



concepto: mantiene una pseudo-identidad para referirse a un algo que varía constantemente como producto de operaciones de modulación y ya no de moldeado. Deleuze lo expresa así:

El concepto de creación ha estado mucho más ligado al arte que a la ciencia o a la filosofía. ¿Qué es lo que crea un pintor? Crea líneas y colores. Esto implica que las líneas y colores no están dados, que son el término de una creación. Lo que está dado, en última instancia, podría siempre llamarse un flujo. Los flujos están dados, y la creación consiste en recortar, organizar, conectar flujos, de manera que se dibuje o se haga una creación alrededor de ciertas singularidades extraídas de ellos. (EF:18)

A nuestros efectos, permite establecer mejores precisiones entre los términos creación, invención e innovación y a intentar caracterizar el devenir de la técnica en el pasaje del agenciamiento social disciplinario dominante al agenciamiento social modulador en vías de concreción.

La operación de recortar, organizar y conectar flujos ya dados tiene como producto algo completamente nuevo, algo producido a partir de flujos, distintos por naturaleza con la creación; no podría afirmarse que lo creado sigue una línea genética común con los flujos de donde proviene. Lo propio de la innovación es tener un *filum* en común con lo dado de donde proviene, como el ejemplo de la máquina de guerra, que existe sólo en sus metamorfosis, ya sea “como innovación industrial o invención tecnológica” (MM:367). Deleuze distingue la creación filosófica como grito y no como canto: el grito como ruptura o unión de singularidades heterogéneas, el canto como continuo entre singularidades, y el producto de su creación, el concepto, “es un sistema de singularidades extraídas de un flujo de pensamiento”. En la caracterización del concepto de máquina abstracta, Deleuze aclara que si bien la máquina abstracta excede cualquier intento de reducirla a un mecanismo o a una mecánica y por lo tanto a lo técnico de las máquinas, “cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (*filum* y *diagrama*). Esto se ve con toda claridad en un plan tecnológico” que está compuesto por sustancias formadas y formas organizadoras, pero también

“...de un conjunto de materias no formadas que ya sólo presentan grados de intensidad... y de funciones diagramáticas que sólo presentan ecuaciones diferenciales o más generalmente "tensores". Por supuesto, en el seno de las dimensiones del agenciamiento, la máquina abstracta, o máquinas abstractas se efectúan en formas y sustancias, con estados de libertad variables” (MM:519-520).

El plan tecnológico como máquina abstracta es un agenciamiento de materialidades - sustancias formadas y materias no formadas- y de materias de expresión, funciones diagramáticas (ecuaciones diferenciales o tensores), plan que se instancia en máquinas técnicas o más generalmente, máquinas técnico-sociales. Estas últimas son las que permiten seguir el *filum* del plan tecnológico a partir de sus componentes en el agenciamiento.

Si comparamos el plan tecnológico de la máquina disciplinaria con el de la máquina moduladora, los productos son de distinta naturaleza. Savat afirma que la disciplina apunta a producir cuerpos dóciles y productos cuyas identidades son únicas e individuales. La modulación, por el contrario, se desinteresa de las unicidades e identidades para concentrarse únicamente en la elaboración de patrones de códigos, en tanto que éstos le permiten por un lado la predicción de funciones comportamentales y por el otro el establecimiento de formas binarias del tipo pasa/no-pasa. La modulación “adopta la variación como objetivo”, el *objetil* resultante es pura funcionalidad como anticipación de acontecimientos. El *objetil* es a la vez, el acontecimiento y su propia anticipación, que opera mediante el reconocimiento de la generación de flujos. A nivel de la máquina abstracta, al nivel maquínico, se trata de patrones de códigos que operan la anticipación como *output* de esos flujos. Para Savat, que escribe su artículo hacen ya siete años, la tecnología móvil de los teléfonos celulares permite anticipar gustos personales, determinar segmentaciones precisas de consumidores potenciales y producir la publicidad diseñada y dirigida puntualmente a esos públicos. Hoy esto ya no parece ninguna novedad.

Sin embargo, ni Savat, ni por cierto Deleuze, pudieron prever o imaginar máquinas que producen efectivamente *objetiles* físicos. Nos referimos a las incipientes impresoras de tres dimensiones, las impresoras 3D. En el nivel de conceptualización que hemos venido desarrollando, el *objetil* es acontecimiento. Con las nuevas tecnologías para producción de cuerpos a partir de programas moduladores que producen y cortan flujos de materia tal como Deleuze y Guattari imaginan la producción inconsciente en el *AntiEdipo*, la caracterización del *objetil* se amplía a productos físicos existentes en el espacio-tiempo. La novedad es la producción de cuerpos cuyas notas distintivas se distribuyen según funciones continuas: cuerpos distintos aunque indistinguibles salvo por su posición espacio-temporal, a diferencia de las dos gotas de agua idénticas leibinizianas. La única manera de distinguir los cuerpos así producidos es mediante su función generatriz. Incluso la categoría de clon no alcanza para caracterizarlos, parecen pero no son cuerpos idénticos; son cuerpos distin-

tos pero indistinguibles sobre funciones continuas que los producen. Tampoco son azares de la naturaleza, son producciones corporales programadas y ejecutadas con toda precisión. Se ha migrado del objeto al acontecimiento-*objetil*, ahora nueva migración del *objetil* virtual a nuevos objetos físicos producidos de la misma manera que el *objetil* deleuziano. No hay razones para pensar que sea éste el último término de la serie. Nuevas máquinas socio-técnicas podrán aparecer para continuar la serie, cuyo próximo término hoy no imaginamos.

El devenir de la técnica puede plantearse como una serie continua cuyos términos se alternan entre la virtualidad y la actualidad, entre lo pensado y lo materializado, entre cuerpos e incorporeales, dependiendo de los agenciamientos a venir que les den lugar, de las creaciones artísticas, científicas y filosóficas que se actualicen en sucesivas e interminables invenciones e innovaciones técnicas.

## Conclusiones

Elaboramos nuestras conclusiones en una síntesis que describe las afirmaciones que conforman el núcleo de la tesis y sumariamente cómo las hemos fundamentado

Las afirmaciones son: Que Deleuze ha realizado una contribución sustantiva al campo de la filosofía de la técnica; que dicha contribución es en principio conceptual pero más profundamente polémica y problemática; que la comprensión de dicha contribución requiere revisar una serie de fuentes que también resultan, en parte, desatendidas por la dinámica de la discusión contemporánea; y que la reconstrucción de la propuesta deleuziana puede contribuir a reformular la imagen que se tiene del campo polémico de la filosofía de la técnica.

La primera la hemos fundamentado mediante la investigación sobre 34 textos deleuzianos señalados en el anexo I, que incluyen sus obras escritas, sus clases y conversaciones publicadas, con lo cual hemos formado un sub-corpus con las 675 apariciones del término técnica en las diferentes modalidades empleadas por el filósofo, incluidas en el anexo II. A partir de las frases hemos extraído los conceptos de la filosofía de la técnica deleuziana que justifican el título de esta tesis y que hemos caracterizado como neo-sustantivismo, para distinguir su postura inmanentista respecto del sustantivismo clásico, que asume la externalidad de la técnica respecto de los agenciamiento sociales. El neo-sustantivismo deleuziano se aproxima a la teoría postfenomenológica en su rechazo tanto del instrumentalismo como del sustantivismo clásico de Heidegger y Ellul; sin embargo se distingue de aquella en que la mediación técnica deleuziana no se posiciona entre sujeto y objeto como externalidad, sino de manera inmanente entre las dos caras del plano de composición en el acto mismo de creación. La postfenomenología de Veerbeek entiende la mediación técnica como relación entre sujeto y objeto, de la que se desprende una subjetividad constituida de manera conjunta. El neo-sustantivismo teoriza la mediación técnica de una manera distinta: como un ritmo de creación de lo real, actualizado en la invención y en la innovación. Se acerca también a la teoría crítica de Feenberg en el cuestionamiento al insuficiente tratamiento filosófico de los términos que utilizan los historiadores y científicos sociales del campo CTS, tal como lo habíamos planteado en nuestro (2012)<sup>52</sup>. Pero se distingue de ambas teorías de la técnica en que su enfoque filosófico es consistente con lo que Deleuze entiende por filosofía: mientras que aquellas se orientan definitivamente hacia una filosofía de la acción, la filosofía de la técnica de Deleuze es una filosofía de la creación y elucidación

conceptual. Esto no significa que Deleuze reniegue de la acción. Todo lo contrario, y su vida personal así lo atestigua. Pero en tanto que filósofo, su tarea se define como creadora de conceptos.

Los textos analizados que contienen la mayor cantidad de apariciones del término técnica son: Mil Mesetas, El Anti-Edipo y El Poder, curso sobre Foucault. En ellos es donde Deleuze más trabaja las cuestiones que tienen que ver con la filosofía de la técnica y de los conceptos de los que se vale para desarrollarla: Máquina, Diagrama, Rostridad, Línea de Fuga, Agenciamiento, Acontecimiento, Fuerza, Creación, Invención, Plano de Composición, Plano de inmanencia, Ritornelo, Mediación, por nombrar los más significativos. Con estos elementos, hemos desarrollado una teoría de la mediación técnica sobre la base del esquematismo kantiano para dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la creación científica, artística y filosófica. Sostenemos que la técnica es mediadora necesaria en dichos actos de creación.

Para solventar nuestra segunda y tercera afirmaciones, en cuanto a su contribución profunda y problemática, lo hemos puesto en diálogo con Heidegger y subsidiariamente con otros pensadores de la técnica: Ernst Kapp, Lewis Mumford, Cornelius Castoriadis y Leo Marx. Con éstos últimos el diálogo es más una toma en préstamo de algunos conceptos que una discusión a fondo. En cambio con Heidegger, Deleuze comparte una visión distópica del avance de la técnica en la sociedad contemporánea pero, a diferencia del alemán, plantea la salida sin recurrir a instancias trascendentes. Por otro lado, Heidegger establece una distinción esencial entre máquinas por un lado y órganos y organismos por el otro, pero sus máquinas se limitan a caracterizar lo que en el francés constituye el subconjunto de las máquinas técnicas. El alemán no aceptaría la extensión del término a los organismos vivientes, a sus órganos ni a los agregados artificiales como las instituciones humanas, mientras que para Deleuze son lisa y llanamente órganos-máquinas y máquinas sociales. Pero quizá la mayor distancia entre ambas filosofías resulte de la distinción entre máquinas molares y máquinas moleculares, éstas últimas inexistentes en los trabajos del alemán y en general, de los pensadores canónicos de la filosofía de la técnica. Ahora bien, el monismo de la filosofía de Deleuze lo compromete con la caracterización de esas máquinas deseantes moleculares como de igual naturaleza que las máquinas técnicas, sociales y orgánicas y reconoce sólo diferencias en su régimen de funcionamiento. Esto plantea una serie de interrogantes a elucidar que podrían poner en cuestión el monismo deleuziano, si fuese plausible

sostener que no se trata de las mismas máquinas sino de dos naturalezas esencialmente diversas. ¿Hay continuidad o ruptura esencial con el dualismo heideggeriano? Por de pronto, vale tener en cuenta lo que afirma Michael Hardt en su (2005), que distingue la postura deleuziana respecto de un retorno a la ontología, sobre todo porque Deleuze sólo acepta respuestas "superficiales" a la pregunta "¿Qué hace posible al ser?" En otras palabras, se limita a un discurso ontológico estrictamente inmanente y materialista que niega cualquier fundamento profundo u oculto del ser. El ser de Deleuze no tiene nada de oculto ni negativo; está plenamente expresado en el mundo. El ser, en este sentido, es superficial, positivo y pleno. Deleuze rechaza toda interpretación intelectualista del ser, cualquier versión que de algún modo subordine el ser al pensamiento, que postule el pensamiento como la forma suprema del ser.

La cuarta y última de nuestras afirmaciones se apoya en que la filosofía de Deleuze permite comprender de manera novedosa el impacto de las nuevas tecnologías en las formas de vida que están adoptando las generaciones nacidas en el siglo XXI. Tal contribución habilita una nueva imagen del campo de la filosofía de la técnica, en el que las viejas oposiciones y dicotomías son rebasadas, donde la problematización cambia de plano. La constitución misma de la subjetividad ha sido afectada por esta intrusión. Deleuze ya lo intuye cuando afirma que la subjetividad es sólo uno de los tantos agenciamientos colectivos de enunciación, "que como tal designa la formalización de una expresión o un régimen de signos". Los regímenes de signos han cambiado a partir de la universalización de Internet y sus derivados móviles. Las nuevas generaciones no viven estas tecnologías como exterioridades sino que han pasado a formar parte de su medio asociado, de su *Umwelt*. Hay a todas luces nuevos agenciamientos colectivos de enunciación, distintos de los que regían con anterioridad a este nuevo régimen de signos. La constitución del sujeto ya no pasa por las dicotomías cuerpo-alma, bien-mal, mundo inteligible-mundo sensible, etc., que la han caracterizado desde Platón y Aristóteles. Por de pronto, deja de haber un solo mundo en el que todos participamos y vivimos: la idea de agenciamiento y de medio asociado rompen con la unicidad y el fijismo del mundo para abrir infinitos mundos, tantos como individuos con sus medios asociados y sus agenciamientos colectivos haya. El mejor de los mundos leibniziano ha sido roto en mil pedazos, hay infinidad de mejores mundos; nos quedamos con sus mónadas expresivas y sus respectivos su punto de vista, con la idea de colectividad enunciativa y medio asociado, que no estaban por cierto presente en su cabeza del siglo

XVII. Otro de los paradigmas que la filosofía deleuziana cuestiona es la oposición real-virtual, desafío patentizado en el nuevo sintagma “realidad virtual”, proveniente de la informática. Deleuze incluye en lo real tanto lo virtual como lo actual; lo clásico era despojar de toda realidad a lo virtual, mientras que se le daba realidad a lo posible. Si lo virtual era lo aparente, se confrontaba con una realidad que ahora pasa a ser lo actualizado y abre espacio para una virtualidad que pasa a ser real: los sueños son realidades, las imágenes que provee la informática son reales y se integran en el medio asociado de los jóvenes con total naturalidad; no es apariencia lo que sucede en una pantalla digital en la que se enfrentan personajes de las más variadas especies para regocijo de aquéllos; incluso ya están disponibles las tecnologías que permiten al operador del dispositivo aparecer personal y virtualmente como un *superjeto* en el escenario del juego o de la historia que sucede en su tableta, conformando y agrandando su medio asociado. La incipiente producción de *objetiles* físicos mediante impresoras 3D se suma así a la actualización de los conceptos técnicos deleuzianos. La colectividad de enunciación con sus nuevos signos visibles harían las delicias de Deleuze y Guattari. Los juegos no son individuales, son colectivos, se juegan en red, a distancias desconocidas por los participantes, a los que tal circunstancia los tiene totalmente sin cuidado. Esos mundos virtuales que toman más realidad aún que el pretendido mundo real, están marcando una ruptura generacional pocas veces vista. Esas mónadas expresivas ya no expresan el mundo real de los adultos. Y el impacto sobre la vida cotidiana aún está por descubrirse; por de pronto se nota en la manera en que se encaran los diferentes mundos familiares, académicos y laborales: lo que se interpreta como liviandad, falta de vínculos sólidos, indefinición, falta de valores, vaciamiento de sentido, transitoriedad, debe ser reformulado a la luz de los nuevos enunciados colectivos atravesados por los regímenes de signos que trajo la teoría de la información. Comprenderlos desde el mundo adulto exige esfuerzos que la filosofía de la técnica podría ayudar a sobrellevar, pero sólo si incorpora los puntos salientes de la contribución deleuziana, donde la técnica deja de ser exterior al individuo para pasar a formar parte de su medio asociado. Las oposiciones tradicionales deben ser comprendidas en términos de agenciamientos colectivos, mediante disyunciones inclusivas en lugar de excluyentes. Que los agenciamientos se patenten en las redes sociales no es una cuestión meramente teórica, es una ética, una manera de vivir. En la revalorización de mundos hasta ahora ajenos u opuestos al humano, los animales y el medio ambiente natural toman una jerarquía en la que la eminencia del hombre deja de tener sentido. Pero ello no significa que el medio ambiente salga beneficiado: muchos de los postu-

lan su defensa, en realidad tienen agendas ocultas de intereses comerciales que los financian. Otra ecología será necesaria, fuera de las intrusiones de un mercado que mantiene la eminencia del humano por encima de cualquier otra manifestación de vida en el planeta. Así, las disciplinas humanísticas entendidas desde la ineludible mediación técnica en toda producción y creación, debe conducir a anular la oposición dicotómica técnica-humanidades, con enormes beneficios para la enseñanza de unas y otras.

Finalmente, las diversas modalidades de la técnica tal como las despliega Deleuze avalan la importancia que asigna al lenguaje trabajado filosóficamente, para presentar su filosofía del poder en los diversos ámbitos que enfoca: la oposición cultura/técnica, las terapias psicoanalíticas, la enseñanza, la liberación de las minorías. Todas ellas tienen como eje común las relaciones entre los artefactos y el *socius* como máquina codificadora en la que el lenguaje juega un papel constituyente. Emergen en la propuesta deleuziana nuevos agenciamientos a partir de las líneas de fuga que se encuentran ya siempre allí, para sobrepasar las relaciones de poder hacia nuevos espacios lisos, donde la creación y la invención de nuevas formas de vida sean prácticas posibles.



## Bibliografía

- Abraham, T. (2006). *La máquina Deleuze*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Achterhuis, H. (2001). *American philosophy of technology: the empirical turn*. Bloomington: Indiana University Press.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages poche.
- Allen, D. J. (2015). Review on Gavin Rae's Ontology in Heidegger and Deleuze: A Comparative Analysis. *International Journal of Philosophical Studies*, 23(1), 141-146.
- Arias-Albisu, M. (2005). La doctrina kantiana del esquematismo trascendental. *Areté. Revista de Filosofía*, XVII(2), 155-182.
- Badiou, A. (1997). *Deleuze El Clamor del Ser*. Buenos Aires: Manantial.
- Beaulieu, A. (2007). *Gilles Deleuze y su herencia Filosófica*. Buenos Aires: Campo De Ideas S.L.
- Berg Olsen, J.-K. (2009). *New Waves in Philosophy of Technology*. Palgrave MacMillan.
- Berg Olsen, J.-K., & Selinger, E. (Edits.). (2007). *Philosophy of Technology, 5 Questions*. USA: Automatic Press.
- Bergson, H. (2004). *Duración y Simultaneidad*. (J. Martín, Trad.) Buenos Aires: Del Signo.
- Bogard, W. (2009). Deleuze and Machines: A Politics of Technology? En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 15-31). Edimburgh, Escocia: Edimburgh University Press.
- Borghi, S. (2014). *La casa y el cosmos*. (F. Venturi, Trad.) Buenos Aires: Cactus.
- Brey, P. (2010). Philosophy of technology after the empirical turn. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 14(1), 36-48.
- Buchanan, I. (2009). Deleuze and the Internet. En M. Poster, & D. Savata (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 143-160). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchanan, I., & Parr, A. (2006). *Deleuze And the Contemporary World*. Edimburgh: Edinburgh University Press.
- Butler, S. (2013). *Vida y Hábito*. Buenos Aires: Cactus.
- Butler, S. (2014). *Erewhon*. New York: Heritage Illustrated Publishing.

- Buydens, M. (1997). La forme dévoré. Pour une approche deleuzienne d'Internet. En A. d. Bruxelles, *L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard* (págs. 41-64). Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- Cache, B. (2013). Objectil: The pursuit of Philosophy by Other Means? En H. Frichot, & S. Loo (Edits.), *Deleuze and Architecture* (págs. 96-110). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cangi, A. (2011). *Deleuze. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Castoriadis, C. (1978). Technique. En C. Castoriadis, *Les Carrefours du Labyrinthe* (M. Martínez, Trad., págs. 289-324). Paris: Editions du Seuil.
- Cragolini, M. B. (2003). *Nietzsche: camino y demora*. Buenos Aires: Biblos .
- Deleuze Connections. (2006). *Deleuze and Science*. (J. Marks, Ed.) Edimburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze Connections. (2006). *Deleuze and Space*. Edimburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze Connections. (2009). *Deleuze and New Technology*. (M. & Poster, Ed.) Edimburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze Connections. (2013). *Deleuze and Architecture*. (H. Frichot, & S. Loo, Edits.) Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Deleuze, G. (1971-1979). Anti Oedipe et Mille Plateaux. *Les cours de Gilles Deleuze*. (E. Hernández B., Trad.)
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? *Cátedra de los martes de la FEMIS*, (pág. 5). Paris.
- Deleuze, G. (1989). Un concept philosophique. *Cahiers Confrontation No. 20*, 89-90.
- Deleuze, G. (1999-CC). *Critique et clinique*. Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (2001-SM). *Presentación de Sacher-Masoch*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Deleuze, G. (2002a-NF). *Nietzsche y La Filosofía*. Madrid: Editora Nacional.
- Deleuze, G. (2002b-SPE). *Spinoza y El Problema de la Expresión*. Madrid: Editora Nacional.
- Deleuze, G. (2002c-FB). *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G. (2005a-DRR). *Derrames*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2005b-PLI). *El pliegue*. Buenos Aires: Paidós.

- Deleuze, G. (2005c-F). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2005d-IM). *La imagen movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2005e-IT). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2006a-DR). *Diferencia y Repeticion*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Deleuze, G. (2006c). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2007a-ES). *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (2007b). La inmanencia: una vida... En G. Giorgi, & F. Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica* (págs. 35-40). Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2007c-PP). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. En G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990* (págs. 240-247). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2007d-PP). *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2007f). La pintura inflama la escritura. En G. Deleuze, *Dos Regímenes de Locos* (pág. 370). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2008a-EMS). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2008b-KT). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2008c-B). *Le bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France - PUF.
- Deleuze, G. (2008d-LS). *Lógica del Sentido*. Buenos Aires: Paidós Básica.
- Deleuze, G. (2009a). *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.
- Deleuze, G. (2009c-EF). *Exasperación de la Filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2010-ABC). *El ABC de Deleuze. La penúltima entrevista*. Buenos Aires: Devenir Imperceptible.
- Deleuze, G. (2012-PIN). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2013). *El Saber: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2014). *El Poder: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2015). *La Subjetivación. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978-K). *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005f-QF). *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006b-MM). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2009b-AE). *El AntiEdipo*. Buenos Aires: Paidós Básica.
- Deleuze, G., & Lapoujade, D. (2002-ID). *L'île déserte et autres textes*. Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, G., & Lapoujade, D. (2003-DRL). *Deux régimes de fous*. Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1997-D). *Dialogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Felix Guattari Biografía Cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Echeverría, J. (2003). *La revolución tecnocientífica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica España.
- Farrington, B. (1974). La mano en el arte de curar. En B. Farrington, *Mano y cerebro en la Grecia Antigua* (págs. 63-100). Madrid: Ayuso.
- Feenberg, A. (1991). *Critical Theory of Technology*. (M. Banet, Trad.) New York: Oxford University Press.
- Feenberg, A. (1999). *Questioning Technology*. London: Routledge.
- Feenberg, A. (Mayo de 2005). Teoría crítica de la tecnología. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 2(5), 109-123.
- Feenberg, A. (2009). Peter-Paul Verbeek: review of what things do. *Human Studies*, 32(2), 225-228.
- Feenberg, A. (2010). *Between reason and experience. Essays in technology and modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Feenberg, A. (2013a). The mediation is the message. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 17(1), 7-24.
- Feenberg, A. (2013b). What I said and what I should have said. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 17(1), 163-178.
- Feenberg, A. (2014). *The philosophy of Praxis. Marx, Lukács, and the Frankfurt School*. London: Verso.
- Ferré, F. (1995). *Philosophy of Technology*. Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Finkielkraut, A., & Soriano, P. (2006). *Internet, el Extasis Inquietante*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- Foucault, M. (1996). *Las Redes del Poder*. Buenos Aires: Almagesto.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gaffney, P. (Ed.). (2010). *The Force of the Virtual*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gallego, F. M. (2009). Consideraciones metafisológicas en torno a la "ontología de la diferencia": Deleuze a distancia de Heidegger. En C. Longhini, & G. Reinoso (Edits.), *¿Filosofía teórica, metafilosofía o postfilosofía?* (págs. 195-200). Córdoba: Copiar.
- Gallego, F. M. (2011). El concepto deleuziano de "Functor". *Philosophia*, 71, 93-110.
- Gallego, F. M. (2013). Seis hipótesis sobre los conceptos de cuerpo y sujeto en la filosofía del siglo XX. *Revista de Psicoanálisis*, 70(2/3), 269-281.
- Gerrie, J. (2003). Was Foucault a philosopher of technology?. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 7(2), 14-26.
- Goldschmidt, V. (2006). *Le système stoïcien et l'idée de temps*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- González García, L. C. (1996). *Ciencia, Tecnología y Sociedad. Una introducción al estudio social de la ciencia y la tecnología*. Madrid: Tecnos.
- Guattari, F. (2010). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Hardt, M. (2005). *Deleuze Un aprendizaje filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Multitude*. New York: Penguin .
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: Harper Perennial.
- Heidegger, M. (1993/94). Lenguaje Tradicional y Lenguaje Técnico. En C. d. Valencia, *El Discurso Filosófico de la Modernidad* (M. J. Redondo, Trad.). Valencia, España: Universidad de Valencia.

- Heidegger, M. (1994). La Pregunta por la Técnica. En E. Barjau, *Heidegger M., Conferencias y Artículos* (págs. 9-37). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2007). *Los Conceptos Fundamentales de la Metafísica*. Madrid: Alianza.
- Idhe, D. (1974). The Experience of Technology: Human-Machine Relations. *Cultural Hermeneutics*, 269-279.
- Idhe, D. (1993). *Postphenomenology: essays in the postmodern context*. Evaston: Northwestern University Press.
- Idhe, D. (Junio de 2005). La incorporación de lo material: fenomenología y filosofía de la tecnología. *CTS*, 2(5), 153-165.
- Idhe, D. (2009). *Postphenomenology and technoscience: The Peking Lectures*. Albany: State University of New York Press.
- Idhe, D., & Selinger, E. (Edits.). (2003). *Chasing technoscience: matrix for materiality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jonas, H. (2000). *El principio de vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid: Trotta.
- Kapp, E. (1978). *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Düsseldorf: Stern Verlag.
- Kearnes, M. (July de 2006). Chaos and Control: Nanotechnology and the Politics of Emergence. (J. Marks, Ed.) *Paragraph*, 29(2), 57-80.
- Kiran, A. H., & Veerbek, P. P. (2010). Trusting our selves to technology. *Knowledge, Technology, and Policy*, 23(3-4), 409-427.
- Kirckpatrick, G. (2008). *Technology and social power*. Hants: Palgrave Macmillan.
- Kreimer, P., & Thomas, H. (2004). *Producción y uso social del conocimiento*. Buenos Aires: UNQuilmes Editorial.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B. (1994). On technical mediation. *Common Knowledge*, 3(2), 29-64.
- Lazzarato, M. (2006). Los conceptos de vida y vivo en las sociedades de control. En M. Lazzarato, *Políticas del Acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limon.
- Leroi-Gourham, A. (2012). *Milieu et technique*. Paris: Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. I Technique el langage*. Paris: Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. II La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.

- Leroi-Gourhan, A. (2010). *L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel.
- Lyotard, J.-F. (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Editorial R.E.I. Argentina S.A.
- MacIntyre, A. (2001). *Animales racionales y dependientes*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Marcuse, H. (2002). *One dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*. New York: Routledge.
- Marx, L. (1996). La idea de la "tecnología" y el pesimismo posmoderno. En L. Marx, & M. Roe Smith (Edits.), *Historia y Determinismo Tecnológico*. Madrid, España: Alianza.
- Meier Sorensen, B. (2009). How to Surf: Technologies at Work in the Societies of Control. En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 63-81). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Mitcham, C. (1994). *Thinking Through Technology: the path between engineering and philosophy*. Chicago, USA: The U. of Chicago Press.
- Morey, M. (30 de noviembre de 2005). El porvenir de las instituciones totales. Sociedades de control. *La Vanguardia*.
- Mumford, L. (1996). *La première mégamachine*. Paris: Diogenè.
- Negri, A. (2008). *Empire and beyond*. Cambridge: Polity Press.
- Newman, S. (2009). Politics in the Age of Control. En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 104-122). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Parente, D. (2010). *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. La Plata: EDULP.
- Poster, M. (2009). Afterwords. En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 258-262). Edinburgh, Escocia: Edinburgh University Press.
- Rae, G. (2014). *Ontology in Heidegger and Deleuze: A Comparative Analysis*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Rao, M. B., Jongerden, J., Lemmens, P., & Ruivenkamp, G. (2015). Technological Mediation and Power: Postphenomenology, Critical Theory, and Autonomist Marxism. *Philosophy & Technology*.
- Raunig, G. (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- Rodríguez, P. E. (2008). ¿Qué son las sociedades de control? *Sociedad*(27).
- Rodríguez, P. E. (junio de 2010). Episteme posmoderna y sociedades de control: Deleuze heredero de Foucault. *Margens*, 5(7), 23-39.
- Savat, D. (2009a). Deleuze's Objectile: From Discipline to Modulation. En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 45-62). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Savat, D. (2009b). Introduction: Deleuze and New Technology. En D. Connections, M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 1-12). Edimburgh, Escocia: Edimburgh University Press.
- Simondon, G. (2005). *L'invention dans les techniques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e Invención*. Buenos Aires: Cactus.
- Spengler, O. (1935). *El hombre y la técnica. Contribución a una Filosofía de la Vida*. Santiago de Chile: Cultura.
- Stiegler, B. (2008). *Réenchanter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris: Flammarion.
- Thacker, E. (2009). Swarming: Number versus Animal? En M. Poster, & D. Savat (Edits.), *Deleuze and New Technology* (págs. 161-184). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Valdez Rojas, J. (2012). *Ciencia, Tecnología y Sociedad. Aportes desde la Filosofía*. Berlin: Editorial Académica Española.
- Van Den Eede, Y. (2011). In between us: on the transparency and opacity of technological mediation. *Foundations of Science*, 16(2-3), 139-159.
- Veerbek, P. P. (2012). Expanding mediation theory. *Foundations of Science*, 17(4), 391-395.
- Veerbek, P. P. (2013). Resistance is futile. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 17(1), 72-92.
- Verbeek, P. P. (2005). *What things do: philosophical reflections on technology, agency, and design*. University Park: Pennsylvania University State Press.



- Verbeek, P. P. (2011). *Moralizing technology: understanding and designing the morality of things*. Chicago: Chicago University Press.
- von Uexküll, J. (1934). A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. En C. h. Schiller (Ed.), *Instinctive Behavior* (C. H. Schiller, Trad., págs. 5-81). New York: International University Press.
- Winner, L. (1984). *The whale and the reactor. A search for limits in an age of high technology*. Chicago: Chicago University Press.
- Winner, L. (1993). Upon opening the blackbox and finding it empty: social constructivism and the philosophy of technology. *Science, Technology, and Human Values*, 18(3), 362-378.
- Woolf, V. (2011). *Al faro*. Buenos Aires: Random House Mondadori .
- Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.

## Anexo I: Textos de Deleuze analizados

En esta tabla listamos por orden alfabético los 34 textos de Deleuze analizados. Se incluye la sigla con la que hemos identificado cada uno a lo largo de este trabajo, la fecha de su publicación original, título, cantidad de apariciones del concepto de técnica, sus componentes, variaciones y modificaciones en cada uno de los textos -675 apariciones en total- y el tipo de texto de que se trata.

Abrev	Fecha	Título	Cant	Tipo
ABC	1988	El ABC de Deleuze. Penúltima entrevista	3	ENTREV
AE	1972	Anti-Edipo	105	TEXTO
B	1966	El Bergsonismo	0	TEXTO
CC	1993	Crítica y Clínica	41	COMP
D	1977	Diálogos	10	ENTREV
DR	1968	Diferencia y Repetición	18	TEXTO
DRL	1975	Dos Regímenes de Locos	11	COMP
DRR	1972	Derrames. Entre capitalismo y Esquizofrenia	26	CLASES
EF	1980	Exasperación de la filosofía	15	CLASES
EMS	1980	En Medio de Spinoza	18	CLASES
EP	1986	El Poder. Curso sobre Foucault	50	CLASES
ESA	1985	El Saber. Curso sobre Foucault	13	CLASES
ES	1953	Empirismo y Subjetividad	4	TEXTO
F	1986	Foucault	21	TEXTO
FB	1981	Francis Bacon. Lógica de la sensación	3	TEXTO
FCK	1963	La Filosofía Crítica de Kant	1	TEXTO
ID	1974	Isla Desierta y otros textos	27	COMP
IM	1983	Imagen-Movimiento	27	TEXTO
IT	1985	Imagen-Tiempo	30	TEXTO
K	1975	Kafka. Por una literatura menor	13	TEXTO
KT	1978	Kant y el tiempo	3	CLASES

<b>LS</b>	1969	Lógica del Sentido	17	TEXTO
<b>MM</b>	1980	Mil Mesetas	110	TEXTO
<b>NF</b>	1962	Nietzsche y la Filosofía	1	TEXTO
<b>PIN</b>	1981	Pintura. El concepto de diagrama	31	CLASES
<b>PLI</b>	1988	El Pliegue	2	TEXTO
<b>PP</b>	1990	Conversaciones (Pourparlers)	29	ENTREV
<b>PS</b>	1964	Proust y los Signos	1	TEXTO
<b>PV</b>	1988	Pericles y Verdi. La filosofía de F. Châtelet	0	TEXTO
<b>QF</b>	1991	¿Qué es la filosofía?	18	TEXTO
<b>SFP</b>	1970	Spinoza. Filosofía práctica	0	TEXTO
<b>SM</b>	1967	Presentación de Sacher-Masoch	4	TEXTO
<b>SPE</b>	1968	Spinoza y el problema de la expresión	2	TEXTO
<b>SUB</b>	1986	La Subjetivación. Curso sobre Foucault	15	CLASES

## Anexo II: Citas de la obra de Deleuze

ABC) El ABC de Deleuze.....	244
AE) El AntiEdipo .....	244
CC) Crítica y Clínica.....	254
D) Diálogos .....	256
DR) Diferencia y Repetición .....	257
DRL) Dos Regímenes de Locos .....	259
DRR) Derrames. Entre Capitalismo y Esquizofrenia.....	259
EF) Exasperación de la Filosofía.....	264
EMS) En Medio de Spinoza.....	266
EP) El Poder. Curso sobre Foucault .....	267
ES) Empirismo y Subjetividad .....	270
ESA) El saber. Curso sobre Foucault .....	270
F) Foucault .....	271
FB) Francis Bacon.....	273
FCK) Filosofía Crítica de Kant .....	273
ID) Isla Desierta y otros textos .....	273
IM) Imagen-Movimiento.....	275
IT) Imagen-Tiempo .....	278
K) Kafka, por una literatura menor .....	280
KT) Kant y el Tiempo .....	281
LS) Lógica del Sentido.....	281
MM) Mil Mesetas.....	283
NF) Nietzsche y la filosofía.....	296
PIN) Pintura. El concepto de diagrama .....	296
PLI) El Pliegue .....	298
PP) Conversaciones (Pourparlers).....	298
PS) Proust y los signos .....	301
QF) ¿Qué es la filosofía?.....	301
SM) Presentación de Sacher-Masoch.....	303
SPE) Spinoza y el problema de la expresión.....	303
SUB) La Subjetivación. Curso sobre Foucault .....	303

---

## ABC) El ABC de Deleuze

(ABC:79). Bueno, pongo un último ejemplo que no tiene nada que, precisamente por la diversidad. Mucho tiempo después, hay un filósofo que se llama Leibniz, que hace e inventa un concepto bastante extraordinario, al que dará el nombre de «mónada», y con ello elige una palabra técnica, complicada: «mónada», así llama a...

(ABC:87). Así que podemos decir que los impresionistas inventan perceptos. Pero hay una frase de Cézanne que me parece tan hermosa, que dice algo así como: «Hay que hacer duradero al impresionismo». Es decir, el motivo todavía no ha cobrado su independencia. Sí, se trataba de hacerle duradero, y eran precisos nuevos métodos para que el impresionismo se hiciera duradero. Con ello no sólo quiere decir que el cuadro se conserve más: quiere decir que el percepto cobra una autonomía aún mayor, para lo que le serán precisas nuevas técnicas.

(ABC:137). Yo no tengo muchas ideas al respecto, porque ya no formo parte de ella, pero me fui en un momento aterrador; no podía comprender cómo los profesores podían seguir dando cursos. Es decir, se habían convertido en gestores. La universidad –y la política actual es muy clara al respecto– la universidad dejará de ser un lugar de investigación. Y ello forma un mismo proceso con la introducción forzosa de disciplinas que no tienen nada que ver con disciplinas universitarias. Mi sueño sería que las universidades siguieran siendo lugares de investigación y que, junto a las universidades, se multiplicaran las escuelas. Me refiero a las escuelas técnicas, en las que se enseña contabilidad, en las que se enseña informática, etc. Pero la universidad no interviene, ni siquiera en informática o en contabilidad, sino en el ámbito de la investigación: podría haber acuerdos, todos los que hicieran falta, entre una escuela y una universidad, de tal suerte que la escuela enviaría a sus alumnos a recibir cursos de investigación. Así estaría bien, pero desde el momento en que se hacen entrar en la universidad materias de escuela, la universidad está perdida, deja de ser un lugar de investigación y por lo tanto... y uno se ve cada vez más devorado por líos de gestión. El número de reuniones, etc., en la universidad... –por eso digo: no soy capaz de entender cómo pueden preparar sus cursos los profesores. Así que supongo que hacen lo mismo todos los años, o que ni siquiera los dan, pero tal vez me equivoque, tal vez siguen dándolos, mejor así. Pero, en fin, me parece que la tendencia camina hacia la desaparición de la investigación en la universidad, hacia el ascenso de las disciplinas no creativas en la universidad, que no son disciplinas de investigación: se trata de cuanto se conoce como «adaptación de la universidad al mercado de trabajo». Pero el papel de la universidad no es adaptarse al mercado de trabajo: ese es el papel de las escuelas. Habría que multiplicar las escuelas profesionales y multiplicar los acuerdos entre las universidades de investigación y las escuelas profesionales.

## AE) El AntiEdipo

(AE:16) La satisfacción del *bricoleur* cuando acopla algo a una conducción eléctrica, cuando desvía un conducto de agua, no podría explicarse mediante un juego de "papá-mamá" o mediante un placer de transgresión. Un cuadro de Richard Lindner, *Boy with machine*, [1954, Sr. y Sra. C.L. Harrison, Batavia, Ohio], muestra un enorme y turgente niño que ha injertado y hace funcionar una de sus pequeñas máquinas deseantes sobre una gran máquina social técnica (pues, como veremos, también esto es cierto respecto del niño)

(AE:37-38). Las máquinas deseantes no son máquinas fantasmáticas u oníricas que se distinguirían de las máquinas técnicas y sociales que las doblarían... Pero, entre ambas, entre las máquinas deseantes y las máquinas sociales técnicas nunca existe diferencia de naturaleza. Existe una distinción, pero sólo una distinción de régimen, según *relaciones de tamaño*. Son las mismas máquinas, con una diferencia aproximada de régimen; y ello es lo que precisamente muestran los fantasmas de grupo... Tan sólo podemos precisar algunos aspectos relativos a la distinción de régimen. En primer lugar, las máquinas técnicas no funcionan más que con la condición de no estar estropeadas; su límite propio es el desgaste y no el desarreglo. Marx puede basarse en este simple principio para mostrar que el régimen de las máquinas técnicas es el de una firme distinción entre el medio de producción y el producto, gracias a la cual la máquina transmite el valor al producto y sólo el valor que pierde desgastándose. Las máquinas deseantes, por el contrario, al funcionar no dejan de estropearse, no funcionan más que estropeadas: el producir siempre se injerta sobre el producto y las piezas de la máquina también son el combustible. El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante e introducen una fun-

ción de desarreglo en la reproducción de máquinas técnicas... El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, al romperse, forma parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes... Una segunda diferencia de régimen se desprende de ello: las máquinas deseantes producen por sí mismas la antiproducción, mientras que la antiproducción propia de las máquinas técnicas sólo es producida en las condiciones extrínsecas de la reproducción del proceso (aunque estas condiciones no vengan "después"). Por esta razón, las máquinas técnicas no son una categoría económica y siempre remiten a un *socius* o máquina social que no se confunden con ellas y que condiciona esta reproducción. Por tanto, una máquina técnica no es causa sino sólo índice de una forma general de producción social: así por ejemplo, las máquinas manuales y las sociedades primitivas, la máquina hidráulica y el modo asiático, la máquina industrial y el capitalismo. Por tanto, cuando planteábamos el *socius* [Lo que ocurre, simplemente, es que las formas de producción social también implican una pausa improductiva inengendrada, un elemento de antiproducción acoplado al proceso, un cuerpo lleno determinado como *socius*. Este puede ser el cuerpo de la tierra, o el cuerpo despótico o incluso el capital... En una palabra, el *socius* como cuerpo lleno forma una superficie en la que se registra toda la producción que a la vez parece emanar de la superficie de registro como lo análogo a un CSO, no dejaba de haber una diferencia importante. Pues las máquinas deseantes son la categoría fundamental de la economía del deseo, ya que producen por sí mismas un CSO y no distinguen a los agentes de sus propias piezas, ni las relaciones de producción de sus propias relaciones, ni lo social de lo técnico. Las máquinas deseantes son a la vez técnicas y sociales.

(AE:39). El problema del *socius* siempre ha sido este: codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya si no está canalizado, taponado, regulado.

(AE:41) ...pues las pulsiones son tan solo las propias máquinas deseantes

(AE:114). O bien el tecno-psicoanalista, el reformista obsesionado por el triángulo que envuelve en Edipo los espléndidos regalos de la civilización, identidad, manía depresiva y libertad bajo una progresión infinita: [sigue cita de Jacques Hochman]

(AE:137) Tres períodos. Las primeras telas son catástrofes de fin del mundo, avalancha y tempestad. Turner empieza por allí. Las segundas son como la reconstrucción delirante, donde se oculta el delirio, o más bien va la par con una alta técnica heredada de Poussin, Lorraine o de la tradición holandesa: el mundo es reconstruido a través de arcaísmos que poseen una función moderna. Pero algo incomparable ocurre al nivel de los cuadros del tercer grupo, de la serie de los que Turner no enseña, que mantiene secretos...

(AE:146-147) La máquina territorial...primera forma del *socius*...No se confunde con las máquinas técnicas. Bajo sus formas más simples llamadas manuales, la máquina técnica ya implica un elemento no humano, actuante, transmisor o incluso motor que prolonga la fuerza del hombre y permite que posea una cierta liberación. La máquina social, por el contrario, tiene como piezas a los hombres, incluso si se los considera *con* sus máquinas y los integra, los interioriza en un modelo institucional a todos los niveles de la acción, de la transmisión y de la motricidad. También forma una memoria sin la cual no habría sinergia del hombre y de sus máquinas (técnicas). Estas, en efecto, no contienen las condiciones de reproducción de su proceso; remiten a máquinas sociales que las condicionan y las organizan, pero que también limitan o inhiben su desarrollo. Será preciso esperar al capitalismo para encontrar un régimen de producción técnico semi-autónomo, que tienda a apropiarse memoria y reproducción y modifique con ello las formas de explotación del hombre; pero este régimen supone, precisamente, el desmantelamiento de las grandes máquinas sociales precedentes. Una misma máquina puede ser técnica y social, pero no bajo el mismo aspecto: por ejemplo, el reloj como máquina técnica para medir el tiempo uniforme y como máquina social para reproducir las horas canónicas y asegurar el orden en la ciudad. Cuando Lewis Mumford crea la palabra "megamáquina" para designar la máquina social como entidad colectiva, tiene toda la razón (aunque reserve su aplicación a la institución despótica bárbara) [sigue cita de Mumford]...La máquina social es literalmente una máquina, independientemente de toda metáfora, en tanto que presenta un motor inmóvil y procede a diversas clases de cortes: extracción de flujo, separación de cadena, repartición de partes. Codificar los flujos implica todas estas operaciones. Esta es la tarea más importante de la máquina social, por ello las extracciones de producción corresponden a separaciones de cadena, resultando la parte residual de cada miembro, en un sistema global del deseo y del destino que organiza las producciones de producción, las producciones de registro y las producciones de consumo.

(AE:182-183) En tercer lugar, no hay formación social que no presente o prevea la forma real bajo la que corre el riesgo de que le llegue el límite y que con todas sus fuerzas conjura. De ahí la obstinación con que las formaciones anteriores al capitalismo encierran al mercader y al técnico, impidiendo que los flujos de dinero y flujos de producción tomen una autonomía que destruiría sus códigos.

(AE:187-188) Una cadena mágica reúne vegetales, trozos de órganos, un pedazo de vestido, una imagen de papá, fórmulas y palabras: no nos preguntaremos lo que eso quiere decir, sino qué máquina está de ese modo montada, qué flujos y qué cortes, con respecto a otros cortes y otros flujos. Al analizar el simbolismo de la rama bifurcada de los Ndembu, Víctor Turner muestra que los nombres que se le dan forman parte de una cadena que asimismo moviliza las especies y las propiedades de los árboles de la que es sacada, los nombres de esas especies y los procedimientos técnicos con los que es tratada. Se extrae tanto de los flujos materiales como de las cadenas significantes. El sentido exegético (lo que se dice de la cosa) no es más que un elemento entre otros y es menos importante que el uso operatorio (lo que se hace de ella) o el funcionamiento posicional (la relación con otras cosas en un mismo complejo), según los cuales el símbolo nunca está en una relación biunívoca con lo que querría decir, sino que siempre posee una multiplicidad de referentes...

(AE:203) Cuando Etienne Balaz pregunta: ¿Por qué no nació el capitalismo en China en el siglo XIII, donde todas las condiciones científicas y técnicas parecían sin embargo dadas?, la respuesta está en el Estado que cerraba las minas desde el momento en que las reservas de metal se juzgaban suficientes y mantenía el monopolio o control estricto del comercio (el comerciante como funcionario)

(AE:228) [El Estado] en tanto que máquina, ya no determina un sistema social, es determinado por el sistema social al que se incorpora en el juego de sus funciones. En una palabra, no cesa de ser artificial, pero se vuelve concreto, "tiende a la concretización", al mismo tiempo que se subordina a las fuerzas dominantes. Se ha podido demostrar la existencia de una evolución análoga en la máquina técnica cuando deja de ser unidad abstracta o sistema intelectual, que reina sobre subconjuntos separados, para convertirse en relación subordinada a un campo de fuerzas que se ejerce como sistema físico concreto. Pero precisamente, esta tendencia a la concretización en la máquina técnica o social ¿no es el movimiento mismo del deseo? Siempre volvemos a caer en la monstruosa paradoja: el Estado es deseo que pasa de la cabeza del déspota al corazón de los súbditos y de la ley intelectual a todo el sistema físico que en él se origina o se libera.

(AE:240) Creemos, con la misma incompetencia indispensable, que estos problemas sólo pueden ser examinados en las condiciones de la transformación de la plusvalía de código en plusvalía de flujo. Pues, en tanto que definíamos los regímenes pre-capitalistas por la plusvalía de código y el capitalismo por una descodificación generalizada que la convertía en plusvalía de flujo, presentábamos las cosas de un modo somero, hacíamos como si la cuestión se solucionase de una vez por todas, en la aurora de un capitalismo que habría perdido todo valor de código. Sin embargo, no es así. Por una parte, subsisten códigos, incluso en calidad de arcaísmos, pero que toman una función perfectamente actual adaptada a la situación en el capital personificado (el capitalista, el trabajador, el negociante, el banquero...). Sin embargo, por otra parte y más profundamente, toda máquina técnica supone flujos de un tipo particular: *flujos de código* a la vez interiores y exteriores a la máquina, formando los elementos de una tecnología e incluso de una ciencia. Son estos flujos de código los que se hallan encajados, codificados o sobrecodificados en las sociedades pre-capitalistas de tal modo que nunca se independizan (el herrero, el astrónomo...). Mas la descodificación generalizada de los flujos en el liberalismo ha liberado, desterritorializado, descodificado los flujos de código al igual que los otros -hasta el punto que la máquina automática siempre los interiorizó en su cuerpo o su estructura como campo de fuerzas, al mismo tiempo que dependía de una ciencia y de una tecnología, de un trabajo llamado cerebral distinto del trabajo manual del obrero (evolución del objeto técnico). En este sentido, las máquinas no hicieron el capitalismo, sino al contrario, el capitalismo hace las máquinas y no cesa de introducir nuevos cortes mediante los cuales revoluciona sus modos técnicos de producción.

(AE:243-244) No sólo la carencia en el seno de lo demasiado, sino la imbecilidad en el conocimiento y en la ciencia: veremos que es al nivel del Estado y del ejército donde se conjugan los sectores más progresivos del conocimiento científico o tecnológico y los arcaísmos débiles mejor encargados de funciones actuales. Adquiere así todo su sentido el doble retrato que André Gorz traza del "trabajador científico y técnico", señor de un flujo de conocimiento de información y de formación, pero tan bien absorbido por el capital que en él coincide el reflujo de una imbecilidad organizada, axiomatizada que hace que, por la noche, cuando vuelve a casa, encuentre sus pequeñas máquinas deseantes rebotando sobre un televisor, ¡desesperación! Ciertamente, el científico y el técnico en tanto que tal no tiene ninguna potencia revolucionaria, es el primer agente integrado de la integración, refugio de la mala conciencia, destructor *forzoso* de su propia creatividad.

(AE:248) El uso capitalista del lenguaje es de hecho de otra naturaleza y se realiza o se vuelve concreto en el campo de inmanencia propio al capitalismo mismo, cuando aparecen los medios técnicos de expresión que corresponden a la descodificación generalizada de los flujos, en lugar de remitir, aún bajo una forma directa o indirecta, a la sobredecodificación despótica.

(AE:248-249) Los flujos desterritorializados de contenido y de expresión están en un estado de conjunción o de presuposición recíproca, que constituyen figuras como unidades últimas de uno y otro. Estas figuras no son del significante, ni siquiera son signos como elementos mínimos del significante; son no-signos, o más bien signos no significantes, puntos-signos de varias dimensiones, cortes de flujo, esquicias que forman imágenes por su reunión en un conjunto, pero que no guardan ninguna identidad de un conjunto a otro. Las figuras, es decir las esquicias o cortes-flujos, no son del todo "figurativas"; llegan a serlo sólo en una constelación particular que se deshace en provecho de otra. Tres millones de puntos por segundo transmitidos por la televisión, de los cuales sólo algunos son retenidos. El lenguaje eléctrico no pasa por la voz ni por la escritura: el ordenador es una máquina de descodificación instantánea y generalizada. Michel Serres define en ese sentido la correlación entre el corte y el flujo en los signos de las nuevas máquinas técnicas de lenguaje, allí donde la producción está estrictamente determinada por la información...

(AE:252) La civilización se define por la descodificación y la desterritorialización de los flujos en la producción capitalista. Todos los procedimientos son buenos para asegurar esta descodificación universal: la privatización de los bienes, de los medios de producción, pero también de los órganos del propio "hombre privado"... La forma científica y técnica tomada por los mismos flujos de código...

(AE:259-260) Aunque el capitalismo proceda por una axiomática y no por código, no hay que creer que reemplaza al socius, la máquina social, por un conjunto de máquinas técnicas. La diferencia de naturaleza entre ambas máquinas subsiste, aunque sean dos máquinas, propiamente hablando, sin metáfora. La originalidad del capitalismo radica más bien en que la máquina social tiene por piezas las máquinas técnicas como capital constante que se engancha al cuerpo lleno del socius y no a los hombres, que se han vuelto adyacentes a las máquinas técnicas (de donde que la inscripción ya no se realice o al menos ya no debería necesitarlo en principio, directamente sobre los hombres). Pero una axiomática no es en modo alguno por sí misma una máquina técnica, incluso automática o cibernética. Bourbaki lo dice claramente de las axiomáticas científicas: no forman un sistema Taylor, ni un juego mecánico de fórmulas aisladas, sino que implican "intuiciones" ligadas a las resonancias y conjunciones de las estructuras, y tan sólo son ayudadas por "las potentes palancas" de la técnica. Mucho más cierto es aún con respecto a la axiomática social: la manera como llena su propia inmanencia, cómo rechaza o acrecienta sus límites, cómo añade aún axiomas impidiendo que el sistema se sature, cómo sólo funciona bien chirriando, estropeándose, reparándose; todo ello implica órganos sociales de decisión, gestión, de reacción, de inscripción, una tecnocracia y una burocracia que no se reducen al funcionamiento de máquinas técnicas. En una palabra, la conjunción de los flujos descodificados y sus múltiples esquicias o roturas, exigen toda una regulación cuyo principal órgano es el Estado.

(AE:262) No es que el hombre sea el esclavo de la máquina técnica, sino esclavo de la máquina social; ejemplo de ello es el burgués, que absorbe la plusvalía con fines que, en su conjunto, no tienen nada que ver con su goce: más esclavo que el último de los esclavos, primer siervo de la máquina hambrienta, bestia de reproducción del capital, interiorización de la deuda infinita. Yo también soy esclavo, tales son las nuevas palabras del Señor.

(AE:263-264) Por lo tanto, o bien el proletariado triunfa de acuerdo con su interés objetivo, pero realizándose estas operaciones bajo la dominación de su vanguardia de conciencia o de partido, es decir, en provecho de una burocracia y de una tecnocracia que valen por la burguesía como "gran ausente"; o bien la burguesía mantiene el control del Estado, libre para secretar su propia tecno-burocracia y sobre todo para añadir algunos axiomas más para el reconocimiento y la integración del proletariado como segunda clase.

(AE:269) El historiador dice: no, el Estado moderno, su burocracia, su tecnocracia, no se parecen al estado despótico antiguo.

(AE:293) Una máquina funciona según las ligazones previas de su estructura y el orden de posición de sus piezas, pero no se coloca a sí misma como tampoco se forma o se produce. Esto es lo que anima la polémica común entre el vitalismo y el mecanicismo: la aptitud de la máquina para dar cuenta de los funcionamientos del organismo, pero su ineptitud fundamental para dar cuenta de sus formaciones. El mecanicismo abstrae de las máquinas una *unidad estructural* según la cual explica el funcionamiento del organismo. El vitalismo invoca una *unidad individual y específica* de lo vivo, que toda máquina supone en tanto que se subordina a la



persistencia orgánica y prolonga en el exterior sus formaciones autónomas...Pero se observará que, de un modo u otro, la máquina y el deseo permanecen así en una relación extrínseca, ya porque el deseo aparezca como un efecto determinado por un sistema de causas mecánicas, ya porque la propia máquina sea un sistema de medios en función de los fines del deseo. La vinculación entre ambos permanece secundaria o indirecta, tanto en los nuevos medios que el deseo se apropia como en los deseos derivados que suscitan las máquinas...En el inconsciente no hay más que poblaciones, grupos y máquinas. Cuando colocamos en un caso un involuntario de las máquinas sociales y técnicas y en el otro un inconsciente de las máquinas deseantes, se trata de una relación necesaria entre fuerzas inextricablemente ligadas: unas son fuerzas elementales por las que el inconsciente se produce, las otras son fuerzas resultantes que reaccionan sobre las primeras, conjuntos estadísticos a través de los cuales el inconsciente se representa y sufre represión y supresión de sus fuerzas elementales productivas.

(AE:294) Un profundo texto de Samuel Butler, *El libro de las máquinas*, permite, sin embargo, sobrepasar estos puntos de vista. También es cierto que ese texto parece oponer primero tan sólo las dos tesis ordinarias, una según la cual los organismos no son por el momento más que máquinas más perfectas (“Las cosas mismas que creemos puramente espirituales no son más que rupturas de equilibrio en una serie de palancas, empezando por aquellas palancas que son demasiado pequeñas para ser apreciadas por el microscopio”), la otra según la cual las máquinas nunca son más que prolongaciones del organismo (“Los animales inferiores guardan sobre sí sus miembros en su propio cuerpo, mientras que la mayoría de los miembros del hombre están libres y yacen separados ora aquí ora allá en diferentes lugares del mundo”)...Mas existe una forma butleriana de llevar cada una de las tesis a un punto extremo en el que ya no pueden oponerse, un punto de indiferencia o de *dispersión*. Por una parte, Butler no se contenta con decir que las máquinas prolongan el organismo, sino que son realmente miembros y órganos yaciendo sobre el cuerpo sin órganos de la sociedad, que los hombres se apropian según su poder y su riqueza, y de los que la pobreza les priva como si fuesen organismos mutilados. Por otra parte no se contenta con decir que los organismos son máquinas, sino que contienen tal abundancia de partes que deben ser comparadas a piezas muy diferentes de distintas máquinas que refieren unas a otras, maquinadas sobre otras. Ahí radica lo esencial, un doble paso al límite efectuado por Butler. *Hace estallar la tesis vitalista al poner en tela de juicio la unidad específica o personal del organismo, y más aún la tesis mecanicista, al poner en tela de juicio la unidad estructural de la máquina...* Se suele decir que las máquinas no se reproducen, o que sólo se reproducen por mediación del hombre, pero “¿dice nadie acaso que el trébol rojo carece de aparato reproductor porque la humilde abeja, y sólo la abeja, debe servir de intermediaria para que pueda reproducirse? La abeja forma parte del sistema reproductor del trébol. Cada uno de nosotros ha brotado de animalitos ínfimos cuya identidad era enteramente distinta de la nuestra, y forman parte de nuestro propio sistema reproductor; ¿por qué no habríamos de formar parte nosotros de tal sistema de las máquinas?...Nos engañamos cuando consideramos una máquina complicada como si fuera una cosa única. En realidad es una ciudad o una sociedad donde cada uno de sus miembros ha sido engendrado de acuerdo con su clase o tipo. Miramos a una máquina como a un todo, la llamamos por su nombre que la individualiza.

(AE:294-295) Como al mirar a nuestros propios miembros, sabemos que la combinación forma un individuo que surge de un único centro de acción reproductora, damos, en consecuencia, por sentado que no puede existir acción reproductora que no brote de un único centro. Pero esta premisa es anticientífica y el mero hecho de que ninguna máquina de vapor haya sido construida enteramente por otra, o por otras dos de su propio tipo, no es suficiente para autorizarnos a decir que las máquinas de vapor no tienen aparato reproductor. La verdad es que cada parte de una máquina de vapor es engendrada por sus propios procreadores especiales, cuya función es procrear esa parte y solamente esa parte, mientras que la combinación de las partes en un todo forma otro departamento del aparato reproductor mecánico...”...*En este punto de dispersión* de las dos tesis se vuelve indiferente decir que las máquinas son órganos, o los órganos máquinas.

(AE:295) Las dos definiciones se equivalen: el hombre como “animal vertebral-maquinado” o como “parásito afidio de las máquinas”. Lo esencial no radica en el paso al infinito mismo, la infinidad compuesta de las piezas de máquina o la infinidad temporal de los animálculos, sino más bien en lo que aflora aprovechando ese paso. Una vez deshecha la unidad estructural de la máquina, una vez depuesta la unidad personal y específica de lo vivo, un vínculo directo aparece entre la máquina y el deseo, la máquina pasa al corazón del deseo, la máquina es deseante y el deseo maquinado... El deseo no está en el sujeto, sino que la máquina está en el deseo; y el sujeto residual está del otro lado de la máquina, en todo el contorno, parásito de las máquinas, accesorio del deseo vertebral-maquinado. En una palabra, la verdadera diferencia no está entre la máquina y lo vivo, el vitalismo y el mecanicismo, sino entre dos estados de la máquina que son dos estados de lo vivo. La máquina presa en su unidad estructural, lo vivo preso en su unidad específica e incluso personal, son fenómenos de masa o conjuntos molares; es en ese concepto que remiten desde fuera uno al otro. E incluso

cuando se distinguen y se oponen lo hacen tan sólo como dos sentidos en una misma dirección estadística... Mas, en la otra dirección más profunda o intrínseca de las multiplicidades, hay compenetración, comunicación directa entre los fenómenos moleculares y las singularidades de lo vivo, es decir, entre las pequeñas máquinas dispersas en toda máquina y las pequeñas máquinas insertas en todo organismo: dominio de indiferencia de lo microfísico y de lo biológico que hace que haya tantos vivientes en la máquina como máquinas en lo viviente.

(AE:295-296) ¿Por qué hablar de máquinas en ese campo cuando no las hay, parece ser, propiamente hablando (ni unidad estructural ni ligazones mecánicas preformadas)? “Más es posible la formación de tales máquinas, en relevos indefinidamente superpuestos, en ciclos de funcionamiento engranados unos en otros, que obedecerán una vez montados a las leyes de la termodinámica, pero que, en su montaje, no dependen de esas leyes, puesto que la cadena de montaje empieza en un campo donde por definición todavía no hay leyes estadísticas... *A ese nivel, funcionamiento y formación todavía están confundidos como en la molécula*; y a partir de ese nivel se abren las dos vías divergentes que conducirán, una a los montones más o menos regulares de individuos, la otra a los perfeccionamientos de la organización individual cuyo esquema más simple es la formación de un tubo...” (El texto cita a Raymond Ruyer, *La Genèse des formes vivantes*, que, tomando de nuevo algunas tesis de Bohr y otros, muestra que lo viviente está en relación directa con los fenómenos individuales del átomo, más allá de los efectos de multitud que se manifiestan en los circuitos mecánicos internos del organismo tanto como en las actividades técnicas externas.)

(AE:296) La verdadera diferencia radica, por tanto, entre las máquinas molares por una parte, tanto si son sociales, técnicas u orgánicas y las máquinas deseantes, que pertenecen al orden molecular, por otra parte. Eso son las máquinas deseantes: máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales y cuyo funcionamiento es indiscernible de la formación; máquinas cronógenas confundidas con su propio montaje, que operan por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hacen intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas...

(AE:297) Cuando a continuación, o más bien en otra parte, las máquinas se hallan unificadas en el plano estructural de las técnicas y las instituciones que les proporcionan una existencia visible, como una armadura de acero, cuando los vivientes se hallan ellos también estructurados por las unidades estadísticas de sus personas, de sus especies, variedades y medios -cuando una máquina aparece como un objeto único y un viviente como un único sujeto-, cuando las conexiones se vuelven globales y específicas, las disyunciones, exclusivas, las conjunciones, biunívocas, el deseo no tiene ninguna necesidad de proyectarse en esas formas que se han vuelto opacas. Estas son inmediatamente las manifestaciones molares, las determinaciones estadísticas del deseo y de *sus* propias máquinas. Son las mismas máquinas (no hay diferencia innata) (No se respeta el texto original en francés: (il n’y a pas de différence de nature), es decir (no hay diferencia de naturaleza): aquí como máquinas orgánicas, técnicas o sociales aprehendidas en *su* fenómeno de masas al que se subordinan; allá como máquinas deseantes aprehendidas en sus singularidades submicroscópicas que [se] subordinan los fenómenos de masas.

(AE:297-298) Por eso hemos rechazado desde el principio la idea de que las máquinas deseantes pertenezcan al campo del sueño o de lo imaginario y vengan a doblar a las otras máquinas. No hay más que deseo, medios, campos, formas de gregariedad. Es decir: las máquinas deseantes moleculares son en sí mismas catexis de las grandes máquinas molares o configuraciones que ellas *forman bajo la ley de los grandes números*, en un sentido o en el otro de la subordinación, en un sentido y en el otro de la subordinación. Máquinas deseantes por una parte, y máquinas orgánicas, técnicas o sociales, por la otra: son las mismas máquinas en condiciones determinadas. Por condiciones determinadas entendemos esas formas estadísticas en las que entran como otras tantas formas estables, unificando, estructurando y procediendo por grandes conjuntos pesados; las presiones selectivas que agrupan a las piezas retienen algunas, excluyen a otras, organizando las muchedumbres. Son, por tanto, las mismas máquinas, pero no es el mismo régimen, las mismas relaciones de tamaño, ni los mismos usos de síntesis. Sólo hay funcionalismo al nivel submicroscópico de las máquinas deseantes, disposiciones maquinicas, maquinaria del deseo (*ingeniería*); pues, sólo allí, funcionamiento y formación, uso y montaje, producto y producción se confunden. Todo funcionalismo molar es falso, puesto que las máquinas orgánicas o sociales no se forman de la misma manera que funcionan y las máquinas técnicas no se montan como se utilizan, sino que implican precisamente condiciones determinadas que separan su propia producción de su producto distinto. Sólo tiene un sentido y también un fin, una intención, lo que no se produce como funciona. Las máquinas deseantes, al contrario, no representan nada, no significan nada, no quieren decir nada, y son exactamente lo que se ha hecho de ellas, lo que se ha hecho con ellas, lo que ellas hacen de sí mismas.

(AE:314) El psicoanálisis es la técnica de aplicación, cuya axiomática es la economía política.

(AE:333) El esquizoanalista es un mecánico y el esquizoanálisis es tan sólo funcional. A este respecto, todavía no puede permanecer en el examen aún interpretativo (desde el punto de vista del inconsciente) de las máquinas sociales en las que el sujeto está preso como engranaje o como usuario, ni de las máquinas técnicas que están en su posición favorita o que perfecciona o incluso fabrica, ni del empleo que hace de las máquinas en sus sueños y sus fantasmas. Todavía son representativas y representan unidades demasiado grandes...

(AE:341) Es preciso que la experiencia de la muerte nos haya proporcionado bastante experiencia amplia para vivir y saber que las máquinas deseantes no mueren. Y que el sujeto como pieza adyacente siempre es un "se" que realiza la experiencia, no un Yo que recibe el modelo. Pues el propio modelo no es más el Yo, sino el CSO.

(AE:347). Si consideramos los conjuntos primitivos o bárbaros, vemos que la esencia subjetiva del deseo como producción se halla referida a grandes objetividades, cuerpo territorial o despótico, que actúan como presupuestos naturales o divinos y aseguran, por tanto, la codificación o sobrecodificación de los flujos de deseo introduciéndolos en sistemas objetivos de representación. Podemos decir que la identidad de naturaleza entre las dos producciones [producción molar social y producción molecular deseante] está por completo oculta: tanto por la diferencia entre el socius objetivo y el cuerpo lleno subjetivo de la producción deseante, como por la diferencia entre los códigos y las sobrecodificaciones cualificadas de la producción social y las cadenas de descodificación o desterritorialización de la producción deseante, y por todo el aparato represivo representado por las prohibiciones salvajes, la ley bárbara y los derechos de la antiproducción. Y sin embargo, en vez de que la diferencia de régimen se acuse y se ahonde, es al contrario reducida al mínimo, ya que la producción deseante como límite absoluto permanece como límite exterior, o bien permanece inocupado como límite interiorizado y desplazado, de tal modo que las máquinas del deseo funcionan más acá de su límite en el marco del socius y de sus códigos. Por ello, los códigos primitivos e incluso las codificaciones despóticas manifiestan una polivocidad que los acercan funcionalmente a una cadena de descodificación del deseo: las piezas de máquinas deseantes funcionan en los engranajes mismos de la máquina social, los flujos de deseo entran y salen por los códigos que no cesan a la vez de informar el modelo y la experiencia de muerte elaborados en la unidad del aparato social-deseante. Hay tanto menos instinto de muerte en cuanto el modelo y la experiencia están mejor codificados en un circuito que no deja de injertar las máquinas deseantes en la máquina social y de implantar la máquina social en las máquinas deseantes. La muerte viene tanto más de afuera cuanto está codificada adentro.

(AE:349). Esas son las máquinas deseantes -con sus tres piezas: las piezas trabajadoras, el motor inmóvil, la pieza adyacente- y sus tres energías: Libido, Numen y Voluptas -sus tres síntesis: las síntesis conectivas de objetos parciales y flujos, las síntesis disyuntivas de singularidades y cadenas, las síntesis conjuntivas de intensidades y devenires. El esquizoanálisis no es un intérprete, menos aún un director de escena, es un mecánico, micromecánico.

(AE:350). Hemos visto cuál era ese sostén: se trata de la represión originaria, tal como la ejerce el CSO en el momento de la repulsión, en el seno de la producción deseante molecular.

(AE:357) Oh! En verdad, no es para él ni para sus hijos que el capitalista trabaja, sino para la inmortalidad del sistema... Una especie de arte por el arte en la libido, un gusto por el trabajo bien hecho, cada uno en su sitio, el banquero, el polizone, el soldado, el tecnócrata, el burócrata y, por qué no, el obrero, el sindicalista... El deseo está abierto...El oficial de *La Colonia Penitenciaria* muestra lo que puede ser la catexis libidinal intensa de una máquina que no es tan sólo técnica, sino social, a través de la cual el deseo desea su propia represión.

(AE:369) Es por completo cierto que lo social y lo metafísico llegan al mismo tiempo, de acuerdo con los dos sentidos simultáneos de *proceso*, como proceso histórico de producción social y proceso metafísico de producción deseante. No llegan después. Siempre el cuadro de Lindner, en el que el grueso muchacho ya ha empalmado una máquina deseante a una máquina social, cortocircuitando a los padres que no pueden intervenir más que como agentes de producción y de antiproducción tanto en un caso como en otro. No hay más que lo social y lo metafísico.

(AE:374-375) En efecto, la catexis paranoica consiste en subordinar la producción deseante molecular al conjunto molar que forma sobre una cara del cuerpo lleno sin órganos y por ello mismo esclavizarla a una

forma de socius que ejerce la función de cuerpo lleno en condiciones determinadas. El paranoico maquina masas y no cesa de formar grandes conjuntos, de inventar aparatos pesados para el encuadramiento y la represión de las máquinas deseantes. Ciertamente no le es difícil pasar por razonable, al invocar fines e intereses colectivos, reformas por hacer, a veces incluso revoluciones por realizar. Pero la locura perfora, bajo las catexis reformistas, o las catexis reaccionarias y fascistas, que no toman un aspecto razonable más que bajo el resplandor del preconscious y animan el extraño discurso de una organización de la sociedad. Incluso su lenguaje es demente. Escuchad a un ministro, un general, un gerente de empresa, un técnico... Escuchad el gran rumor paranoico bajo el discurso de la razón que habla por otros, en nombre de los mudos...

(AE:379) ¿Por qué esta invocación del arte y de la ciencia [leer anterior] en un mundo en el que los sabios y los técnicos, incluso los artistas, la ciencia y el arte mismos están de un modo tan agudizado al servicio de las soberanías establecidas (aunque sólo sea por las estructuras de financiación)? Ocurre que el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y desterritorialización que instauran, hacen funcionar máquinas deseantes.

(AE:382) Lo mismo se debe decir con respecto a la ciencia: los flujos descodificados de conocimiento están ligados, en primer lugar, en las axiomáticas propiamente científicas, pero expresan una vacilación bipolar. Uno de los polos es la gran axiomática social que retiene de la ciencia lo que debe ser retenido en función de las necesidades del mercado y de las zonas de innovación técnica, el gran conjunto social que convierte a los subconjuntos científicos en otras tantas aplicaciones que le son propias y le corresponden, en una palabra, el conjunto de los procedimientos que no se contentan con conducir a los sabios a la «razón», sino que previenen toda desviación por su parte, les imponen fines y convierten a la ciencia y a los sabios en una instancia perfectamente sometida a la formación de soberanía. Pero el otro polo es el polo esquizoide...

(AE:391). Al contrario que Reich, el esquizoanálisis no realiza ninguna distinción de naturaleza entre la economía política y la economía libidinal. Tan sólo se pregunta cuáles son en un socius los índices maquínicos, sociales y técnicos que se abren a las máquinas deseantes, que entran en las piezas, engranajes y motores de éstas, en tanto que hacen entrar a éstas en sus propias piezas, engranajes y motores... La cuestión radica en saber si los esquizofrénicos son las máquinas vivientes de un trabajo muerto, aunque entonces se oponen a las máquinas muertas del trabajo viviente tal como se organiza en el capitalismo. O bien, al contrario, si máquinas deseantes, técnicas y sociales se abrazan en un proceso de producción esquizofrénica que, desde ese momento, ya no tiene que producir esquizofrénicos... Cuando Maud Mannoni en su *Lettre aux ministres*... no tiene la menor intención de alabar la ergoterapia, ni las virtudes de la adaptación social. Señala el punto donde la máquina social, la máquina técnica, la máquina deseante se abrazan estrechamente y comunican sus regímenes. Pregunta si esta sociedad es capaz de esto, y lo que vale si no es capaz de ello. Y ése es el sentido de las máquinas sociales, técnicas, científicas, artísticas, cuando son revolucionarias: formar máquinas deseantes de las que ya son índice en su propio régimen, al mismo tiempo que las máquinas deseantes las forman, en su régimen y como posición de deseo.

(AE:396) El bailarín forma máquina con la pista en las condiciones peligrosas del amor y de la muerte... No partimos de un empleo metafórico de la palabra máquina, sino de la hipótesis (confusa) sobre el origen: la manera cómo algunos elementos están determinados a formar máquina *por recurrencia y comunicación*; la existencia de un "filum maquínico". La ergonomía se aproxima desde este punto de vista cuando plantea el problema general ya no en términos de adaptación y sustitución -adaptación del hombre a la máquina y de la máquina al hombre-, sino en términos de comunicación recurrente en sistemas hombres-máquinas. Ciertamente es que en el momento mismo que cree limitarse a un acercamiento puramente tecnológico, levanta problemas de poder, de opresión, de revolución y de deseo, con un vigor involuntario infinitamente mayor que en los acercamientos adaptativos.

(AE:397-398) Las máquinas deseantes no son proyecciones imaginarias en forma de fantasmas, ni proyecciones reales en forma de herramientas... Tomemos el ejemplo secreto de la red... Por más que el teléfono normal sea una máquina de comunicación, funciona como herramienta en tanto que sirve para proyectar o prolongar voces que no forman parte de la máquina. Pero aquí la comunicación alcanza un grado superior... Desde este punto de vista, no hay sólo utilización o adaptación perversa de una máquina social técnica, sino superposición de una verdadera máquina deseante objetiva, construcción de una máquina deseante en el seno de la máquina social técnica. Es posible que las máquinas deseantes nazcan así en los márgenes artificiales de una sociedad, aunque se desarrollen de otro modo y no se parezcan a las formas de su nacimiento.

(AE:398) Comentando este fenómeno de la Red, Jean Nadal escribe: "Esa es la máquina deseante que creo más lograda y más completa..."... El comentarista no tiene razón: hay máquinas deseantes mejores y más

completas. Pero las máquinas perversas en general tienen la ventaja de presentarnos una oscilación constante entre una adaptación subjetiva, una desviación de una máquina social técnica y la instauración subjetiva de una máquina deseante -aún un esfuerzo si queréis ser republicanos...

(MM:400-401) En el trabajo, lo fundamental es el punto de aplicación de una fuerza resultante ejercida por la fuerza de atracción de la tierra sobre un cuerpo considerado como "uno" (gravedad), y el desplazamiento relativo de ese punto de aplicación. En la acción libre, lo fundamental es la manera en que los elementos del cuerpo se escapan de la gravitación para ocupar absolutamente un espacio no puntuado. Las armas y su manejo parecen remitir a un modelo de acción libre, de la misma manera que las herramientas parecen remitir a un modelo de trabajo. El desplazamiento lineal, de un punto a otro, constituye el movimiento relativo de la herramienta, pero la ocupación turbulenta de un espacio constituye el movimiento absoluto del arma. Es como si el arma fuera móvil, auto-móvil, mientras que la herramienta es movida. Esta relación de las herramientas con el trabajo no es en modo alguno evidente, mientras que el trabajo no recibe la definición motriz o real que acabamos de darle. No es la herramienta la que define el trabajo, sino a la inversa. La herramienta supone el trabajo. No obstante, también las armas implican evidentemente una renovación de la causa, un consumo o incluso una desaparición en el efecto, un enfrentamiento a resistencias externas, un desplazamiento de la fuerza, etc. Sería inútil prestar a las armas un poder mágico que se opondría a la violencia de las herramientas: armas y herramientas están sometidas a las mismas leyes que definen precisamente la esfera común. Ahora bien, el principio de toda tecnología es mostrar como un elemento técnico continúa siendo abstracto, totalmente indeterminado, mientras que no se le relacione con un *agenciamiento* que él supone. La máquina es primera con relación al elemento técnico: no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social o colectiva, el *agenciamiento* maquinico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son su uso, su extensión, su comprensión..., etc. ...Por medio de los *agenciamientos*, el *filum* selecciona, cualifica e incluso inventa los elementos técnicos. Por eso no se puede hablar de armas o herramientas sin haber definido previamente los *agenciamientos* constituyentes que suponen y en los que entran. En ese sentido, decíamos que las armas y las herramientas no sólo se distinguen de manera extrínseca, y sin embargo no tienen características distintivas intrínsecas. Tienen características internas (y no intrínsecas) que remiten a los respectivos *agenciamientos* en los que están incluidas. Un modelo de acción libre no es, pues, efectuado por las armas en sí mismas y en su ser físico, sino por el *agenciamiento* "máquina de guerra" como causa formal de las armas. Por otro lado, el modelo trabajo no es efectuado por las herramientas, sino por el *agenciamiento* "máquina de trabajo" como causa formal de las herramientas... Cuando decimos que el arma es inseparable de un vector-velocidad, mientras que la herramienta continúa unida a condiciones de gravedad, tan sólo pretendemos señalar una diferencia entre dos tipos de *agenciamiento*, incluso si la herramienta en su *agenciamiento* específico es abstractamente más "rápida", y el arma abstractamente más "grave". La herramienta está esencialmente unida a una génesis, a un desplazamiento y a un consumo de la fuerza, que encuentran sus leyes en el trabajo, mientras que el arma sólo concierne al ejercicio o a la manifestación de la fuerza en el espacio y en el tiempo, de acuerdo con la acción libre. El arma no surge del cielo, y supone evidentemente producción, desplazamiento, gasto y resistencia. Pero este aspecto remite a la esfera común del arma y de la herramienta, y no concierne todavía a la especificidad del arma, que sólo aparece cuando la fuerza es considerada por sí misma, cuando ya sólo se la relaciona con el número, con el movimiento, con el espacio y con el tiempo, o *cuando la velocidad se añade al desplazamiento*. Concretamente, un arma en la medida en que no está relacionada con el modelo Trabajo, sino con el modelo Acción libre, dando por supuesto por otra parte que las condiciones del trabajo se cumplen. En resumen, desde el punto de vista de la fuerza, la herramienta va unida a un sistema gravedad-desplazamiento, peso-altura. Y el arma, a un sistema *velocidad-perpetuum mobile* (en este sentido puede decirse que la velocidad es en sí misma un "sistema de armas"). La primacía muy general del *agenciamiento* maquinico y colectivo sobre el elemento técnico es válida en todas partes, tanto para las herramientas como para las armas. Las armas y las herramientas son consecuencias, sólo consecuencias, sólo consecuencias.

(AE:402) Lo podemos ver perfectamente en Kafka, ejemplo privilegiado, tierra edípica por excelencia... es la máscara de una empresa más subterránea... máquina que empalma el deseo al presentimiento de una máquina burocrática y tecnocrática perversa, de una máquina ya fascista...

(AE:405) No obstante, esa era la emergencia de la máquina deseante, eso por lo que se distingue de las ligazones psíquicas del aparato edípico y de las ligazones mecánicas o estructurales de las máquinas sociales y técnicas: un conjunto de piezas realmente distintas que funcionan juntas *en tanto que realmente distintas* (ligadas por la ausencia de lazo).

(AE:406) Nuestra relación con las máquinas no es una relación de invención ni de imitación, no somos los padres cerebrales ni los hijos disciplinados de las máquinas. Debemos decir a la vez: las máquinas sociales

técnicas no son más que conglomerados de máquinas deseantes en condiciones molares históricamente determinadas... Las máquinas deseantes no están en nuestra imaginación, están en las mismas máquinas sociales y técnicas... las máquinas deseantes son máquinas sociales y técnicas devueltas a sus condiciones moleculares determinantes.

(AE:407) Podríamos creer que la diferencia entre las máquinas sociales técnicas y las máquinas deseantes es, en primer lugar, una cuestión de tamaño, o de adaptación, siendo las máquinas deseantes pequeñas máquinas, o grandes máquinas adaptadas a pequeños grupos. No es en absoluto un problema de gadget... La tendencia tecnológica actual, que sustituye la primacía termodinámica por una cierta primacía de la información, viene acompañada de una reducción del tamaño de las máquinas. Es evidente que cosas tan diferentes como el monopolio o la especialización de la mayoría de los conocimientos, la complicación del motor del automóvil, el gigantismo de las máquinas no responden a ninguna necesidad tecnológica, sino tan sólo a imperativos económicos y políticos que se proponen concentrar poder y control en manos de una clase dominante. [Contra la autonomía tecnológica, cita de Ivan Illich, *Re-tooling Society*]

(AE:408) Pues la verdadera diferencia entre las máquinas sociales técnicas y las máquinas deseantes no radica, evidentemente, en el tamaño, ni siquiera en los fines, sino en el régimen que decide el tamaño y los fines... No hay que oponer al régimen actual, que pliega la tecnología a una economía y a una política de opresión, un régimen en el que la tecnología se supondría liberada y liberadora. La tecnología supone máquinas sociales y máquinas deseantes, unas en otras, y por sí misma no tiene ningún poder para decidir cuál será la instancia maquinizante, deseo u opresión del deseo. Cada vez que la tecnología pretende actuar por sí misma toma un cariz fascista, como en la tecnología-estructura, ya que no sólo implica catexis económicas y políticas, sino también libidinales, completamente dirigidas hacia la opresión del deseo.

(AE:409) Nada más oscuro, cuando uno se interesa detalladamente, que las tesis de Marx sobre las fuerzas productivas y las relaciones de producción... Entonces es forzoso que las relaciones sociales parezcan exteriores a la herramienta o a la máquina y les impongan desde afuera otro esquema biológico rompiendo la línea evolutiva según organizaciones sociales heterogéneas... Nosotros creemos, al contrario, que la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con respecto a un organismo biológico humano. Si es de este modo, no podemos considerar a la máquina como un nuevo segmento que sucede al de la herramienta, en una línea que tendría su punto de partida en el hombre abstracto. Pues el hombre y la herramienta *ya son* piezas de máquina en el cuerpo lleno de la sociedad considerada. La máquina es, en primer lugar, una máquina social constituida por un cuerpo lleno como instancia maquinizante y por los hombres y las herramientas que están maquinadas en tanto que distribuidas en ese cuerpo. Hay, por ejemplo, un cuerpo lleno de la estepa que maquina hombre-caballo-arco, un cuerpo lleno de la ciudad griega que maquina hombres y armas, un cuerpo lleno de la fábrica que maquina a los hombres y las máquinas... La distinción de los dos regímenes, como el del anti-deseo y el del deseo, no se reduce a la distinción entre colectividad e individuo, sino a dos tipos de organización de masas, donde individuo y colectivo no entran en la misma relación. Entre ambos hay la misma diferencia que entre lo macrofísico y lo microfísico -teniendo en cuenta que la instancia microfísica no es el electrón-máquina, sino el deseo maquinizante molecular, del mismo modo que la instancia macrofísica no es el objeto técnico molar, sino la estructura social molarizante antideseante, anti-productiva, que actualmente condiciona el uso, el control y la posesión de los objetos técnicos. En el régimen actual de nuestras sociedades [sociedad de control], la máquina deseante sólo es soportada en tanto que perversa, es decir, en el margen del uso serio de las máquinas, y como beneficio secundario inconfesable de los usuarios, de los productores o anti-productores (goce sexual del juez al juzgar, del burócrata al acariciar sus dossiers...) Pero el régimen de la máquina deseante no es una perversión generalizada, es más bien lo contrario, una esquizofrenia general y productiva, por fin feliz. Pues de la máquina deseante debemos decir lo que dice Tinguely: *a truly joyous machine, by joyous I mean free*.

(AE:410). La máquina comprendida de este modo se define como máquina deseante: el conjunto de un cuerpo lleno que máquina y de los hombres y herramientas sobre él maquinados. De ello se desprenden varias consecuencias que tan sólo podemos indicar en calidad de programa... No debemos preguntar cómo la máquina técnica sucede a las simples herramientas, sino cómo la máquina social, y qué máquina social, en lugar de contentarse con maquinar hombres y herramientas, vuelve posible y necesaria a la vez la emergencia de máquinas técnicas. (Antes del capitalismo había muchas máquinas técnicas pero el *filum* maquinico no pasaba por ellas, precisamente porque se contentaba de manera esencial con maquinar hombres y herramientas. Del mismo modo, en toda formación social hay herramientas que no están maquinadas, porque el *filum* no pasa por ellas y que lo están o lo estarán en otras formaciones: por ejemplo, las armas hoplitas)... En primer lugar, las máquinas deseantes son las mismas que las máquinas sociales y técnicas, pero son como su inconsciente: manifiestan y movilizan, en efecto, las catexis libidinales (catexis de deseo) que "corresponden"

a las catexis conscientes o preconscientes (catexis de interés) de la economía, de la política y de la técnica de un campo social determinado... No es por metáfora ni por extensión que los lugares, los equipos colectivos, los medios de comunicación, los cuerpos sociales, son considerados como máquinas o piezas de máquinas. Al contrario, es por restricción y por derivación que la máquina sólo va a designar una realidad técnica, pero justamente en las condiciones de un cuerpo lleno muy particular, el cuerpo del Capital-dinero, en tanto que da a la herramienta la forma del capital fijo, es decir, distribuye las herramientas en un representante mecánico autónomo, y da al hombre la forma del capital variable, es decir, distribuye los hombres en un representante abstracto del trabajo en general. Ajuste de cuerpos llenos pertenecientes a la misma serie: el del capital, el de la fábrica, el del mecanismo... (O bien el de la ciudad griega, el de la falange, el del escudo para dos puños).

(AE:411) En segundo lugar, que las máquinas deseantes sean como el límite interior de las máquinas sociales técnicas, lo comprendemos mejor si consideramos que el cuerpo lleno de una sociedad, la instancia maquinizante, nunca está dado como tal, sino que siempre debe ser inferido a partir de los términos y relaciones puestas en juego en esa sociedad. El cuerpo lleno del capital como cuerpo que echa brotes, dinero que produce dinero, nunca está dado por sí mismo. Implica un pasaje al límite, donde los términos se reducen a sus formas simples absolutamente solidificadas y las relaciones reemplazadas "positivamente" por una ausencia de vínculo... En tercer lugar, las relaciones de producción que permanecen en el exterior de la máquina técnica son, por el contrario, interiores a la máquina deseante.

(AE:413) Sin embargo, alrededor de estas actitudes se ha planteado el propio problema del deseo, de la posición de deseo, es decir, de la relación de inmanencia respectiva entre las máquinas deseantes y las máquinas sociales técnicas, entre esos dos polos extremos donde el deseo carga formaciones paranoicas fascistas o, al contrario, flujos revolucionarios esquizoides. La paradoja del deseo radica en que siempre sea preciso un análisis tan largo, todo un análisis del inconsciente, para desenredar los polos y desgajar las pruebas revolucionarias de grupo para las máquinas deseantes.

## CC) Crítica y Clínica

(CC:51) En Nietzsche, se trata de la gran oposición entre Cristo y San Pablo: Cristo, el más suave, el más amoroso de los decadentes, una especie de Buda que nos liberaría de la dominación de los sacerdotes, y de toda idea de culpa, castigo, recompensa, juicio, muerte, y lo que viene después de la muerte; este hombre de la buena nueva fue sobrepasado por el negro y tenebroso San Pablo, manteniendo a Cristo en la cruz, devolviéndolo a ella sin cesar, haciéndolo resucitar, desplazando todo el centro de gravedad hacia la vida eterna, inventando un nuevo tipo de sacerdote más terrible aún que los anteriores, «su técnica de tiranía sacerdotal, su técnica de aglomeración: la creencia en la inmortalidad, es decir la doctrina del juicio »

(CC:59) Lawrence inicia su comentario del Apocalipsis con el retrato de esos mineros ingleses a los que tan bien conocía y que le maravillaron: duros, muy duros, dotados de un «sentido especial del poder bruto y salvaje», hombres religiosos por excelencia, en la venganza y la auto-glorificación, esgrimiendo el Apocalipsis, organizando las tenebrosas veladas de los martes en las capillas metodistas primitivas. Su jefe natural no es el apóstol Juan ni San Pablo, sino Juan de Patmos. Son el alma colectiva y popular del cristianismo, mientras que San Pablo (y Lenin también, dirá Lawrence) es todavía un aristócrata que va al pueblo. Los mineros son expertos en estratos. No necesitan haber leído, pues en ellos es donde el fondo pagano ruge. Precisamente, se abren a un estrato pagano, lo despejan, hacen que venga a ellos, y se limitan a decir: es carbón, es Cristo. Efectúan la desviación de estrato más impresionante para hacer que sirva al mundo cristiano, mecánico y técnico. El Apocalipsis es una inmensa máquina, una organización ya industrial. Metrópolis.

La Patafísica (*epi meta ta phusika*) tiene precisa y explícitamente este objeto: el gran Giro, la superación de la metafísica, la vuelta atrás más allá o más acá, «la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica, sea en sí misma, sea fuera de ella, extendiéndose tanto más lejos de ésta como ésta de la física». Hasta el punto de que cabe considerar la obra de Heidegger como un desarrollo de la patafísica conforme a los principios de Sófrates el armenio, y de su primer discípulo, Alfred Jarry. Las grandes similitudes, memoriales o historiales, conciernen al ser del fenómeno, la técnica planetaria y el tratamiento de la lengua. (CC:115)

(CC:117-118) La metafísica cabe toda ella en el retraimiento del ser o el olvido, porque confunde el ser con el siendo. La técnica como dominio del Ente es la heredera de la metafísica: ella lo completa, ella lo realiza. En este sentido, Ubu representa el gordo siendo, la salida de la metafísica como técnica planeta-

ría y ciencia enteramente mecanizada, la ciencia de las máquinas en su siniestro frenesí. La anarquía es la bomba, o la comprensión de la técnica. Jarry propone del anarquismo una concepción curiosa: «la Anarquía Es», pero provoca el decaimiento del Ser en el siendo de la ciencia y de la técnica (el propio Ubu se volverá anarquista para hacerse obedecer mejor). Más generalmente, toda la obra de Jarry invoca sin cesar ciencia y técnica, se va llenando de máquinas y se coloca bajo el signo de la Bicicleta: ésta en efecto no es una máquina sencilla, sino el modelo sencillo de una máquina adecuada a los tiempos. Y la Bicicleta es lo que transforma la Pasión como metafísica cristiana de la muerte de Dios en carrera por etapas eminentemente técnica. La bicicleta, con su cadena y sus marchas, es la esencia de la técnica: envuelve y desarrolla, efectúa el gran Giro de la tierra. La bicicleta es cuadro, marco, como el «cuadripartido» de Heidegger. Pero si el problema es complejo se debe a que, tanto en Jarry como en Heidegger, la técnica y la ciencia tecnicizada no se limitan a acarrear el retraimiento o el olvido del ser: el ser también se muestra en la técnica por el hecho de retraerse, en tanto que se retrae de ella. Pero eso sólo puede comprenderse patafísicamente (ontológicamente), no metafísicamente. Por eso inventa Ubu la patafísica al mismo tiempo que promociona la técnica planetaria: comprende la esencia de la técnica, esa comprensión que Heidegger imprudentemente asienta en el haber del Nacional-socialismo. Lo que Heidegger encuentra en el nazismo (tendencia populista), Jarry lo encuentra en el anarquismo (tendencia derechista). Diríase, en ambos autores, que la técnica es la sede de un combate en el que ora se pierde el ser en el olvido, en el retraimiento, ora se produce lo contrario y se muestra y se desvela. La esencia de la técnica no es técnica, y «encierra la posibilidad de que lo que salva surja en nuestro horizonte». Así pues, la conclusión de la metafísica en la técnica hace que se vuelva posible la superación de la metafísica, es decir la patafísica. De ahí la importancia de la teoría de la ciencia y de la experimentación de las máquinas como parte integrante de la patafísica: la técnica planetaria no sólo es la mera pérdida del ser, sino la eventualidad de su salvación. El ser se muestra dos veces: una vez en relación con la metafísica, en un pasado inmemorial, puesto que retraído respecto a todo pasado de la historia, el siempre Ya-pensado de los griegos. Una segunda vez en relación con la técnica, en un futuro inasignable, pura inminencia o posibilidad de un pensamiento siempre futuro. Es lo que se produce en Heidegger, con el *Ereignis*, que es como una eventualidad del Acontecimiento, una Posibilidad de ser, un Posset, un Porvenir que desborda cualquier presencia del presente como también cualquier inmemorial de la memoria. Y en sus últimos escritos Heidegger ni siquiera habla de metafísica ni de superación de la metafísica puesto que el ser a su vez debe ser superado en beneficio de un Poder-Ser que ya sólo se relaciona con la técnica.

(CC:119-120) Pero en Jarry esta apertura de lo posible resulta que también tiene necesidad de la ciencia tecnicizada:

Ya se veía desde el punto de vista restringido de la propia patafísica. Y si Heidegger define la técnica por la ascensión de un «fondo» que borra el objeto en beneficio de una posibilidad de ser —el avión como posibilidad de emprender el vuelo en todas sus partes—, Jarry por su cuenta considera la ciencia y la técnica como la ascensión de un «éter», o la revelación de unos trazados que corresponden a las potencialidades o virtualidades moleculares de todas las partes de un objeto: la bicicleta, el cuadro de la bicicleta, constituye precisamente un excelente modelo atómico, en tanto que constituido por «vástagos rígidos articulados y volantes impulsados por un rápido movimiento de rotación». El «bastón de física» es el siendo técnico por excelencia que describe el conjunto de sus líneas virtuales, circulares, rectilíneas, cruzadas. En este sentido la patafísica comporta ya una gran teoría de las máquinas, y supera las virtualidades del siendo hacia la posibilidad de ser (Ubu manda sus inventos técnicos a una oficina cuyo jefe es el señor Posible), siguiendo una tendencia que culminará con El supermacho. La técnica planetaria es pues la sede de vuelcos de conversiones o de giros eventuales... La ciencia bajo ese carácter técnico hace primero posible un vuelco patafísico del tiempo: la sucesión de los tres éxtasis, pasado, presente, futuro, da paso a la co-presencia o simultaneidad de los tres éxtasis, ser del pasado, ser del presente, ser del futuro.

(CC:121) Pues si es cierto que la ciencia o la técnica contienen ya una posibilidad de salvación, siguen siendo incapaces de desplegarla y deben dejar paso a lo Bello y al Arte que ora prolongan la técnica coronándola, como los griegos, ora la transmutan, la metamorfosean. Según Heidegger, el siendo técnico (la máquina) ya era más que un objeto, puesto que hacía que ascendiera el fondo; pero el siendo poético (la Cosa, el Signo) es más todavía, porque hace que advenga un mundo sin fondo... Sobre los pasos de la técnica al arte, emparentado el arte con la esencia de la técnica, aun siendo fundamentalmente diferente, ver «La cuestión de la técnica», Heidegger, *Essais et conférences*, págs. 45–47... Asimismo era el camino de Jarry cuando desarrollaba su curiosa tesis sobre la anarquía: en el hacer–desaparecer, la anarquía tan sólo puede funcionar técnicamente, con máquinas, mientras que Jarry prefiere el estadio estético del crimen, y sitúa a De Quincey por encima de Vaillant. Más generalmente según Jarry, la máquina técnica hace surgir las líneas virtuales que juntan las componentes atómicas del siendo, mientras que el signo poético despliega todas las posibilidades o potencias de ser que, amalgamándose en su unidad original, constituyen la «cosa».



(CC:122) Pero ya Jarry desplegaba el gran Acto heráldico de los cuatro heraldos, con los blasonamientos como espejo y organización del mundo, Perhinderion, Cruz de Cristo o Cuadro de la Bicicleta original, que facilita el paso de la técnica a lo Poético... La primera condición consiste en hacerse una concepción poética del lenguaje, y no técnica o científica.

(CC:123) ¿No resultaría contradictorio esperar una corrección lingüística cualquiera de un proyecto que se propone explícitamente superar el siendo científico y técnico hacia el siendo poético?

(CC:148) El propio Lawrence muestra cómo su proyecto de escribir enlaza con el movimiento árabe: como carece de técnica literaria, necesita el mecanismo de la revuelta y de la predicación para convertirse en escritor.

## D) Diálogos

(D:79-80) ¿Qué es un agenciamiento? Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos - a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento: una simbiosis, una «simpatía». Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento. Los brujos lo saben muy bien. Un animal se define menos por su género o su especie, por sus órganos y sus funciones, que por los agenciamientos de los que forma parte. Como ejemplo, un agenciamiento del tipo hombre-animal-objeto manufacturado: HOMBRE-CABALLO-ESTRIBO. Los tecnólogos han explicado que el estribo permitía una nueva unidad guerrera al proporcionar al caballero una estabilidad lateral: la lanza puede ser sostenida con un solo brazo, y, aprovechando todo el ímpetu del caballo, actuar como punta inmóvil que se desplaza gracias a la carrera. «El estribo reemplazó la energía del hombre por la fuerza del animal.» Es una nueva simbiosis hombre-animal, un nuevo agenciamiento de guerra, que se define por su grado de fuerza o de «libertad», por sus afectos, su circulación de afecto: lo que puede un conjunto de cuerpos. El hombre y el animal entran en una nueva relación que hace que uno cambie tanto como el otro, el campo de batalla se llena de un nuevo tipo de afectos. Pero no hay que pensar que basta con la invención del estribo. Un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina, antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su «phylum». En el caso del estribo, es la cesión de tierra, ligada para el beneficiario a la obligación de servir a caballo, la que va a imponer la nueva caballería e incluir la herramienta en un agenciamiento complejo: feudalidad. (Con anterioridad ya se utilizaba el estribo, pero de otra forma, en el contexto de un agenciamiento completamente distinto, por ejemplo, el de los nómadas; o bien era conocido pero no empleado, o empleado tan sólo de forma muy limitada, como en la batalla de Andrinópolis.) La máquina feudal conjuga nuevas relaciones con la tierra, con la guerra, con el animal, pero también con la cultura y los juegos (torneos), con las mujeres (amor caballeresco): todo tipo de flujos entran en conjugación. ¿Cómo negar al agenciamiento el nombre que le corresponde: «deseo»?

(D:94) A pesar de todo, hay que reconocer que en el psicoanálisis han cambiado muchas cosas. O bien se ha diluido, difundido en todas las técnicas de terapia, de adaptación, e incluso de marketing, aportándoles su matiz particular dentro de un amplio sincretismo, su pequeña línea dentro de la polifonía de grupo; o bien se ha endurecido, con un refinamiento, una pretenciosa «vuelta» a Freud, una armonía solitaria, una especificación victoriosa que no quiere más alianza que la de la lingüística (incluso si lo inverso no es cierto). Y aunque la diferencia que las separe sea considerable, nosotros creemos que estas dos opuestas direcciones hablan de idénticas transformaciones, de una misma evolución que afecta a varios puntos.

(D:113) RENÉ NELLI, en *L'Erotique des troubadours*, Ed. 10/18, analiza muy bien ese plano de inmanencia del amor cortés, en tanto que rechaza las interrupciones que introduciría el placer. En el taoísmo, pero en un agenciamiento completamente distinto, encontramos enunciados y técnicas semejantes para la construcción de un plano de inmanencia del deseo (cf. Van Guuk : *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Ed. Gallimard, y los comentarios de J. F. LYOTARD: *Economía Libidinal*, 1ra. edic., 1980, Ed. Saltes)

(D:118) La historia de las técnicas muestra que una herramienta no es nada al margen del agenciamiento maquínico variable que le da tal o tal relación de vecindad con el hombre, los animales y las cosas: entre los griegos las armas hoplitas preexisten al agenciamiento hoplítico, pero no son utilizadas de la misma manera;

el estribo no es el mismo instrumento según que esté relacionado con una máquina de guerra nómada o incluido en la máquina feudal. Es la máquina la que hace la herramienta, y no a la inversa. Una línea evolutiva que fuera del hombre al instrumento, del instrumento a la máquina técnica, es puramente imaginaria. La máquina es fundamentalmente social y anterior con relación a las estructuras que atraviesa, a los hombres que distribuye, a las herramientas que selecciona, a las técnicas que promueve.

(D:119) Algo parecido sucede con el organismo: así como el mecánico supone una máquina social, el organismo supone un *cuerpo sin órganos*, definido por sus líneas, sus ejes y gradientes, todo un funcionamiento maquínico distinto tanto de las funciones orgánicas como de las relaciones mecánicas. El huevo intenso, pero no materno, sino contemporáneo siempre de nuestra organización, subyacente a nuestro desarrollo. Máquinas abstractas o cuerpos sin órganos, eso es el deseo. Y aunque los hay de muchos tipos, todos se definen por lo que pasa sobre ellos, en ellos: continuos de intensidad, bloques de devenir, emisiones de partículas, conjugaciones de flujos.

(D164-165) Lo que caracteriza nuestra situación actual está a la vez más allá y más acá del Estado. El desarrollo del mercado mundial, el poder de las sociedades multinacionales, el esbozo de una organización «planetaria», la extensión del capitalismo a todo el cuerpo social, forman, *más allá* de los Estados nacionales, una gran máquina abstracta que sobrecodifica los flujos monetarios, industriales y tecnológicos. Al mismo tiempo, los medios de explotación, de control y de vigilancia, se hacen cada vez más sutiles y difusos, en cierto modo moleculares (los obreros de los países ricos participan necesariamente del saqueo del Tercer Mundo, los hombres en la sobre-explotación de las mujeres, etcétera). Pero la máquina abstracta, con su disfuncionamiento, no es más infalible que los Estados nacionales, que no logran regularlos en su propio territorio ni de un territorio a otro. El Estado ya no dispone de medios políticos, institucionales o financieros que le permitan hacer frente a los contragolpes sociales de la máquina, y es muy dudoso que pueda apoyarse eternamente en viejas fórmulas como la policía, el ejército, las burocracias, incluso sindicales, los equipamientos colectivos, la escuela, la familia. *Más acá* del Estado aparecen enormes fisuras siguiendo las líneas de pendiente o de fuga que afectan principalmente a: 1) el control del territorio; 2) los mecanismos de sometimiento económico (nuevas características del paro, de la inflación ... ); 3) los encuadramientos reglamentarios de base (crisis de la escuela, de los sindicatos, del ejército, de las mujeres ... ); 4) la naturaleza de las reivindicaciones, que ya no son sólo cuantitativas, sino cualitativas («calidad de vida» más bien que «nivel de vida»); todo esto constituye lo que podríamos llamar un *derecho al deseo*.

## DR) Diferencia y Repetición

(DR:15) El tema aquí tratado se encuentra, sin duda alguna, en la atmósfera de nuestro tiempo. Sus signos pueden ser detectados: la orientación cada vez más acentuada de Heidegger hacia una filosofía de la Diferencia ontológica; el ejercicio del estructuralismo, basado en una distribución de caracteres diferenciales en un espacio de coexistencia; el arte de la novela contemporánea, que gira en torno de la diferencia y de la repetición, no sólo en su reflexión más abstracta sino también en sus técnicas efectivas

(DR:51) Roussel crea un pos-lenguaje, en el que todo se repite y recomienza, una vez que todo ha sido dicho. Muy diferente es la técnica de Péguy: la repetición es sustituida no ya por la homonimia sino por la sinonimia

(DR:191) Y a través de técnicas muy diversas se desarrolla la identidad joyceana última, aquella que encontramos en Borges o en Gombrowicz, caos = cosmos.

(DR:226) Nada es más ilustrativo que el intercambio de cartas entre Jacques Rivière y Antonin Artaud. Rivière mantiene la imagen de una función pensante autónoma, dotada de una naturaleza y una voluntad de derecho. Por supuesto, tenemos enormes dificultades de hecho para pensar: falta de método, técnica o aplicación, y hasta falta de salud.

(DR:244) La nueva figura de la ilusión, su carácter técnico, proviene esta vez de que se modela la forma de los problemas según la forma de posibilidad de las proposiciones. Ese es el caso ya en Aristóteles, quien asignaba a la dialéctica su tarea real, su única tarea efectiva: el arte de los problemas y de las preguntas.

(DR:261) Bordas-Demoulin, reflexionando sobre Descartes, da del cálculo una interpretación platónica (1843). Aquí, muchas riquezas filosóficas no deben ser sacrificadas a la técnica científica moderna: un Leibniz, un Kant, un Platón del cálculo. El principio de una filosofía diferencial en general debe ser objeto de una exposición rigurosa y no depender para nada de los infinitamente pequeños. El símbolo *dx* aparece a la vez

como indeterminado, como determinable y como determinación. A esos tres aspectos corresponden tres principios, que forman la razón suficiente: a lo indeterminado como tal ( $dx$ ,  $dy$ ) corresponde un principio de determinabilidad; a lo realmente determinable  $dx/dy$  corresponde un principio de determinación recíproca; a lo efectivamente determinado [valores de  $dx/dy$ ] corresponde un principio de determinación completa. En suma,  $dx$  es la Idea, platónica, Leibniziana o kantiana: el «problema» y su ser.

(DR:269) Cuando se habla de la «metafísica» del cálculo, se trata precisamente de esa alternativa entre la representación infinita y la representación finita. También esta alternativa y, por consiguiente, la metafísica, son estrechamente inmanentes a la técnica del cálculo mismo. Por ello la pregunta metafísica fue enunciada desde el comienzo: ¿por qué, técnicamente, las diferenciales son despreciables y deben desaparecer en el resultado?

(DR:273) Lo que es matemático (o físico, o biológico, o psíquico o sociológico. . .) son las soluciones. Pero es cierto, por una parte, que la naturaleza de las soluciones remite en la dialéctica misma a *órdenes* diferentes de problemas; y, por otra, que los problemas, en virtud de su inmanencia, no menos esencial que la trascendencia, se expresan ellos mismos técnicamente en ese dominio de soluciones que generan en función de su orden dialéctico. Así como la recta y el círculo encuentran su doble en la regla y el compás, cada problema dialéctico tiene su doble en un campo simbólico donde se expresa... Ni siquiera se puede considerar que, técnicamente, el cálculo diferencial sea la única expresión matemática de los problemas como tales. En dominios muy diversos, los métodos exhaustivos tuvieron ese papel, y también la geometría analítica. Más recientemente, ese papel ha podido ser mejor desempeñado por otros procedimientos.

(DR:331-332) En la Idea y su actualización, encontramos a la vez la razón natural del bloqueo del concepto, y la razón sobrenatural de una repetición superior a la que el concepto bloqueado subsume. Lo que permanece exterior al concepto remite más profundamente a lo que es interior a la Idea. La Idea está por completo apresada en el sistema matemático-biológico de la diferencia. Pero matemáticas y biología sólo intervienen aquí como modelos técnicos para la exploración de las dos mitades de la diferencia, la mitad dialéctica y la mitad estética, la exposición de lo virtual y el proceso de actualización

(DR:389-390) El mayor esfuerzo de la filosofía consistió, quizás, en hacer a la representación infinita (orgiástica). Se trata de extender la representación hasta lo demasiado grande y lo demasiado pequeño de la diferencia; de dar una perspectiva insospechada a la representación, es decir, de inventar técnicas teológicas, científicas, estéticas, que le permitan integrar la profundidad de la diferencia en sí; se trata de hacer que la representación conquiste lo oscuro; que comprenda el desvanecimiento de la diferencia demasiado pequeña y el desmembramiento de la diferencia demasiado grande; que capte la potencia del aturdimiento, de la embriaguez, de la crueldad, hasta de la muerte. En suma, se trata de hacer correr un poco de la sangre de Dionisos en las venas orgánicas de Apolo. Ese esfuerzo se ha infiltrado desde siempre en el mundo de la representación. Llegar a ser orgiástico es la suprema aspiración de lo orgánico, y también llegar a conquistar el en sí. Pero ese esfuerzo tuvo dos momentos culminantes, con Leibniz y con Hegel. En un caso, la representación conquista lo infinito porque una técnica de lo infinitamente pequeño recoge la mínima diferencia y su desvanecimiento; en el otro caso, porque una técnica de lo infinitamente grande recoge la máxima diferencia y su descuartizamiento. Y las dos están de acuerdo, porque el problema hegeliano es *también* el desvanecimiento; y el problema leibniziano es *también* el descuartizamiento. La técnica de Hegel está en el movimiento de la contradicción (es preciso que la diferencia llegue hasta allí, que se extienda hasta allí). Consiste en inscribir lo inesencial en la esencia y en conquistar el infinito con las armas de una identidad sintética finita. La técnica de Leibniz consiste en un movimiento que se debe llamar vice-dicción; consiste en construir la esencia a partir de lo inesencial, y en conquistar lo imito por la identidad analítica infinita (es preciso que la diferencia se profundice hasta allí). Pero ¿de qué sirve hacer la representación infinita? Conserva todas sus exigencias. Lo que se descubre es tan sólo un *fundamento* que relaciona el exceso y la falta de la diferencia con lo idéntico, con lo semejante, lo análogo, lo opuesto: la razón se ha convertido en fundamento, es decir, en razón suficiente, que ya no deja escapar nada. Pero nada ha cambiado, la diferencia sigue marcada por la maldición; sólo se han descubierto medios más sutiles y más sublimes de hacerla expiar, o de someterla, de rescatarla para ponerla bajo las categorías de la representación.

(DR:432) Cada arte tiene sus técnicas de repetición imbricadas, cuyo poder crítico y revolucionario puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las taciturnas repeticiones de la costumbre a las repeticiones profundas de la memoria, y después a las repeticiones últimas de la muerte donde se juega nuestra libertad. Querríamos indicar solamente tres ejemplos, por más diversos o inconexos que sean: la manera como todas las repeticiones coexisten en la música moderna (esto ya ocurría en la profundización del *leitmotiv* en el *Wozzeck* de Berg); la manera como el Pop-Art en pintura ha sabido llevar la copia, la copia de la copia,

etc., hasta ese punto extremo donde la copia se invierte y deviene simulacro (así ocurre con las admirables series «serigénicas» de Warhol, donde todas las repeticiones, de costumbre, de memoria y de muerte, se hallan conjugadas); la manera novelesca como las repeticiones brutas y mecánicas de la costumbre se dejan arrancar pequeñas modificaciones que animan, a su vez, repeticiones de la memoria, para una repetición ultimísima donde la vida y la muerte están en juego, a riesgo de reaccionar sobre el conjunto introduciendo en él una nueva selección, todas esas repeticiones coexistentes y, sin embargo, desplazadas las unas en relación con las otras (*La modificación*, de Butor, o bien *El año pasado en Marienbad*. son la prueba de técnicas particulares de repetición de las que el cine dispone).

## **DRL) Dos Regímenes de Locos**

(DRL:91) El psicoanálisis procede de la siguiente manera: parte de enunciados colectivos ya formados, del tipo Edipo y pretende descubrir la causa de esos enunciados en un sujeto de enunciación personal que le debe todo al psicoanálisis. Es una trampa desde el principio. Habría que actuar al revés, y esa es la tarea del esquizo-análisis: partir de los enunciados personales de alguien y descubrir su verdadera producción, que nunca es la de un sujeto sino siempre la de dispositivos maquínicos de deseo, dispositivos colectivos de enunciación que atraviesan el sujeto y circulan por él, hundiéndose aquí, quedando bloqueados allá, y siempre en forma de multiplicidades, de mutas, de masas de diferentes unidades de orden que le habitan y le frecuentan (lo que nada tiene que ver con tesis tecnológicas o sociológicas)

(DRL:193) De un arte a otro, la naturaleza de las imágenes varía y es inseparable de las técnicas: colores y líneas en pintura, sonidos en la música, descripciones verbales en la novela, imágenes-movimiento en el cine, etc. Y en cada caso, los pensamientos son inseparables de las imágenes, son completamente immanentes a ellas. No se trata de pensamientos abstractos que se realizarían indiferentemente en tal o cual imagen, sino pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes y por medio de ellas. Captar las ideas cinematográficas es, por tanto, extraer pensamientos sin abstraerlos, comprenderlos en su relación interna con las imágenes-movimiento.

(DRL:194) Usted...distingue entre tipos de imágenes en el cine. Habla usted de la imagen en profundidad, en las que hay siempre algo que oculta otra cosa; está luego la imagen plana, en la cual todo es visible; y hay, además, combinaciones de imágenes en las cuales unas se deslizan o se encajan en las otras. Es evidente que no se trata únicamente de medios técnicos. Habría que considerar también el arte de los actores: los diferentes tipos de imágenes exigen actuaciones muy distintas... Y tampoco en este caso de los actores se trata únicamente de técnica, es cuestión de pensamiento. Una imagen vale solamente por los pensamientos que crea.

(DRL: 205) Entonces, ¿son ustedes partidarios de una Europa desarmada frente a las cabezas nucleares soviéticas?

No es esa la cuestión. El pacifismo exige negociaciones técnicas y políticas, controladas, entre los gobiernos. Un equilibrio puramente tecnológico es algo imaginario

(DRL:206) Fue el canciller Schmidt quien reclamó la reinstalación de misiles americanos en 1977, invocando el progreso tecnológico (siempre los argumentos técnicos...)

(DRL:211) Claro que Francia es absolutamente favorable a las negociaciones pero, al aislarse del movimiento pacifista europeo, y de los movimientos del tercer mundo, se condena a una forma de negociación estrictamente técnica, vaciada de contenidos políticos u de objetivos de cambio verdadero

(DRL:245) Este libro (IM) no se propone llevar a cabo una historia del cine sino aprehender ciertos conceptos cinematográficos. Estos conceptos no son técnicos (como los diversos planos o movimientos de cámara) ni críticos... Tampoco son lingüísticos...

(DRL:281) En función de las técnicas que conozco puedo tener una idea en tal o cual dominio, una idea para el cine o una idea para la filosofía.

## **DRR) Derrames. Entre Capitalismo y Esquizofrenia**

(DRR:28) Primera confirmación: el pintor Lindner atormentado por "los niños con máquina". Enormes niños en primer plano sosteniendo una extraña máquina -especie de pequeño cometa- y detrás una gran máquina técnico-social.

(DRR:174) Esos dientes carnívoros son el segundo elemento: es la partícula que hace huir a Felice, que de alguna manera la arranca del significante imperial burocrático, tecnocrático.

(DRR:200) Lo que impide funcionar al CSO y lo que hace que para nosotros esté siempre por fabricar es el hecho de que sufre todo tipo de inhibiciones... Todo ocurre como si estuviera preso en un triple vendaje... A esos vendajes también podemos llamarlos estratos. El estrato es como una especie de formación sobre el CSO que va a llevarlo a plegarse, a doblarse, a formar relaciones biunívocas. El CSO sólo funciona bajo el régimen de conexiones polívocas. Plegarlo, imponerle técnicas de doblamiento significa ya suprimirle todas las posibilidades.

(DRR:201) Hay que ser un sucio europeo para comprender las técnicas tao de esa manera. Ellas implican lo contrario: arrancar el deseo de sus pseudo-finalidades de placer para descubrir su propia inmanencia en su pertenencia a un campo de consistencia. De ningún modo esto es retardar el goce.

(DRR:202) También se podrían tomar, en nuestras civilizaciones, ciertas técnicas masoquistas. Como al tao chino, al maso occidental también se lo interpreta como operando fenómenos de retardo del goce, cuando en realidad su operación es descubrir un proceso inmanente al deseo, tal que el deseo ya no se relacione con el placer.

(DRR:253) Hay todo tipo de fuerzas sociales, fuerzas familiares, etc. que nos llevan a vivir nuestra infancia bajo la forma de recuerdos de infancia... Aquí se trata de la máquina de interpretación familiar. No hay que pedirle nada a mamá y menos aún recuerdos de infancia... Ahora bien, hay otra técnica que consiste en vivir la infancia bajo la forma de reinyección de bloques de infancia. El problema del deseo, en las relaciones deseantes, es como producir esa especie de inyección, cómo reinyectar los bloques de infancia.

(DRR:283-284) En la tesis de Santo Tomás -que simplifiqué mucho- esto quiere de ir dos cosas, pues la analogía, que es tomada en un sentido técnico o científico, es doble. No se trata de una analogía vulgar, que es la simple similitud de la percepción: algo es análogo a otra cosa. La analogía científica o técnica, la analogía de los conceptos es doble: la primera era llamada por Santo Tomás analogía de proporción y la segunda analogía de proporcionalidad. La primera consiste en que el Ser se dice en muchos sentidos y esos sentidos no son sin una medida en común, ellos tienen una medida interior, una medida conceptual, una medida en el concepto, porque en la analogía de proporción hay un primer sentido de la palabra ser y luego sentidos derivados. El primer sentido era lo que a menudo se traduce como «sustancia» o «esencia». Los otros sentidos de la palabra Ser eran sentidos diferentes que derivaban, según una ley de proporción, del primer sentido... La segunda forma de analogía científica -que no se oponía a la primera- era la de proporcionalidad, que consistía en una figura muy próxima a su equivalente, la analogía matemática: A es a B lo que C es a D.

(DRR:341) Los sitios del cuerpo no son los mismos en los procesos de desterritorialización de la voz sobre el modo técnico *castrato* y contra-tenor... La máquina abstracta es el conjunto de los procesos de desterritorialización sonora... Puedo decir que hay una historia cuando tomo las máquinas concretas. Yo diría que mi máquina abstracta, definida como plano de consistencia sonoro, se actualiza necesariamente en máquinas concretas. Primer tipo de máquina concreta: la desterritorialización alcanza la voz con las sub-máquinas siguientes: la máquina *castrato*, la máquina contra-tenor, todos esos agenciamientos. La voz ya no es ni voz de hombre ni voz de mujer. Defino así entonces una primera máquina concreta que efectúa mi máquina abstracta. Después puedo decir que hay otra máquina concreta y puedo incluso fechar esas máquinas concretas. Puedo decir que tal agenciamiento se realiza allí con tal sub-agenciamiento. La máquina *castrato* se realiza en Italia en tal época y termina en tal otra época. Es un hecho.

(DRR:355) ¿Se puede decir - o esto te traiciona- que el virtuosismo era una técnica de desterritorialización propiamente ligada, no al conjunto de los devenires musicales, sino al devenir mujer y al devenir niño en la música?

(DRR:363) No es una metáfora que el cristal es algo que atormentaba a Mozart, en música eso reúne cosas muy técnicas

(DRR:365) Se trata de decir que el cristal es como un operador activo, tanto en las técnicas de Mozart como en la concepción que hace de su música [Ver comentario de R. Pinhas de la página siguiente: hace una caracterización de las "cosas muy técnicas"]

(DRR:369) Los mitos más antiguos nos dicen que hay un cierto vínculo entre el músico y el herrero... Nos condujimos como si hubiésemos olvidado el problema propio de la metalurgia. ¿Qué quiere decir la proposición "materialista" según la cual la materia es movimiento? ¿Qué quiere decir materia-movimiento o materia-energía? ¿Es el estado de toda materia, es un tipo de materia?

(DRR:370) Avanzando un poco por esta vía podemos decir que la materia-movimiento es la materia en tanto portadora de singularidades, en tanto portadora de calidades afectivas o de trazos de expresión sobre el modo del más y del menos -más o menos resistente, más o menos elástica, más o menos porosa- y, desde entonces, inseparable de los procesos de deformación que se ejercen sobre ella naturalmente. Eso debe ser entonces la materia flujo, en tanto lleva singularidades aquí y allá. Desde entonces, itinerar resulta simple: es seguir la materia-movimiento. Itinerar es prospectar. El prospectador es aquel que busca la materia en tanto que presenta tal singularidad antes que tal otra, tal afecto antes que tal otro, haciendo sufrir a esa materia ciertas operaciones con el objeto de hacer converger las singularidades sobre tal o cual trazo de expresión. Doy un ejemplo muy simple. Las fibras de la madera que dibujan singularidades en un tronco o en una especie de árbol convergen sobre cierto trazo de expresión: poroso, cuando quiero madera porosa en tanto artesano, o bien resistente, cuando la quiero de ese modo. Un agenciamiento era justamente un conjunto de singularidades materiales en tanto que convergen sobre un pequeño número de trazos de expresión bien determinados.

(DRR:371-372) Quisiera confirmar esta idea a partir de dos tipos de textos que me parecen muy importantes. En primer lugar dos textos de Husserl... Esquematizo lo que dice. Creo que hace un descubrimiento muy importante: dice que distingue esencias fijas, inteligibles, eternas y luego también cosas sensibles, percibidas; esencias formales, inteligibles y cosas sensibles formadas. Por ejemplo, el círculo como esencia geométrica y luego las cosas redondas, cosas sensibles, formadas, percibidas. Luego dice, hay un dominio que es como intermediario y trata de bautizarlo. Hay esencias que no son fijas ni son formales. Se trata de ese dominio intermediario. No son esencias formales fijas ni cosas formadas sensibles y percibidas... Son esencias morfológicas, por oposición a esencias fijas o formales. Dice que son esencias inexactas o mejor aún: anexactas. Y en una fórmula muy bella, Husserl dice que su inexactitud no viene ni del azar ni de una tara, no es una tara para ellas ser inexactas. Son inexactas por esencia. Aún más, llega a decir que se despliegan en un espacio y un tiempo ellos mismos inexactos. Entonces habría un espacio y un tiempo exactos, el espacio y el tiempo métricos y habría un espacio y un tiempo inexactos, no métricos. Y habría esencias que se desplegarían en un espacio-tiempo anexacto. Añade que se trata de esencias vagas... Son esencias vagabundas. Habría que definir las como una especie de corporeidades. Y la corporeidad, dice Husserl, no es lo mismo que, por un lado, la coseidad y por otro, la esencialidad. La esencialidad es propia de las esencias formales y fijas -el círculo-. La coseidad es la propiedad de las cosas sensibles, percibidas, formadas -el plato, el sol, la rueda-. De todo esto él distingue la corporeidad, que define de dos modos. Por un lado es inseparable de los procesos de deformación de los que ella es el asiento. Esta es su primera característica: ablación, supresión, aumento, pasaje hacia el límite, acontecimientos. Y por otra parte es inseparable de un cierto tipo de calidades susceptibles del más y del menos: color, densidad, peso, etc. ¿Qué sería la esencia vaga, que no es lo uno ni lo otro? La esencia vaga es lo redondo, lo redondo como corporeidad. ¿En qué lo redondo responde a esta corporeidad y a las exigencias de la corporeidad? En que es inseparable de los procesos-acontecimientos o de las operaciones que ustedes hacen sufrir a materias diversas. En efecto, lo redondo es simplemente el resultado o el pasaje hacia el límite del proceso de redondear. Lo redondo, que no puede ser pensado sino como límite de la serie dinámica, implica un pasaje hacia el límite y no la esencia tranquila y fija del círculo tal como es definida por Euclides. Un ejemplo sería la serie de polígonos cuyo límite sería lo redondo. Ven por qué lo redondo es inexacto: se trata del límite hacia el que tiende la serie de los polígonos inscritos cuyos lados se multiplican... No hay oposición [con las esencias fijas], se trata de dos mundos diferentes. Y del mismo modo en que lo redondo es una corporeidad inseparable del pasaje hacia el límite definido por redondear, diría que es inseparable también de afectos y de calidades afectivas susceptibles del más y del menos... ¿Qué es el afecto de lo redondo? No es ni llano ni puntiagudo. No es negativo, es algo que implica ya la operación de la mano y la rectificación perpetua. La rectificación o más bien la circulación perfecta. Tienen entonces como una pareja ambulante acontecimiento-afecto. Operación de deformación y afectos que hacen posibles esas operaciones y resultan de ellas. Todos estos textos de Husserl son como una confirmación de lo que buscábamos, de aquello que llamábamos materia en movimiento, es decir, materia portadora de singularidades y de trazos de expresión. Es exactamente lo que Husserl llama esencias vagas o morfológicas, que se definen por una parte por los procesos de deformación de los que son capaces y por otra, por los afectos correspondientes o calidades susceptibles del más y del menos... El otro tipo de textos, más recientes, pertenecen a Gilbert Si-

mondon. Son textos de los que ya hablé pues son muy importantes en la tecnología...El individuo y su génesis físico-biológica...desarrolla, entre las págs. 25 y 60 una idea que me parece muy próxima a las de Husserl pero con otros argumentos, de tal modo que las retoma a su manera. Husserl decía que tenemos el hábito de pensar en términos de esencias formales y de cosas sensibles formadas. Ahora bien, esta tradición olvida como un entre-dos, un intermediario. Es al nivel de este intermediario que todo se produce. Es decir que no podemos comprender nada de las esencias formales, nada de las cosas formadas si no ponemos al día esta región escondida de las esencias vagas. Simondon dice algo extrañamente semejante. Hay una larga tradición que consiste en pensar la tecnología en términos de materia-forma. Pensamos la operación técnica como una operación de información, es decir el acto de una forma informando una materia. Diríamos aproximadamente que el modelo tecnológico de esta operación es molde-arcilla. El molde es como una forma que se imprime a una materia. En términos eruditos, este esquema es el esquema hilemórfico, en el cual *hyle* quiere decir materia y morfo forma. Es el esquema forma-materia. Simondon no es el primero en criticar este esquema en la operación tecnológica. Lo nuevo en Simondon es la manera en que lo hace. Es muy interesante para nosotros, pues su crítica consiste en decir que, de hecho, cuando se privilegia el esquema forma-materia o el modelo hilemórfico es como si separáramos dos semi-esquemas y ya no comprendemos cómo ellos pueden adaptarse el uno al otro. Lo esencial pasa entre los dos. Allí también, si dejamos oculto el entre-dos, ya no podemos comprender nada. ¿Qué es ese entre-dos? Es muy simple. Es aquello que hay entre el molde que va a imponer la forma y la materia arcilla. Lo que hay de fastidioso en este esquema es que la operación del molde consiste en inducir o determinar la arcilla a adoptar un estado de equilibrio. Ustedes desmoldan cuando este estado de equilibrio es alcanzado. De este modo no aventuran saber lo que ha pasado. ¿Qué es lo que pasaba del lado de la materia cuando ella tendía hacia su estado de equilibrio? Esto ya no es un problema de materia y forma sino un problema energético. Es un problema de materia-movimiento: la tensión de la materia hacia un estado de equilibrio determinado. El esquema forma-materia no tiene en cuenta esto ya que presupone en cierto modo una materia preparada. Y esto no anda mejor del lado de la forma. Lo que sería interesante aquí es estar dentro del molde, pero incluso ni el artesano lo está. Si estuviésemos en el interior del molde o si imagináramos el molde como interioridad presente en sí misma, ¿qué es lo que pasaría? Ya no se trataría de una operación de moldeado. El moldeado es una operación muy corta en la que la materia arcilla llega al estado de equilibrio deseado muy rápidamente. Pero si estamos dentro del molde y nos imaginamos en condiciones moleculares microscópicas, poco importa la duración que esto toma. ¿Qué pasa de hecho? Ya no se trata de una operación de moldeado, se trata -como lo dice muy bien Simondon- de una operación de modulación. ¿Cuál es la diferencia entre moldear y modular? Nosotros extraemos el modo del moldeado. Es cómodo. Al nivel más sumario es lo más fácil comprender una operación de moldeado. Pero de hecho, Simondon muestra muy bien que todas las operaciones tecnológicas son siempre combinaciones entre el modelo simple del moldeado y un modelo más complejo pero más efectivo, presupuesto por el moldeado, que es el modelo de la modulación. Modular es moldear una variable de manera continua. Un modulador es un molde que cambia perpetuamente de grilla a medida que es alcanzado. Hay una variación continua de la materia a través de los estados de equilibrio y modular es moldear de manera variable y continua. Pero diremos también que moldear es modular de manera constante, finita y determinada en el tiempo. En electrónica no hay más que modulaciones y moduladores. Simondon insiste en esta dimensión, que de ningún modo es una síntesis. No se trata en absoluto de decir que este intermediario es una síntesis. La esencia vaga de Husserl no es una síntesis de esencias formales y de cosas sensibles formadas. De la misma manera, el dominio que Simondon libera entre la forma y la materia no es un intermediario que retendría un aspecto de la forma y uno de la materia, no es en absoluto una síntesis. Realmente es una tierra desconocida, escondida por aquello de la que es intermediaria. La esencia vaga siempre está escondida. Y es por eso que Husserl puede, descubriendo las esencias vagas, decirse fenomenólogo. Hace una fenomenología de la materia o de la corporeidad, se coloca en condiciones de descubrir aquello que está escondido, tanto para nuestro pensamiento conceptual que opera a través de esencias formales, como de nuestra percepción sensible que aprehende cosas formadas. Se trata de un dominio propiamente fenomenológico. La fenomenología es la itinerancia persiguiendo la esencia vaga... El fenomenólogo es el ambulante, es el herrero. En Simondon es lo mismo: no se trata en absoluto de decir que hay una síntesis de materia y forma. Descubre esto en las condiciones energéticas de un sistema, en la sucesión de los estados de equilibrio -en realidad no verdaderamente de equilibrio, ya que se trata de formas llamadas metaestables, son equilibrios no definidos por la estabilidad-. Ahora bien, en toda esta serie de la modulación definida como variación continua de una materia, ¿cuáles son los caracteres a través de los cuales él va a definir -mezclo los términos de Husserl y de Simondon- esta materialidad energética o esta corporeidad vaga, es decir, vagabunda? Y he aquí que Simondon nos dice que se define de dos maneras. Por un lado a través de la existencia y repartición de singularidades, que en el ejemplo de Simondon son las fibras de la madera; y por el otro, a través de la repartición y la producción de cualidades afectos: más o menos resistente -para la madera que es su ejemplo- más o menos elástica, más o menos porosa. Simondon expresamente ama la madera. Salta directamente de los ejemplos artesanales de la madera a la electrónica.

¿Por qué no habla de metalurgia? Eso es asunto suyo. Hemos definido una especie de *nomos* o mejor, una materialidad vagabunda. Diremos que es muy diferente de todas las historias materia-forma. Cuando se somete la corporeidad o la materialidad al modelo hilemórfico, al modelo materia-forma, se somete al mismo tiempo la operación tecnológica al modelo trabajo. Y es evidente que el modelo materia-forma no es impuesto por la operación tecnológica sino por la concepción social del trabajo y al mismo tiempo que la materia es sometida a ese modelo muy particular del trabajo. Por el contrario, la operación tecnológica de acción libre abraza directamente la materia-movimiento. Habíamos visto que había dos modelos tecnológicos: el modelo trabajo y el modelo acción libre. Todo esto nos daría como una confirmación. Llegamos a nuestro problema. Hemos recibido la confirmación de Husserl y Simondon. La materia-movimiento o materialidad, o corporeidad o esencia vaga es la materia en tanto desatada o liberada del modelo materia-forma, es la materia en tanto dotada de singularidades, portadora de rasgos de expresión, sujeta a operaciones de deformación, al mismo tiempo que la operación tecnológica es desatada del modelo trabajo. ¿En qué el trabajo es opuesto a todo esto? Los remito a lo que hemos intentado ver respecto al modo completamente distinto en que el modelo trabajo se abre paso. Lo hace a través de una operación doble. Por un lado, aquella por la cual la materia es preparada, es decir, homogeneizada, uniformada. Se trata de una materia legal, distinta de una materia nómada -aunque las dos se mezclan todo el tiempo-. Por otro lado, aunque esto es perfectamente complementario, a través de un cálculo del tiempo y del espacio de trabajo. Es la gran idea de una cantidad de abstracta de trabajo que le es constitutiva. Históricamente, al mismo tiempo en que en la economía política del siglo XIX se abre paso la idea de trabajo abstracto -el modelo trabajo- surge en física lo que se llamará el trabajo de una fuerza, operación por la cual una fuerza desplaza su punto de aplicación. Tenemos entonces una definición de la materia-movimiento. Esta materia-movimiento es, en su esencia vaga, esencialmente metálica. La verdadera materia flujo es el metal. Las otras materias no serán aprehendidas como "en movimiento", más que por comunicación -no comparación- con el metal. ¿En qué sentido podríamos decir esto? No propongo la igualdad materia-movimiento=metal, digo, al contrario, que esta igualdad es fundamentalmente anexacta, es una identidad vaga. ¿Qué hay de tan extraño en el metal? No invoco en absoluto la ciencia, aunque podríamos preguntarnos también qué es un metal, un cuerpo metálico o qué son las sales minerales desde el punto de vista químico. El metal no se consume, esto quiere decir que desde el punto de vista sensible la situación muy particular del metal consiste en que finalmente lo hay por todas partes. Hay una co-extensividad del metal y de la materia. No todo es metal, pero hay metal por todas partes. Eso es la síntesis metálica. No hay agenciamiento que no contenga un trozo de metal. El metal es el procedimiento fundamental de la consolidación de todo agenciamiento. La unidad hombre-caballo se abrocha en el estribo. ¿Qué quiere decir esta co-extensividad del metal y la materia? No quiere decir materia=metal, sino que de cierta manera el metal es el conductor de toda materia. Cuando no había metal, la materia no tenía conductor. Si toman otra materia, vegetal o animal o inanimada, comprenderán que, de un cierto modo, el esquema hilemórfico, el modelo materia-forma funciona. Ustedes tienen una materia a la cual hacen todo el tiempo sufrir, tecnológicamente, operaciones. En cierto sentido todo el mundo sabe que esto no es verdad concretamente sino abstractamente. Podemos hacer como si cada operación estuviera comprendida entre dos umbrales, como si cada operación fuera determinable entre dos umbrales: un infra-umbral que define la materia preparada para esta operación y un supra-umbral que es definido por la forma que van a comunicar a esa materia preparada. Desde luego que la forma a la cual ustedes llegan al final de una operación puede ella misma servir de materia a una forma diferente. Por ejemplo, comienzan por dar una forma a la madera y será luego de esa madera ya informada que realizará un mueble. Hay una sucesión de operaciones, pero cada operación está como comprendida entre umbrales determinables y dentro de un orden dado. Hay un orden dado y eso es muy importante. Aquello que me parece lo más simple en la metalurgia y sobre todo en la metalurgia arcaica es que las operaciones están siempre a caballo entre dos umbrales, comunican por debajo del umbral. Lo que me gusta es que Simondon dice muy bien, en el único párrafo que le dedica a la metalurgia, que por más que ella se sirva del molde, de hecho no deja de modular. Por supuesto, no siempre se sirve de molde. El sable es acero moldeado, pero la espada se hace sin molde. Pero incluso cuando hay molde, la operación de la metalurgia es moduladora. Esto es verdad en todas partes, pero la metalurgia hace acceder a la intuición sensible lo que ordinariamente está oculto en otras materias. En otros términos, la metalurgia o el metal es la conciencia de la materia misma. Es por eso que es conductor de toda la materia. No es el metalúrgico quien es consciente, es el metal el que aporta la materia a la conciencia. Es fastidioso, es demasiado hegeliano. He aquí lo que dice Simondon en cinco líneas: La metalurgia no se deja pensar enteramente por medio del esquema hilemórfico, pues la materia primera, excepcionalmente en el estado natural puro, debe pasar por una serie de estados intermedios antes de recibir la forma propiamente dicha. En otros términos, no hay un tiempo determinado. Después que ha recibido un contorno definido, todavía está sometida a una serie de transformaciones que la añade cualidades. En otros términos, la operación singularidad, cualidad relacionada con el cuerpo metálico, no deja de cabalgar los umbrales. La toma de forma no se cumple en un solo instante de manera visible, sino en varias operaciones sucesivas. No podemos expresarlo mejor. Ya en el caso de la arcilla eso no se cumplía en un solo



instante, sólo que nada nos forzaba a saberlo. El metal es lo que nos fuerza a pensar la materia y nos fuerza a pensarla como variación continua, es decir como desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia misma. Mientras que otros elementos materiales pueden siempre ser pensados en términos de sucesión de formas diferentes y empleo de materias variadas, la metalurgia hace aflorar una variación continua de la materia y un desarrollo continuo de la forma. Eso es lo que la metalurgia vuelve consciente y nos lo hace pensar como estado de toda materia. Es por eso que el metal conduce la materia. Simondon: No podemos distinguir estrictamente la toma de forma de la transformación cuantitativa. La forja (forjar) y el temple (templar) de un acero son el uno anterior y el otro posterior a lo que podríamos llamar la toma de forma propiamente dicha. Forja y temple son, sin embargo, constituciones de objetos. En otros términos, es como si más allá de los umbrales que distinguen las operaciones, ellas se comunicaran en una especie de puesta en variación continua de la materia misma. Ningún orden fijo de las aleaciones. Hay un libro erudito sobre la variabilidad metalúrgica. En el nacimiento de la historia, durante el imperio de los sumerios, hay doce variedades de cobre censados con nombres diferentes según los lugares de origen y los grados de refinamiento. Eso forma como una especie de línea, literalmente una melodía continua del cobre. El artesano dirá: "Es ese el que me hace falta", pero independientemente de los cortes que opere, no hay un orden fijo, hay variabilidad continua de las aleaciones. ¿Por qué Simondon habla tan poco de la metalurgia? Lo que verdaderamente le interesará es aquel campo en que las operaciones de modulación, de variación continua, van a volverse no sólo evidentes, sino que van a devenir el *nomos* mismo, el estado normal de la materia: la electrónica. Hay algo muy inquietante en el metal. Evidentemente no hablamos de las acerías modernas, se trata de la metalurgia arcaica. Si me conceden que no hay un orden fijo en las mezclas, si me conceden esta serie de operaciones que se encadenan las unas a otras, si me conceden que eso que estaba oculto en las otras materias se vuelve evidente con el metal, entonces me pregunto: ¿En qué se sostiene todo esto? El material no es consumible. La materia en tanto que flujo se revela allí donde es productividad pura, donde la operación tecnológica es entonces una fabricación de objetos, herramientas o armas. Hay evidentemente un lazo entre esta materia-productividad, esta materia que desde el momento en que sirve a la fabricación de objetos no puede ser tomada sino como productividad pura, y ese estado de variación de la materia que surge por ella misma. Pues finalmente, no sólo no hay un orden fijo, sino que hay siempre posibilidad de recomenzar, aunque por cierto no al infinito -están los fenómenos de desgaste, de oxidación-. Siempre se puede rehacer el lingote. El metal es la materia susceptible de ser puesta bajo la forma lingote. La forma lingote es extraordinaria, no data de ayer. La arqueología testimonia que, desde la prehistoria, el metal transitaba, que entre lingotes e itinerancia hay una relación fundamental: el metal transitaba bajo la forma lingote. Piensen que los centros metalúrgicos del Cercano Oriente no tenían estaño, carecían de cobre. Desde la prehistoria hay testimonios sobre circuitos comerciales a través de los cuales el cobre venía de España. Summer era una civilización metalúrgica que no tiene metal, es un Estado de metalurgia extremadamente adelantado pero sin metal, que llega bajo la forma lingote. Podríamos distinguir muy rápidamente las formas de consumo o las formas de uso, pero esto no nos interesa. Fuera de eso, existe la forma stock, que está vinculada a las reservas alimenticias, está ligada al vegetal. Los primeros grandes stocks son los graneros imperiales: los stocks de arroz en el imperio chino. El almacenamiento siempre ha sido considerado como un acto fundamental del Estado arcaico. La forma stock implica la existencia de un excedente que no es consumido y que, desde entonces, adquiere esa forma. Veremos la importancia que tiene en la historia esta forma stock. Hay otra forma conocida: la forma mercancía. Casi diría que el verdadero origen de la forma mercancía serían los rebaños. Habría toda clase de mitos que fundarían el lazo entre el stock y el vegetal, mientras que las primeras mercancías serían los rebaños. Y es forzoso que así sea pues, de cierta manera, la forma mercancía es una forma que debe estar en movimiento, que si está artificialmente en movimiento es porque también lo está naturalmente. Ahora bien, la forma lingote no es ni stock ni mercancía. El lingote puede ser vendido, pero no es mercancía más que secundariamente. La forma lingote es una forma muy particular que, en la historia, decidirá sobre el valor monetario del metal. Por supuesto que esto reacciona sobre la mercancía. Y reacciona en los dos sentidos: pueden hacer del lingote una mercancía, pero la forma lingote es la determinación monetaria, que no es en absoluto lo mismo que la determinación mercantil. Que los dos entren en relación es otra cosa. Pero sólo el metal reenvía a la forma lingote. Del mismo modo, el lingote no es un stock de metal. Yo diría que es la variación continua de la materia, es un bloque. Para enlazar lo que decía Richard [Pinhas] hace un rato, ya ni siquiera necesito decir por qué es músico el herrero. No es simplemente porque la fragua hace ruido. Es porque la música y la metalurgia se encuentran acosadas por el mismo problema. La metalurgia pone a la materia en estado de variación continua, del mismo modo en que la música está acosada por poner el sonido en estado de variación continua, por instaurar en el mundo sonoro un desarrollo continuo de la forma y una variación continua de la materia. Desde entonces es natural que el músico y el herrero sean gemelos.

## **EF) Exasperación de la Filosofía**

(EF:33) ¿Qué implica hacer una teoría del punto de vista? ¿Podría hacerse en cualquier momento? ¿Es azaroso que haya sido Leibniz quien produce la primera gran teoría en el momento en que crea él mismo un capítulo de la geometría particularmente fecundo, el de la geometría proyectiva? ¿Es por azar que esto pasara al final de una época en la que son elaboradas tanto en arquitectura como en pintura toda clase de técnicas de perspectiva? Retengamos justamente estos dos dominios que simbolizan con la teoría del punto de vista: por una parte la arquitectura-pintura y la perspectiva en pintura, y por la otra la geometría proyectiva.

(EF:34) Cuando en pleno siglo XIX Henry James renueve las técnicas de la novela a través de un perspectivismo, de una movilización de puntos de vista, tampoco serán estos los que se explicarán por los sujetos, sino que a la inversa, serán los sujetos quienes se explicarán por ellos. Un análisis de los puntos de vista como razón suficiente de los sujetos. He aquí la razón suficiente del sujeto. La noción individual es el punto de vista bajo el cual el individuo expresa el mundo...James posee suficientes técnicas para que no haya sujeto, deviene tal o cual sujeto aquel que está determinado a estar en tal punto de vista. Es el punto de vista el que explica al sujeto y no a la inversa.

(EF:59) El cálculo diferencial les permite proceder a una comparación directa entre cantidades de potencias diferentes. Aún más, sólo sirve para eso... ¡He aquí una invención!

(EF:62) Ustedes ven lo que quiere decir virtual. Lo virtual de ningún modo quiere decir lo indefinido...quería decir lo inasignable y no obstante determinado...Todavía hacía falta tener la técnica y los conceptos para que esta expresión un poco misteriosa...

(EF:64) El axioma de continuidad de Poncelet reclama la posibilidad de tratar el caso de la tangente como un caso extremo, a saber, que no es que uno de los puntos haya desaparecido, los dos puntos están siempre allí, pero virtuales. Cuando se traspasa todo no es que los dos puntos hayan desaparecido, siempre están allí, pero ambos son virtuales. Es el axioma de continuidad el que permite precisamente todo un sistema de proyecciones, todo un sistema llamado proyectivo. Los matemáticos lo sostendrán íntegramente, se trata de una técnica formidable.

(EF:71) Descartes no disponía más que de la geometría y el álgebra, y de aquello que él mismo había inventado bajo el nombre de geometría analítica...Descartes permanece en las figuras y el movimiento. Leibniz traducirá: decir que la naturaleza procede de manera curvilínea es lo mismo que decir que más allá de las figuras y del movimiento, hay algo que es el dominio de las fuerzas. Al nivel mismo de las leyes del movimiento, Leibniz va a cambiar todo gracias precisamente al cálculo diferencial. Dirá que lo que se conserva no es  $mv$ , no es masa y velocidad, sino  $mv^2$ . La única diferencia en la fórmula, la elevación de  $v$  a la potencia de 2, se vuelve posible por el cálculo diferencial, porque permite la comparación de las potencias. Descartes no tenía el medio técnico de decir  $mv^2$ . Desde el punto de vista del lenguaje de la geometría, de la aritmética y del álgebra,  $mv^2$  es un puro y simple sinsentido.

(EF:91) Uno sabe que cuando [Leibniz] emplea "notable" "remarcable" "distinguido", lo hace en un sentido muy técnico.

(EF:101) ¿Qué es este dominio? Se trata del dominio del cálculo infinito, mientras que por el contrario, al nivel del principio de identidad, uno sólo se encontraba con análisis finitos. Habrá una relación analítica infinita entre el acontecimiento y la noción individual que lo comprende...el principio de razón suficiente es la recíproca del principio de identidad...esta reciprocidad no era posible más que si se había sabido llevar el análisis al infinito. Ahora bien, el concepto de análisis infinito es una noción absolutamente original...Esto implica toda una técnica, la técnica del análisis diferencial o del cálculo infinitesimal.

(EF:102) Del mismo modo, a nivel del pensamiento, hay gritos del pensamiento y cantos del pensamiento. ¿Cómo distinguir esos gritos y esos cantos? No podemos comprender cómo se desarrolla una filosofía como canto, o un canto filosófico si no lo relacionamos a coordenadas que son especies de gritos, gritos que persisten. Es complejo, gritos y cantos. Si retorno a la música, el ejemplo que me vuelve todo el tiempo es el de las grandes óperas de Berg. (nota 2:...aplica las nuevas técnicas de composición propugnadas por su maestro, el atonalismo y el dodecafonismo)

(EF:106-107) Leibniz opone la fuerza a la figura y a lo extenso. La figura y lo extenso no serían nada más que manifestaciones de la fuerza. La fuerza es el verdadero concepto. No hay concepto de extenso porque el verdadero concepto es la fuerza. La fuerza es la razón del movimiento en la figura y en lo extenso. De ahí la importancia de esta operación que parecía puramente técnica cuándo él dice que lo que se conserva en el

movimiento no es  $mv$  sino  $mv^2$ . La elevación de la velocidad al cuadrado es la traducción del concepto de fuerza. Es decir que todo cambia. Se trata de la física que corresponde al principio de los indiscernibles. No hay dos fuerzas semejantes o idénticas, y son las fuerzas los verdaderos conceptos que deben dar cuenta o darnos la razón de todo lo que es figura o movimiento en lo extenso. La fuerza no es el movimiento, es la razón del movimiento. Así pues, renovación completa de la física de las fuerzas y también de la geometría, de la cinemática. Todo pasa allí, únicamente en la elevación de la velocidad al cuadrado,  $mv^2$  es una fórmula de las fuerzas, no del movimiento. Ven que es esencial.

(EF:145) Al final de este breve comentario, estoy parado sobre dos cosas. Por un lado, todo punto de vista se abre sobre una serie infinita y, en última instancia, sobre la serie de las series, es decir sobre el mundo. Por otro lado, hay muchos puntos de vista. La pequeña dificultad es que si el punto de vista se abre sobre la serie infinita, es decir sobre el mundo ¿por qué no hay un solo punto de vista que simplemente sería necesario descubrir y al cual habría que remontarse? Hay forzosamente muchos puntos de vista a causa de la inflexión, de la curvatura variable....Hemos pasado de la curvatura o inflexión al punto de vista...Quinta observación: vamos a pasar del punto de vista a la inclusión o a la inherencia...ser inherente a. No bastaba ir de la curvatura variable o inflexión al punto de vista, hay que ir del punto de vista a la inclusión o inherencia... Leibniz toma frecuentemente el siguiente tema: usted siempre puede construir un ángulo recto en un círculo. En la técnica leibniziana de la traducción de centros en vértices, S no es el centro del círculo, es el vértice de un ángulo recto...

(EF:175) Continuemos: la cámara oscura, la sacristía. Hay una sacristía en Roma que, literalmente, no tiene más que una minúscula entrada. Todo el resto es -gran técnica del Barroco- trampantojo...(nota 3: ...esta solución pictórica busca reproducir tridimensionalmente la imagen y para ello se utilizan diversas técnicas, algunas muy complicadas, como las perspectivas lineal y aérea, la iluminación con claro-oscuros, el dominio del volumen, el dibujo y las mezclas de colores, entre otras)

(EF:176) Verán ustedes cómo finalmente todos los tipos de técnicas que maneja el Barroco, como el trampantojo o el decorado transformable en el teatro, deben comprenderse a partir de ese ideal de interioridad, la interioridad sin puerta ni ventana.

(EF:200) Así pues, nuestra idea de la superficie en curvatura variable, que nos ha parecido desde el comienzo el tema fundamental de Leibniz, es inseparable de una técnica y de una filosofía de las singularidades y de los puntos singulares.

(EF:316) Porque sin hablar de su [Mahler] genio propio, él ya prehende a través de toda una armadura técnica que, en todo caso alguno de ustedes tienen, pero yo no.

## **EMS) En Medio de Spinoza**

(EMS:28) La proposición especulativa de Spinoza es eso: arrancar el concepto al estado de las variaciones de secuencias y proyectar todo sobre un plano fijo que es el de la inmanencia. Eso implica una técnica extraordinaria. Es también un cierto modo de vida: vivir sobre un plano fijo. Ya no vivo según secuencias variables. ¿Qué sería entonces vivir sobre un plano fijo?

(EMS:38) La ontología tendrá un principio. Como el ser está por todas partes, hace falta precisamente que la ontología tenga un principio distinto del ser mismo. De modo que comprenden que eso deviene para mí un problema técnico, porque ese principio no puede ser algo más que el ser, superior al ser, no lo hay. El gran Uno superior al ser no existe desde el punto de vista de una ontología, lo vimos las otras veces.

(EMS:58) X es y sin embargo es impensable. En términos técnicos, yo diría que la paradoja es una proposición que consiste en plantear la impensabilidad de un ente.

(EMS:132) Segunda objeción, la más técnica. Saber si algo es o no veneno es una cuestión de experimentación, no lo sabemos de antemano. ¿Qué puede querer decir que "Dios le revela a Adán antes de la experiencia"? Si es cuestión de venenos no puede haber revelación...Concebimos revelaciones concernientes a la matemática, que Dios me enseñe que  $2 + 2 = 4$  puede ser una revelación, porque es una verdad necesaria, pero no sobre las verdades de hecho, que son cuestiones de experiencia. Pero entonces no hay moral, todo es cuestión de experiencia. [Segunda objeción de Blyenbergh a Spinoza]

(EMS:159) Las partículas se reconocen entre ellas a través de las relaciones y bajo las relaciones que efectúan, eso son animadas. Es muy cercano hoy a la teoría de la información. Sólo que, me parece, la teoría de la información retoma nociones de este tipo dándoles todo un nuevo contenido gracias, precisamente, a las técnicas de información. Y la diferencia es enorme.

(EMS:215) Me parece sorprendente que Cézanne haya sido el pintor por excelencia para los fenomenólogos en general. Si comprendiéramos eso... Es un aspecto muy pequeño, demasiado técnico y sin interés, pero si comprendiéramos eso, comprenderíamos quizá algo pequeño sobre Cézanne.

(EMS:256) En otros términos, si se dice que entre la palabra y su designado existe una relación convencional, eso no quiere decir que necesariamente exista una relación convencional entre la palabra y su significado. Porque las divisiones de lo significado no preexisten a la división de las palabras. Lo significado se divide según las mismas leyes que las palabras. Se diría que hay isomorfismo. En términos técnicos, se hablará de un isomorfismo del signo y de lo significado. En otros términos, incluso para los signos convencionales es dudoso que se puedan definir sus relaciones constituyentes como convencionales.

(EMS:269) Quiero decir que el dominio que la pintura del siglo XVII va a descubrir o promover, o cuyos medios técnicos va a inventar, va a ser el de una luz independiente de las formas.

(EMS:270) Las técnicas del claroscuro vendrán con el siglo XVII.

(EMS:272) Los bizantinos son los primeros en inventar un espacio puramente óptico expulsando todas las referencias táctiles...Es particularmente la pintura del mosaico la que libera una luz pura. Pero no la libera así como místicamente, sino que todos los procedimientos técnicos aseguran que la luz tome una independencia en relación a la forma.

(EMS:274) Spinoza habla de problemas extremadamente técnicos y los conoce perfectamente

(EMS:330) Pero quisiera que hoy tengamos una sesión extremadamente técnica, muy técnica. Quisiera hacer esto casi a título de ejercicio práctico. Hay un problema que para mí ha reactivado las cosas. Y es preciso que tome ciertas precauciones por mil razones que van a comprender. Esto para decirles que va a ser muy técnico. Entonces si se hartan, se van.

(EMS:331) Lo que llamo una sesión técnica está ciertamente al nivel de las leyes físicas, en los modelos matemáticos y físicos invocados por Gueroult, invocados quizá por el propio Spinoza, o los invocaré yo...Eso era un aviso de precaución sobre lo que voy a hacer. Hay un punto sobre el cual Gueroult tiene evidentemente razón. Lo digo para darles un anticipo del tipo de técnica que deseo.

(EMS:375) Alguien que reaccionará contra el idealismo platónico en nombre de una cierta inspiración tecnológica es Aristóteles. Pero si consideran a Aristóteles, la referencia táctil del mundo óptico griego aparece con toda evidencia en una teoría muy simple que consiste en decir que la sustancia, o que las sustancias sensibles son un compuesto de materia y forma. Y es la forma lo esencial y la forma es relacionada a su contorno.

(EMS:391) Desarrollo esto para quienes se interesen técnicamente en Spinoza. Los demás pueden retener lo que quieran

## **EP) El Poder. Curso sobre Foucault**

(EP:36) Evidentemente, se habla del alto horno, se habla de las grandes invenciones técnicas y no se habla de las pequeñas invenciones sociales... Porque ese texto casi podría estar firmado por Tarde: el coche celular como pequeña invención social por oposición a las grandes invenciones técnicas. Es Tarde puro.

EP:45) Foucault dice que si uno considera concretamente las técnicas policiales, ve que los procedimientos del poder de la policía son por naturaleza, no por excepción, sino constantemente y siempre, e incluso en el origen, cubiertos, reutilizados por el Estado, pero que el Estado no es en absoluto su origen. La policía tiene sus técnicas de poder, sus procedimientos de poder...Y de todas formas, incluso cuando hay otro poder, la policía se mide en su independencia con relación a los otros focos de poder. Ella misma es foco de poder autónomo, lo ha sido siempre, es así como pretende funcionar... Las disciplinas de la escuela, del ejército, las

disciplinas privadas, las de la Iglesia, etc. siempre han precedido al Estado. Las técnicas disciplinarias son recuperadas por el Estado, no hallan su origen en el Estado. (

(EP:47-48) Y las *lettres de cachet* [órdenes reales] -que son una institución muy curiosa-, puesto que es verdaderamente propia de la monarquía francesa y según Foucault no tiene equivalente en la misma época -parecen típicas para indicar una trascendencia del poder. Se las invoca a menudo como expresión de la pura arbitrariedad del Rey. Independientemente de todo procedimiento de investigación, el Rey decide el encarcelamiento, la internación de alguien... Pero yo decía que la técnica de la orden real es completamente diferente... En otros términos, no se trata de la arbitrariedad del Rey, se trata de la manera en que los dominados participan de la arbitrariedad del Rey. El poder pasa tanto por los dominados como por los dominantes. La orden real es reclamada fundamentalmente por las familias, por los vecinos, para toda criatura que perturbe un poquito, contra la cual no se puede iniciar un proceso judicial. Es preciso que sea una pequeña perturbación, a la manera de Tarde. Una micro-perturbación. Si fuera una gran perturbación, si hubiera cometido un delito, se utilizaría el procedimiento normal. El procedimiento-orden real está hecho para la microfísica del delito.

(EP:56) Es esa obsesión la que precede e instituye el dispositivo del panóptico como tecnología de poder. La obsesión de la mirada de conjuro va a suscitar su efectuar tecnológica, va a entrar en el dispositivo o el procedimiento óptico... El dispositivo panóptico es entonces la respuesta tecnológica al problema del poder omni-observador, al problema del poder que vigila la inmovilización del movimiento de la fuerza... El principio de la mirada de la vigilancia, que asegura una vigilancia a la vez global e individualizante, como dice Foucault, ya no es el principio de visibilidad del poder de soberanía clásico, sino un nuevo poder y una nueva tecnología de poder.

(EP:58) O, si ustedes prefieren, utilicemos una palabra más técnica, entidades molares

(EP:77) *El panóptico... no debe comprenderse como un edificio onírico -un edificio de fantasía-, es el diagrama de un mecanismo de poder reducido a su forma ideal. Su funcionamiento, abstraído de todo obstáculo, de toda resistencia o rozamiento, puede presentarse efectivamente como un puro sistema arquitectónico y óptico...es de hecho una figura de tecnología política que puede y que debe desprenderse de todo uso específico* (Vigilar y Castigar)

(EP:95) Es muy simple: ¿cómo se va a distribuir técnicamente -quiero decir que es una técnica- la historia del cuaderno y la historia del asesinato? Una vez dicho que el recurso de la voz en off queda excluido, ¿cómo se va a distribuir lo visible y lo enunciable?

(EP:164-168) Y para terminar, una última observación. Habría que tener en también en cuenta que cuando hablamos de técnica, es preciso que nos entendamos. La técnica en sentido estrecho de la palabra son las herramientas, las máquinas, etc. Pero hay una observación que todo Foucault impone, y que hace en la página 226 de *Vigilar y Castigar*, en la que dice: "Se me dirá que la prisión, el coche celular, todo eso, no son invenciones muy importantes, son incluso invenciones vergonzosas al lado de los altos hornos, de la electricidad, de las invenciones propiamente tecnológicas". Y la página, que está escrita completamente en su estilo, termina diciendo: "Diría que la pequeña invención del coche celular es quizá mucho menos, pero también es quizá mucho más que la mayoría de las grandes invenciones técnicas". ¿Qué quiere decir? Creo que quiere decir que la tecnología permanece incomprensible en sí misma, es decir, que la historia de las herramientas y de las máquinas no existe por sí misma. ¿Por qué? Porque así como yo decía que toda época ve todo lo que puede ver y dice todo lo que puede decir según sus medios, cada época tiene exactamente todos los instrumentos y todas las máquinas que sus dispositivos y su diagrama -siendo los dispositivos las actualizaciones del diagrama- exigen y sostienen. ¿Qué querría decir esto? Que toda técnica material presupone una técnica social. Es una idea que ya había desarrollado Marcel Mauss, el gran sociólogo de la escuela francesa. Insisto sobre esta última consecuencia: ¿cómo Foucault se inserta y renueva este tema de que no hay técnica material que no suponga una tecnología social? ¿Qué quiere decir esto? He recopilado ejemplos para mostrarles que sobre este punto Foucault está muy de acuerdo con análisis de historiadores, de especialistas... Cito los siguientes casos: Una serie tecnológica que fue particularmente estudiada por especialistas de Asia, a propósito del cultivo del arroz, es la sucesión del palo, la azada y el arado. Linaje tecnológico en el cual se capta en un mismo territorio la sucesión palo cavador, azada, arado. A quienes les interese, encontrarán una referencia a esto en Braudel, *Civilización material y capitalismo*, tomo 1, página 128. Lo cual lleva a Braudel a decir que "la herramienta es consecuencia y no ya causa". Es una idea muy bella. Quiere decir que no se pasa del palo a la azada y de la azada al arado por perfeccionamiento técnico. ¿Qué se necesita para pasar de un estadio al otro? Se necesitan variaciones considerables. Lo que cambia, el factor decisivo, la densidad de población y el

tiempo del barbecho... Quiere decir que la herramienta sólo puede aparecer en la medida en que es exigida y seleccionada por un dispositivo colectivo. Segundo ejemplo. Esta vez intento tomarlo de casos muy, muy diferentes. Hay una gran revolución de los armamentos, en los tipos de instrumentos, en las armas, en el momento de la ciudad griega. Es lo que se llama la reforma hoplítica. Un historiador muy bueno de la Grecia antigua Detienne, estudió de cerca las armas hoplíticas. Llegó a la conclusión de que todo lo que hay de nuevo en las armas hoplíticas es inseparable de un nuevo dispositivo social que se opone al anterior de los griegos. De modo que las armas hoplíticas no podían aparecer antes de este nuevo dispositivo social. ¿Y cuál era ese dispositivo social? El soldado campesino, que se opone a la forma arcaica del ejército griego, es decir, a una casta de guerreros que se hace mantener por el campesinado. El nuevo dispositivo del soldado ciudadano campesino es un dispositivo colectivo. Para que las armas hoplíticas sean posibles, el ciudadano, el campesino deberá ser soldado. Ejemplo: una de las armas hoplíticas más originales es el escudo de doble empuñadura...es un arma que puede hacernos estremecer, porque ven de inmediato lo que quiere decir: quiere decir que si huyo, condeno a muerte a mi compañero. Es escudo de doble empuñadura es la mejor manera de soldar a los soldados entre sí... En una casta de guerreros el escudo de dos empuñaduras es ininteligible. Es imposible! Se trata de soldar las filas de infantería, mientras que las castas de guerreros van a caballo o en carro. Esta soldadura material del campesino con el campesino señala precisamente el final de los grandes guerreros arcaicos y el ascenso del soldado ciudadano. Ven bien que se trata de un dispositivo social. A tal punto que Detienne tiene una fórmula muy bella, que dice exactamente lo que acaba de decir Braudel cuando decía que *la herramienta es consecuencia y ya no causa*. Detienne dice: *La técnica es de cierta manera interior a lo social y a lo mental*. Otro ejemplo: el arado. Los tecnólogos han hecho grandes investigaciones sobre el arado en la Edad Media...El arado reemplaza a una especie de pre-arado que era mucho menos eficaz y al que se llama arado romano, que es un pedazo de madera con una reja, con un cuchillo. Uno se pregunta entonces si lo que hace pasar del arado romano al arado es un perfeccionamiento técnico. No. Todas las investigaciones de los historiadores, que son muy, muy interesantes desde este punto de vista, confirmarían la necesidad de una tecnología un poco más filosófica que la que se hace habitualmente. Sucede lo siguiente: se observa que el arado romano adquiere su efecto, su extensión, sobre todo en un régimen de tierra seca y de campos cuadrados. Es extraño: tierra seca y campos cuadrados... El arado romano funciona muy bien en el sur, porque ese pedazo de madera con un cuchillo tirado por una vaca tiene un inconveniente: el entresurco es forzosamente muy grande. Contrariamente a lo que pasará con un arado, entre dos surcos hay un espacio muy grande. De allí ven ustedes la necesidad de cuadrangular, es decir hace falta arrastrar el arado romano a lo largo y a lo ancho. De lo contrario habría demasiado espacio. Hace falta cortar los entresurcos. Lo cual implica, en efecto, que la forma ideal de campo que corresponde al arado romano sea un campo cuadrado. Y además una tierra seca, pues si la tierra es seca, el entresurco es menor. Si la tierra es pesada, es catastrófico. Ahora bien, hace mucho tiempo que los tecnólogos han mostrado que el arado, por el contrario, emerge en países de campos alargados y de tierra pesada...El arado va a remitir al caballo. Todavía hace falta que tengamos el descubrimiento del caballo como animal de tiro. Lo cual implica por otra parte otros descubrimientos técnicos, el collar de tiro del caballo y la herradura...Otro ejemplo para terminar: el estribo. Es muy interesante el estribo. Echa raíces en los ejércitos europeos hacia el siglo IX. Y es muy curioso, porque la generalización del estribo en los ejércitos coincide con profundas reformas, que son las reformas del ejército de Carlos Martel...que implica la confiscación de las tierras a la Iglesia... ¿Qué es un estribo, si lo definen como relación de fuerzas? ...Apoyo lateral del jinete. Es decir que el jinete tiene un equilibrio lateral, un apoyo lateral y ya no será simplemente un apoyo adelante y atrás sobre la silla...Corre mucho menos riesgo de ser desmontado...Puede cambiar la manera en que maneja su lanza... porque ha entrado con el animal en un nuevo dispositivo. Lo que ha cambiado es el dispositivo hombre-caballo. Se calzan la lanza bajo el brazo, la dejan quieta, y después van cada vez más rápido. La cuestión es que el caballo sea veloz, pues el golpe ya no será dado por la fuerza del brazo, sino por la fuerza del conjunto hombre-animal, será dado por la fuerza del caballo. Como un caballo es mucho más fuerte, la lanza adquiere un rol sagrado... Bueno, ¿pero qué hace falta para fundar un ejército de jinetes a caballo y ya no en combatientes a pie? O bien pagarles -mercenarios- o bien darles los medios para pagar su armamento y su caballo, que son caros. Para eso hay que darles tierras, porque un caballo necesita forraje, etc... Entonces, aparece el estribo y va a jugar un rol determinante en las batallas de la feudalidad... Ven ustedes que es seleccionado por un dispositivo colectivo que implica: las tierras distribuidas a los señores -mediante las cuales mantenían el caballo y pagaban su armamento-, cambio de la estrategia de las batallas, etc.. Diría que las herramientas nunca son más que puntas de dispositivos colectivos. Es entonces exactamente en este sentido que Foucault puede decir que de cierta manera un dispositivo colectivo es una pequeña invención respecto de las grandes invenciones tecnológicas, pero que es también una invención mucho más grande, pues las herramientas y las máquinas son seleccionadas, son como preseleccionadas por los dispositivos colectivos que literalmente las reclaman.

(EP:272) ¿Qué hay de interesante hoy en las historias de las nuevas máquinas? Las nuevas máquinas son la revancha del silicio...El silicio vuelve a nosotros. Habíamos preferido el carbono, y entonces pum! Por un rodeo, que es el rodeo tecnológico, se da la revancha del silicio. No se hacen memorias con carbono, se hacen memorias con silicio. Diría entonces que el trabajo se agrupa en las máquinas de tercera generación, o si prefieren, para hablar a grandes rasgos, el trabajo se agrupa en el silicio. El lenguaje se agrupa en la literatura... ¿Qué es esa fuerza de agrupamiento? ...lo que se podría llamar lo finito limitado

(EP:335) Pero me han dicho que Lacan hacía una especie de silencio enorme, enorme, enorme entre dos frases. Está bien, pero hay que hacerlo, tiene una técnica... Es todo técnica, es muy difícil, muy difícil.

(EP:348) Revancha del silicio, por medio de nuestra tecnología... Todo esto para decir que es el hombre el que libera las fuerzas de lo informe, las fuerzas del silicio...la relación con el silicio se encarna en ciertas tecnologías, pero excede en mucho a la tecnología.

(EP:389) ¿Cuál es el tipo de espectáculo que más le gusta actualmente a las personas?...parecería que uno de los espectáculos más preciados actualmente es la participación en una emisión. Como espectador, no para participar activamente...Quizá sea inquietante, ya que como espectáculo no veo otro equivalente que la visita a la fábrica: se entra en contacto con la técnica... Entonces es muy interesante en las emisiones de tele que siempre hay una banda de tipos de los que uno se pregunta: ¿Pero qué hacen ahí?! Y bien, parece que su punto de vista es el de espectador técnico...Son digamos, las formas enriquecedoras: la técnica, el contacto con la técnica, tocar la técnica. No es convertirse en un técnico, no, las personas quieren tener contacto con la técnica. Eso nos deja perplejos, es curioso. Pero bueno, subamos al menos las pretensiones estéticas. Tomen técnicamente un caso como Coppola...yendo más lejos en la técnica...las nuevas imágenes, las imágenes numéricas, como suele decirse, con procedimientos como la incrustación o con otros, son típicamente regímenes de imágenes en los cuales la imagen se desliza sobre la imagen... Pero como siempre, no hay necesidad de técnicas tan complejas... Para los que saben, toda la cuestión de las perspectivas frontales y de las técnicas de las perspectivas frontales tal como aparecen en Syberberg, le permiten filmar a un actor con un fondo de diapositivas...

## **ES) Empirismo y Subjetividad**

(ES:18) La contrariedad sería una relación excesiva. Porque la razón no es coextensiva al ser, porque no se aplica a todo lo que es, es que ella puede ponerse en cuestión y plantear el problema de su naturaleza. Aquí, el hecho es que ella no determina la práctica: es prácticamente, técnicamente insuficiente.

(ES:29) Las legislaciones son las grandes invenciones; los verdaderos inventores no son los técnicos sino los legisladores.

(ES:74) La religión es, también en este sentido, un desborde de la imaginación, una ficción, un simulacro de creencia... Invoca una repetición hablada, una tradición oral o escrita. Los sacerdotes hablan; los milagros reposan sobre el testimonio humano, no manifiestan una realidad sino que se valen sólo de la conformidad que estamos habituados a encontrar en general entre el testimonio y la realidad. Además, en las pruebas de la existencia de Dios fundadas sobre la *analogía*, analogía de una máquina y del mundo, la religión confunde lo general y lo accidental: no ve que, el mundo no tiene más que una semejanza lejana con las máquinas, que se asemejan únicamente por las más accidentales de las circunstancias. ¿Por qué tomar como base de la analogía la actividad técnica del hombre, en lugar de otro modo de operación, ni más ni menos parcial, la generación por ejemplo o la vegetación? En fin, en las pruebas fundadas en la *causalidad*, la religión excede los límites de la experiencia. Pretende probar a Dios por su efecto: el mundo o la naturaleza.

(ES:141-142) La relación del medio con el fin no es una simple causalidad sino una utilidad, lo útil se definirá por su disposición "a promover un fin". Una causa no es un medio sino gracias al sujeto que tiende a unirse a su efecto...La utilidad, designando la relación del medio al fin, designa también la relación de la individualidad con la situación histórica. El utilitarismo es una evaluación del acto histórico, tanto como una teoría de la acción técnica.

## **ESA) El saber. Curso sobre Foucault**

(ESA:23) ¿De dónde viene entonces la prisión? No viene del derecho penal, viene de lo que Foucault llamará las técnicas disciplinarias. Técnicas disciplinarias del trabajo, del ejército, de la escuela. La prisión no va a nacer de un conjunto jurídico, sino de un conjunto disciplinario extra-jurídico

(ESA:27) El Greco tenía astigmatismo. Eso plantea un buen problema: ¿el alargamiento del cuerpo como técnica pictórica es un efecto del astigmatismo? No, ciertamente no. ¿Pero por qué no habría una relación compleja entre ambos?

(ESA:53) Quiere decir -y aquí invoco un tercer libro de Foucault- que los enunciados del derecho, pero no sólo del derecho, los enunciados jurídicos, los enunciados políticos, incluso los enunciados técnicos, van a cambiar singularmente de naturaleza, de régimen... Hacia el siglo XVIII comienza una mutación que va a cambiar de manera singular el régimen de enunciado, en el aspecto político, jurídico, reglamentario, técnico, etc. Ya no se trata de extraer, de tomar su parte sobre la producción, sobre la riqueza. Se trata de hacer producir. En otros términos, hacer producir un efecto útil y multiplicar el efecto útil... Hay que tomar esto muy concretamente, en las técnicas que comienzan en el siglo XVIII, que implican toda la estadística de la vida, con el empleo de probabilidades: cálculo de probabilidades que conciernen a la riqueza, a las poblaciones, incluso a las culturas.

(ESA:65) Y Foucault sale en búsqueda de esos enunciados. ¿Dónde buscarlos?... En el primer capítulo descubre un primer foco de enunciados de sexualidad. En la Iglesia y en las técnicas de confesión que acosan la sexualidad, incluida la sexualidad infantil.

(ESA:72) En *Vigilar y Castigar* Foucault hablará de pequeñas invenciones irrisorias, y dirá que es preciso relacionarlas con las grandes invenciones tecnológicas. Por ejemplo, la pequeña invención irrisoria del coche celular vale tanto como la gran invención tecnológica de la máquina de vapor.

(ESA:115) Y Foucault continúa: un contrato tiene un garante -en efecto, es el término técnico- no tiene un autor.

(ESA:140) ¿Qué aparece con Masoch, en el siglo XIX? Lo que toma cada vez mayor importancia en la sintomatología del masoquismo ya no son las técnicas de dolores, sino el hecho de que la distribución del dolor pasa por un contrato. He allí un enunciado: el masoquismo es inseparable de un contrato entre los dos partners, es decir, el caso más frecuente, la mujer que hace sufrir y el hombre que sufre. No digo que siempre sea el caso, pero es lo más frecuente. Ven que el síntoma primordial ya en es la técnica de dolor, es el régimen del contrato.

(ESA:187) Contará una historia que no se ve -ninguna imagen de archivo- y hará ver lugares vacíos de historia. Es literalmente la técnica de Straub, de Syberberg, de Marguerite Duras. Hay una falla entre lo que es dicho y lo que es visto. Hablar no es ver.

(ESA:210) Cuando y en tanto que la determinación va al infinito, ¿qué impedirá que lo determinable se escape en lo infinito? Es efectivamente lo que sucede en la última técnica de Roussel: ya no se ve nada.

## **F) Foucault**

(F:27) Un nuevo archivista es nombrado en la ciudad. Pero, ¿es verdaderamente nombrado? ¿No actúa según sus propias directrices? Algunos rencorosos dicen que es el nuevo representante de una tecnología, de una tecnocracia estructural.

(F:41) La arqueología se opone a las dos principales técnicas empleadas hasta ahora por los «archivistas»: la formalización y la interpretación. A menudo los archivistas han pasado de una de esas técnicas a la otra, recurriendo a las dos a la vez. Unas veces se extrae de la frase una proposición lógica que funciona como su sentido manifiesto: de esa forma se supera lo que está «inscrito» hacia una forma inteligible, que sin duda puede ser inscrita a su vez en una superficie simbólica, pero que en sí misma es de otro orden que el de la inscripción. Otras, por el contrario, se supera la frase hacia otra frase con la que estaría secretamente en relación: de esa forma se duplica lo que está inscrito con otra inscripción, que constituye sin duda un sentido oculto, pero que sobre todo no inscribe la misma cosa ni tiene el mismo contenido. Esas dos actitudes extremas indican más bien los dos polos entre los que oscilan la interpretación y la formalización (esto puede verse, por ejemplo, en la duda del psicoanálisis entre una hipótesis funcional-formal y la hipótesis tópica de una «doble inscripción»). Una extrae un sobre-dicho de la frase, la otra un «no dicho».



(F:51) Postulado de la propiedad, el poder sería la «propiedad» de una clase que lo habría conquistado. Foucault muestra que el poder no procede de ese modo, ni de ahí: no es tanto una propiedad como una estrategia, y sus efectos no son atribuibles a una apropiación, «sino a disposiciones, maniobras, tácticas, técnicas, funcionamientos»; «se ejerce más que se posee, no es el privilegio adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas».

(F:51-52) Una de las ideas esenciales de *Vigilar y castigar* es que las sociedades modernas pueden definirse como sociedades «disciplinarias»; pero la disciplina no puede identificarse con una institución ni con un aparato, precisamente porque es un tipo de poder, una tecnología, que atraviesa todo tipo de aparatos y de instituciones a fin de unirlos, prolongarlos, hacer que converjan, hacer que se manifiesten de una nueva manera.

(F:53) El microanálisis funcional sustituye lo que aún queda de piramidal en la imagen marxista por una estricta inmanencia en la que los núcleos de poder y las técnicas disciplinarias forman otros tantos segmentos que se articulan entre sí, y gracias a los cuales los individuos de una masa pasan o permanecen, cuerpos y almas (familia, escuela, cuartel, fábrica, y si es preciso prisión). «El» poder tiene como características la inmanencia de su cuerpo, sin unificación trascendente, la continuidad de su línea, sin una centralización global, la contigüidad de sus segmentos, sin totalización diferente: espacio serial.

(F:66) Sobre las armas hoplíticas, Detienne dice que «la técnica es, en cierto sentido, interna a lo social y a lo mental» (en *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Mouton, 134).

(F:66-67) ¿A qué llama Foucault una máquina, abstracta o concreta (Foucault hablará de la «máquina prisión», pero también de la máquina escuela, de la máquina hospital...)? Las máquinas concretas son los agenciamientos, los dispositivos bifformes; la máquina abstracta es el diagrama informal. En resumen, las máquinas son sociales antes de ser técnicas. O más bien, existe una tecnología humana antes de que exista una tecnología material. Esta, naturalmente, desarrolla sus efectos en todo el campo social; pero para que sea posible es necesario que los instrumentos, es necesario que las máquinas materiales hayan sido primero seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamientos. Los historiadores se han encontrado a menudo con esa exigencia: las armas llamadas hoplíticas están incluidas en el agenciamiento de la falange; el estribo es seleccionado por el diagrama de feudalidad; el palo de cavar, la azada y el arado no forman un progreso lineal, sino que remiten respectivamente a máquinas colectivas que varían con la densidad de la población y el tiempo del barbecho. A este respecto Foucault muestra cómo el fusil sólo existe como instrumento en «una maquinaria cuyo principio ya no es la masa móvil o inmóvil, sino una geometría de segmentos divisibles y componibles». La tecnología es, pues, social antes de ser técnica. «En comparación con los altos hornos o la máquina de vapor, el panoptismo ha sido poco celebrado... Pero sería injusto confrontar los métodos disciplinarios con invenciones como la máquina de vapor... Son mucho menos, y, sin embargo, en cierto sentido son mucho más.» Si las técnicas, en el sentido estricto de la palabra, están incluidas en agenciamientos, es porque los propios agenciamientos, con sus técnicas, son seleccionados por el diagrama: por ejemplo, la prisión puede tener una existencia marginal en las sociedades de soberanía (las *lettres de cachet*), pero sólo existe como dispositivo cuando un nuevo diagrama, el diagrama disciplinario, le hace franquear «el umbral tecnológico». Diríase que la máquina abstracta y los agenciamientos concretos constituyen dos polos, y que se pasa de uno a otro insensiblemente.

(F:104) De ahí la afirmación de un complejo *poder-saber* que engloba el diagrama y el archivo, y que los articula a partir de su diferencia de naturaleza. «Entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe ninguna exterioridad, incluso si cada una de ellas tiene su papel específico y se articulan una sobre otra *a partir de su diferencia*.»

(F:135) La relación consigo mismo será incluida en las relaciones de poder, en las relaciones de saber. Se reintegrará en esos sistemas de los que inicialmente había derivado. El individuo interior es codificado, recodificado en un saber «moral», y sobre todo deviene lo que está en juego en el poder, es diagramatizado. El pliegue es algo así como desplegado, la subjetivación del hombre libre se transforma en sujeción: por un lado, la «sumisión al otro mediante el control y la dependencia», con todos los procedimientos de individuación y de modulación que el poder instaura, apoyándose en la vida cotidiana y en la interioridad de los que él llamará sus sujetos; por otro lado, «el apego (de cada uno) a su propia identidad mediante la conciencia y el conocimiento de sí», con todas las técnicas de las ciencias morales y de las ciencias humanas que constituirán un saber del sujeto.

(F:139) Foucault nunca se ha considerado suficientemente competente para tratar las formaciones orientales. Hace rápidas alusiones al *ars erótica* de los chinos, unas veces como diferente de nuestra *scientia sexualis* (VS), otras como diferente de la existencia estética de los griegos (UP). El problema sería: ¿existe un Sí mismo o un proceso de subjetivación en las técnicas orientales?

(F:147) Había que volver a descubrir la fuerza, en el sentido nietzscheano, el poder, en el sentido tan particular de «voluntad de poder», para descubrir ese afuera como límite, horizonte último a partir del cual el ser se pliega. Heidegger se precipitó demasiado, plegó demasiado rápido, y eso no era deseable: de ahí el equívoco profundo de su ontología técnica y política, técnica del saber y política del poder.

## **FB) Francis Bacon.**

(FB:101) En el tríptico, lo hemos visto, los bordes de cada uno de los tres cuadros dejan de aislar, continuando a separar y a dividir: hay una reunión-separación, que es la solución técnica de Bacon,...

(FB:111) Para que una ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es necesario que la masa del cuerpo integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino el lugar de una fuerza); es necesario sobre todo que la modulación encuentre su verdadero sentido y su fórmula técnica, como ley de Analogía y que se comporte como un molde variable continuo, que no se opone simplemente al modelado en claro-oscuro, sino que invente un nuevo modelado mediante el color. Y posiblemente es esta modulación del color, la operación principal de Cézanne.

(FB:126) Sobre la diferencia tecnológica entre moldeado y modulación, habrá que referirse a los recientes análisis de Simondon

## **FCK) Filosofía Crítica de Kant**

(FCK:84) El juicio es siempre una operación compleja, que consiste en subsumir lo particular en lo general. El hombre del juicio es siempre un hombre del arte: un experto, un médico, un jurista. El juicio implica un verdadero don, un buen olfato. Kant es el primero que ha sabido plantear el problema del juicio a nivel de su técnica o de su propia originalidad.

## **ID) Isla Desierta y otros textos**

(ID:30) Hay que preguntarse por qué aún hay filosofía, en qué la ciencia es insuficiente. Ahora bien, la filosofía ha contestado siempre esta pregunta de dos maneras, sin duda porque no hay más que dos respuestas posibles: una vez dicho que la ciencia nos da un conocimiento de las cosas, que tiene una cierta relación con ellas, la filosofía puede renunciar a rivalizar con la ciencia, puede dejarle las cosas y presentarse únicamente de una manera crítica como una reflexión sobre ese conocimiento que tenemos. O bien, al contrario, la filosofía pretende instaurar, o mejor, restaurar, *otra* relación con las cosas, por lo tanto *otro* conocimiento, conocimiento y relación que la ciencia precisamente nos esconde, donde nos priva, porque nos permite sólo concluir e inferir sin presentarnos ni darnos jamás la cosa en sí misma. Es en esta segunda vía en la que Bergson se involucra repudiando las filosofías críticas, cuando nos muestra en la ciencia y también en la actividad técnica, en la inteligencia, en el lenguaje cotidiano, en la vida social y en la necesidad práctica, en fin y sobre todo en el espacio, tanto formas como relaciones que nos separan de las cosas y de su interioridad.

(ID:103) ¿Qué será lo que llene y franquee el vacío? Máquinas extraordinarias, extraños actores-artesanos. Las cosas y los seres siguen aquí al lenguaje. Todo en los mecanismos y en los componentes es imitación, reproducción, recitación. Pero recitación de una única cosa, de un acontecimiento increíble, absolutamente diferentes. Como si las máquinas de Roussel hubieran tomado sobre ellas la técnica del procedimiento: tal el "trabajo al alba", que reenvía él mismo a una profesión que nos fuerza a levantarnos temprano...Roussel elabora múltiples series de repeticiones que liberan: los prisioneros salvaron sus vidas por la repetición y la recitación, inventando las máquinas correspondientes

(ID:106) Esto otro es conocido como una fuerza actuante ya en la subjetividad humana, pero escondiéndose en ella y destruyéndola. (Cf. "Me piensan" de Rimbaud). La acción de esta fuerza se lleva a cabo siguiendo dos vías, la de la historia real y la del desarrollo de la técnica, la de la poesía y la de la creación poética de máquinas fantásticas imaginarias. Esta concepción reclama un nuevo pensador (un nuevo sujeto del pensamiento, "muerte al Cogito"), nuevos conceptos (un nuevo objeto pensado), nuevas formas del pensamiento (que integren el viejo inconsciente poético y las potentes mecánicas actuales, Heráclito y la cibernética)

(ID:107) Kostas Axelos, que dirige la colección "Argumentos" tiene una doble formación marxista y heideggeriana. Más, la fuerza y la inspiración de un Griego, sutil o sabio. El reprocha a sus maestros el no haber sabido romper bastante con la metafísica, de no haber conocido bastante las potencias de una técnica a la vez real e imaginaria, de estar todavía prisioneros de las perspectivas que ellos mismos denunciaron.

(ID:109) Tristeza de las generaciones sin "maestros". Nuestros maestros no son sólo los profesores públicos, aunque tengamos gran necesidad de profesores. Al momento de llegar a la edad adulta, nuestros maestros son los que nos golpean con una novedad radical, aquellos que saben inventar una técnica artística o literaria y encontrar las maneras de pensar correspondientes a nuestra *modernidad*, es decir a nuestras dificultades como a nuestros entusiasmos difusos...Sartre fue eso para nosotros...

(ID:179) Foucault insiste sobre la importancia de las técnicas de interpretación. Puede ser que en la idea actual de interpretación, haya algo que supere la oposición dialéctica entre "conocer" y "transformar" el mundo.

(ID:182) *Desde que se habla de Masoch usted responde Sade...* G.D.- Forzosamente, porque se trata para mí de disociar su pseudo-unidad. Hay valores propios de Masoch que corresponden al nivel de la técnica literaria

(ID:187) (El estilo y las técnicas de Nietzsche plantean grandes problemas de traducción)

(ID:192) Por una parte, Nietzsche no es para nada el inventor de la famosa fórmula "Dios ha muerto". Es el primero, por el contrario, en considerar que esa fórmula no tiene ninguna importancia en tanto que el hombre toma el lugar de Dios. Para él se trata de descubrir algo que no es ni Dios ni hombre, de hacer hablar esas individuaciones impersonales y esas singularidades pre-individuales...lo que él llama Dionysos o también el superhombre. Su genio literario y filosófico es también de haber encontrado las técnicas para hacerlas hablar.

(ID:195) Igualmente, la búsqueda de modos de expresión (a la vez nueva imagen del pensamiento y nuevas técnicas) debe ser esencial para la filosofía.

(ID:196) Ahora, en filosofía el problema de la renovación formal lo vivimos todos. Seguramente es posible. Comienza con pequeñas cosas. Por ejemplo, la utilización de la historia de la filosofía como "collage" (es ya una vieja técnica en pintura) no sería de ninguna manera disminuir a los grandes filósofos del pasado: hacer collages en el seno de un cuadro propiamente filosófico. Esto sería mejor que "piezas elegidas", pero serían necesarias técnicas particulares.

(ID:199) Usted dice que para la diferencia yo he buscado otra técnica, más cercana al collage que al teatro. Una especie de técnica de collage o también de *sérigénie* (con repeticiones con pequeñas variantes), como se ve en el Pop Art

(ID:217) A la búsqueda de un pensamiento planetario, Axelos define el objeto:... Planetario designa también, en tanto que nombre masculino y según los diccionarios, una especie de mecanismo técnico, un engranaje.

(ID:218) El pensamiento planetario comprende la filosofía chata de los generales técnicos que sueñan con bombas propias y que rivalizan con Teilhard en cosmogonía... La atención se vuelve sobre los medios empleados por Axelos para expresar este magma que debe ser el pensamiento planetario, que lo es de todas maneras, pero que plantea problemas técnicos complicados de registro, de traducción, de poetización, lo monótono sobre lo monótono y fragmentos en fragmentos.

(ID:223-224) *El juego del mundo* cuenta una historia planetaria... Pero la técnica en obra en todas estas potencias opera una planificación generalizada, que las pone en crisis y plantea la pregunta sobre su destino

planetario. Se diría al mismo tiempo que subsiste un solo código, el de la tecnicidad, y que ningún código es capaz de cubrir el ensamble del campo social.

(ID:276) Como testimonio precisamente la debilidad de la creación institucional de Rusia en todos los dominios, desde la precoz liquidación de los Soviets (por ejemplo, importando fábricas de automóviles completamente montadas, se importa también tipos de relaciones humanas, funciones tecnológicas, la separación entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, modos de consumo profundamente extraños al socialismo).

(ID:298) Este libro está construido sobre dos grandes extensiones heterogéneas que no se espejan, pero que aseguran una libre circulación de energía de escritura (¿o de deseo?). Un huevo, con un interior variable, sobre una superficie móvil. Esquizo-libro que, a través de su técnica compleja, alcanza una muy alta claridad. Como todos los grandes libros, difícil de hacer pero fácil de leer.

(ID:304) Desde entonces, una lucha militante se impone contra las explicaciones reduccionistas y las técnicas de sugestión adaptadoras sobre la base de la triangulación edípica.

(ID:305-306) Sí, nosotros damos a la máquina una gran extensión: en relación con los flujos. Definimos la máquina como todo sistema de corte de flujos. De este modo, hablamos tanto de máquina técnica, en el sentido ordinario del término, a veces como máquina social, a veces como máquina deseante. Es que, para nosotros, máquina no se opone de ninguna manera a hombre ni a naturaleza (es necesario tener buena voluntad para objetarnos que las formas y las relaciones de producción no son máquinas). Por otro lado, máquina no se reduce de ninguna manera al mecanismo. El mecanismo designa ciertos procedimientos de ciertas máquinas técnicas o bien una cierta organización de un organismo. Pero el maquinismo es totalmente otra cosa: una vez más, todo sistema de corte de flujo que excede a la vez el mecanismo de la técnica y la organización del organismo, sea en la naturaleza, en la sociedad, en el hombre.

(ID:308) Es curioso que la epistemología haya siempre escondido una instauración de poder, una organización de poder, una suerte de tecnocracia universitaria o ideológica. Por nuestra parte, no creemos en ninguna especificidad de la escritura ni tampoco del pensamiento

(ID:331) Y además "lógica" no es para nada un concepto que nos interese. Es un término tan vago, todo es lógica y nada lo es. Pero con respecto a la pregunta, sobre aquello que llamaría su aspecto técnico, me pregunto si en la esquizofrenia, en los primitivos o en los niños, se trata verdaderamente de una lógica de las cualidades sensibles

(ID:338) Reclamamos hoy los derechos de un nuevo funcionalismo: no ya lo que esto quiere decir, pero cómo marcha, cómo esto funciona. Como si el deseo no quisiera decir nada pero fuese un agenciamiento de pequeñas máquinas, *máquinas deseantes*, siempre en una relación particular con las grandes máquinas sociales y las máquinas técnicas

(ID:345) El pintor proyecta la foto sobre la tela y pinta la foto proyectada. Analogía con ciertas técnicas de tapicería.

## **IM) Imagen-Movimiento**

(IM:18) Cuando uno se pregunta por la prehistoria del cine, cae a veces en consideraciones confusas, porque no sabe desde dónde hacer arrancar ni cómo definir el linaje tecnológico que lo caracteriza.

(IM:36) *El guión técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado*, entre elementos o partes del conjunto. Pero, como ya observábamos, el movimiento concierne también a un todo, cuya naturaleza difiere del conjunto. El todo es lo que cambia, es lo abierto o la duración. El movimiento expresa, pues, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de duración. Por lo tanto, el movimiento tiene dos caras, tan inseparables como el derecho y el revés, como el reverso y el anverso: *es relación entre partes, y es afección del todo*.

(IM:48) Welles y Wyler rompían con el guión técnico o el plano tradicionales, mientras que Hitchcock los conservaba, limitándose a operar «una perpetua sucesión de rectificaciones de encuadre».

(IM:63) Amengual, *Dovjenko, Dossiers du cinéma*: «La libertad poética que hace poco pedía a la organización de fragmentos discontinuos, Dovjenko la obtiene (en *Aerograd*) con un guión técnico de una continuidad prodigiosa.»

(IM:85-86) Se trata de grandes visiones de cineastas, con sus prácticas concretas. Por ejemplo, se evitará creer que el montaje paralelo es un elemento que aparece por doquier, salvo en un sentido muy general, puesto que el cine soviético lo sustituye por un montaje de oposición, el cine expresionista por un montaje de contraste, etc. Lo que intentábamos mostrar era la variedad práctica y teórica de los tipos de montajes según las concepciones orgánica, dialéctica, extensiva, intensiva, de la composición de las imágenes-movimiento. Se trataba del pensamiento o de la filosofía del cine, no menos que de su técnica. Sería estúpido decir que una de estas prácticas-teorías es mejor que la otra, o que representa un progreso (progresos técnicos ha habido en cada una de esas direcciones, y ellos las suponen en lugar de determinarlas)

(IM:104) Tendremos ocasión de comprobar que una importante tendencia del llamado cine experimental consiste precisamente en recrear, para instalarse en él, ese plano acentrado de imágenes-movimiento puras: emplea para ello medios técnicos frecuentemente complejos. Pero aquí, la originalidad de Beckett reside en limitarse a elaborar un sistema simbólico de convenciones simples según las cuales las tres imágenes se van extinguiendo sucesivamente, como la condición que hace posible esta tendencia general del Cine Experimental

(IM:114) Pero si la visión o la conciencia poética de Antonioni es esencialmente estética, la de Godard es más bien «tecnicista» (no por ello menos poética). Según una acertada observación de Pasolini, Godard pone en escena personajes ciertamente enfermos, «gravemente afectados», pero que no están en tratamiento, que no han perdido nada de su libertad material, sino que están llenos de vida y representan más bien el nacimiento de un nuevo tipo antropológico. A su lista de ejemplos, Pasolini hubiera podido añadir su propio ejemplo, y el de Rohmer. Porque lo que caracteriza al cine de Pasolini es una conciencia poética que no sería, estrictamente hablando, estética ni tecnicista, sino más bien mística o «sagrada». Lo cual le permite llevar la imagen-percepción, o la neurosis de sus personajes, al nivel de la bajeza y de la bestialidad, con los contenidos más abyectos, reflejándolos a la par en una pura conciencia poética animada por el elemento mítico o sacralizante.

(IM:132) En la pintura, las técnicas del retrato nos han habituado a esos dos polos del rostro. El pintor capta unas veces el rostro como un contorno en una línea envolvente que traza la nariz, la boca, el borde de los párpados y hasta la barba y el casquete: es una superficie de rostrificación. Otras, en cambio, el pintor trabaja con trazos dispersos tomados de la masa, líneas fragmentarias y quebradas que indican aquí el estremecimiento de los labios, allí el brillo de una mirada, y que generan una materia más o menos rebelde al contorno: son rasgos de rostridad.

(IM:148) Dos estirpes tecnológicas en Kafka igualmente modernas: los medios de comunicación-traslación...y los medios de comunicación-expresión...No es una teoría sino una experiencia cotidiana. Cada vez que se escribe una carta, un fantasma bebe sus besos antes de que llegue, acaso antes de que salga, tanto que ya es preciso escribir otra.

(IM:157) Lo importante está también en la adecuación de los recursos técnicos a esta finalidad. El encuadre afectivo procede por *primeros planos fragmentados*.

(IM:158) En cuanto a todos estos puntos, encuadre, guión técnico y montaje en Dreyer, véase Philippe Parraïn, *Dreyer, cadres el mouvements, Eludes cinématographique*. y *Cahiers du cinema*, n.s 65, 1956: «Réflexions sur mon métier», donde Dreyer reclama la «supresión» de las nociones de primer plano, plano medio y segundo plano.

(IM:214) La fuerza de Eisenstein estriba, pues, en mostrar que, desde Griffith, los principales aspectos técnicos del montaje americano, el montaje alternado paralelo que compone la situación y el montaje alternado concurrente que desemboca en el duelo, remiten a esa concepción histórica social y burguesa.

(IM:221) Desde un principio, las reglas del Actors Studio no rigen sólo la interpretación del actor sino también la concepción y desenvolvimiento del film, sus encuadres, su guión técnico, su montaje.

(IM:236-237) En *Pequeño gran hombre*, la situación cambia realmente por completo según que el héroe se vea empujado del lado de los indios o del lado de los blancos. Y, si el instante es la diferencial de la acción,

ésta puede volcarse hacia cada uno de esos instantes, virar a una situación muy diferente u opuesta. Nunca se gana nada. Los desfallecimientos, las dudas, el miedo ya no tienen, pues, en absoluto el mismo sentido que en la representación orgánica: ya no son las etapas, dolorosas inclusive, las que colman la desviación, por las cuales el héroe se eleva hasta las exigencias de la situación global, actualiza su propia potencia y se vuelve capaz de una acción tan grande. Porque ya no hay en absoluto acción grandiosa, aun si el héroe ha conservado extraordinarias cualidades técnicas. En última instancia, forma parte de esos *losers* que Peckinpah presenta: «No tienen ninguna fachada, no les queda ya una sola ilusión, representan la aventura desinteresada, aquella de la que no se saca ningún provecho salvo la pura satisfacción de seguir viviendo» Nada conservan del sueño americano, sólo han conservado la vida pero, en cada instante crítico, la situación que su acción suscita puede volverse contra ellos y hacerles perder esto único que les quedaba.

(IM:246) Asimismo para la posición fija del personaje con cambio de decorado, y los problemas técnicos de geometría que entonces se plantean (en ausencia del procedimiento de transparencias)

(IM:252) La concepción induce una puesta en escena, un guión técnico y un montaje que no dependen simplemente del guión.

(IM:255-256) En *Lo viejo y lo nuevo*, este segundo aspecto cobra toda su importancia: la acción está suspendida, ¿funcionará la desnatadora? Cae una gota y después una oleada de leche, pero que va a prolongarse en imágenes de chorros de agua y chorros de fuego sustitutivos (un manantial de leche, una explosión de leche). Estas célebres imágenes de la desnatadora y lo que a ella sigue recibió del psicoanálisis un tratamiento tan pueril que se ha hecho difícil recuperar su sencilla belleza. Las explicaciones técnicas del propio Eisenstein son una guía mejor. Él dice que se trata de «patetizar» algo humilde y cotidiano; ya no es la situación de Potemkin, por sí misma patética, Por lo tanto, ahora es preciso que el salto cualitativo no sea únicamente material, relativo al contenido, sino que se haga formal y pase de una imagen a otro tipo completamente distinto de imagen que no tendrá más que una relación reflexiva indirecta con la imagen de partida

(IM:265) Luigi Martelli, *ibid.*, pág. 112: «Todos los episodios están colocados ante la vista del personaje principal (...) [Kurosawa] procuró dar primacía a los ángulos de toma que contribuyen a achatar la imagen y, en ausencia de profundidad de campo, a provocar una impresión de movimiento transversal. Estos procedimientos técnicos desempeñan un papel capital en la medida en que tienden a representar un juicio crítico, el del héroe que sigue la historia con una mirada en la que identificamos la nuestra».

(IM:269) Pero así como Kurosawa, con su técnica y su metafísica, induce en la gran forma un ensanchamiento que equivale a una transformación *in situ*, Mizoguchi impone a la pequeña forma un alargamiento, un estiramiento que la transforma en sí misma.

(IM:271) El problema final es, más allá del paulatino ajuste. La conexión generalizada de los pedazos de espacio. Cuatro procedimientos contribuyen a este efecto, y también aquí definen una metafísica y a la vez una técnica: la posición relativamente elevada de la cámara, que produce un efecto de picado en perspectiva posibilitando el despliegue de una escena en un área restringida; el mantenimiento de un mismo ángulo para planos contiguos, con un efecto de deslizamiento que recubre los cortes; el principio de distancia, que se inhibe de superar el plano medio y permite movimientos circulares de la cámara, no neutralizando una escena sino, al contrario, manteniendo y prolongando la intensidad hasta el fin (por ejemplo, la agonía de la mujer en *Cuentos de los crisantemos tardíos*); por último y sobre todo, el plano-secuencia tal como lo analizó Noël Burch, con la función particular que cobra en Mizoguchi,

(IM:290) El problema ya se había planteado en Dos Passos, con las nuevas técnicas que introdujo en la novela antes de que el cine pudiera soñar con ellas: la realidad dispersiva y lacunar, la pululación de personajes de débil interferencia, su capacidad para convertirse en principales y para volver a ser secundarios, los acontecimientos que se posan sobre los personajes y que no pertenecen a los que sufren o provocan.

(IM:291) Pero he aquí que América, por el contrario, volvería a lanzar la cuestión romántica, dándole una forma aún más radical, aún más urgente, aún más técnica: el reino de los tópicos, en el interior y en el exterior. ¿Cómo no creer en una poderosa organización concertada, en un grande y poderoso complot que ha encontrado la manera de hacer circular los tópicos, de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera? El complot criminal, como organización del Poder, cobrará en el mundo moderno un nuevo giro que el cine se esforzará en seguir y mostrar.

(IM:296) El neorrealismo tenía ya una elevada concepción técnica de las dificultades con que tropezaba y de los recursos que inventaba; pero también poseía una firme conciencia intuitiva de la nueva imagen naciente. Fue más bien por la vía de una conciencia intelectual y reflexiva como la *nouvelle vague* francesa supo asumir por cuenta propia esa mutación.

## **IT) Imagen-Tiempo**

(IT:18) Inversamente, frente al mundo, Antonioni mantiene sentimientos y personajes que aparecen en él, una objetividad crítica en la cual se ha podido encontrar una inspiración casi marxista: véase el análisis de Gérard GOZLAN, *Positif*, n.º 35, julio de 1960. Gozlan invoca el bello texto de Antonioni: ¿cómo es posible que los hombres se deshagan fácilmente de sus concepciones científicas y técnicas cuando éstas revelan ser insuficientes o inadaptadas, mientras que siguen asidos a creencias y sentimientos «morales» que no les traen más que desventura, incluso cuando inventan un inmoralismo todavía más enfermizo? (El texto de Antonioni se reproduce en Leprohon, págs. 104-106)

(IT:38) El cine va a constituir una analítica de la imagen, implicando una nueva concepción del guión técnico, toda una «pedagogía» que se ejercerá de diferentes maneras, por ejemplo en la obra de Ozu.

(IT:78) Pero si bien es cierto que el flash-back y la imagen-recuerdo encuentran su razón en estas bifurcaciones del tiempo, esa razón, como veíamos en el caso de Carné, muy distinto, puede actuar directamente y sin pasar por el flash-back, fuera de toda memoria. Y ello ocurre particularmente en los dos grandes films teatrales, shakesperianos, *Julio César* y *Cleopatra*. Ciertamente es que el carácter histórico de estos films hace ya las veces de memoria (y, en *Cleopatra*, la técnica de los frescos que cobran vida); pero las bifurcaciones del tiempo adquieren aquí un sentido directo que desbarata al flash-back.

(IT:84) A su vez, las imágenes-sueño parecen tener dos polos que se distinguen por su producción técnica... La técnica de la imagen remite siempre a una metafísica de la imaginación: son como dos maneras de concebir el paso de una imagen a otra. En este sentido los estados oníricos son, con respecto a lo real, un poco como los estados «anómalos» de una lengua con respecto a la lengua corriente: tan pronto hay sobrecarga, complejificación, sobresaturación, y tan pronto eliminación, elipsis, ruptura, corte, desenganche.

(IT:85) He aquí por qué el propio Buñuel veía en ello una reacción contra los films de vanguardia de la época (no sólo *Entreacto* sino también *La coquille et le clergymán* de Germaine Dulac, cuya riqueza de recursos fue una de las razones por las cuales Artaud, inventor de la idea y guionista, se volvió en contra de este film). Sin embargo, la concepción sobria misma implica proezas técnicas de otro género: así, sobre los problemas que se presentaban a Keaton en el sueño de *El moderno Sherlock Holmes* (el procedimiento de las transparencias no existía), véase David Robinson, *Buster Keaton*, Image et son, págs. 53-54.

(IT:94) Ya no es la máquina que se desajusta y enloquece, como la máquina que da de comer en Tiempos Modernos, sino la fría racionalidad del objeto técnico autónomo que reacciona sobre la situación y destroza el decorado: no sólo la casa electrónica y las cortadoras de césped en ¡Qué me importa el dinero!, sino los cadáveres que destruyen el autoservicio (Caso clínico en la clínica) y la aspiradora que devora todo lo que hay en el almacén, mercancías, vestidos, clientes, revestimiento mural (Lío en los grandes almacenes)... El interés que presenta el empleo por Jerry Lewis de técnicas modernas sofisticadas (en especial el circuito electrónico inventado por él) sólo está en que ese empleo corresponde a la forma y al contenido de esta nueva imagen burlesca.

(IT:146) ¿Habrán que replantearse los problemas de la profundidad de campo, que Bazin supo formular y redondear mediante la noción de «plano-secuencia», que él inventó? El primer problema era la novedad del procedimiento. Y en ese sentido parece ser cierto que en los comienzos del cine la profundidad reinaba en la imagen, pues no había montaje ni guión técnico ni movilidad de cámara, y los diferentes planos espaciales se daban necesariamente todos juntos.

(IT:151) Muchos críticos consideran hoy la profundidad de campo como un procedimiento técnico que podrá estar ocultando otras aportaciones más importantes de Welles. Es verdad que esas aportaciones existen, pero la profundidad sigue conservando toda su importancia, más allá de la técnica, si se la considera como una función de memoración, es decir, como una figura de la temporalización.

(IT:159) Intentemos elaborar unas fichas técnicas que marcarían en ciertos films de Resnais un orden de progresión, más que una dialéctica y unas oposiciones.

(IT:161) Por último, *La vie est un roman* desarrolla por sí misma la idea de tres edades del mundo, tres edades del castillo, tres edades coexistentes referidas a lo humano, pero cada una poseyendo y absorbiendo a sus propios personajes en lugar de referirse todas a personas determinadas: la edad de lo Antiguo y la utopía; la edad de lo Moderno y el coloquio, la organización tecno-democrática; la edad de la Infancia y la leyenda.

(IT:164) Hay aquí un acento técnico esencial para el cine.

(IT:180) La novela de Melville, *The confidence man*, fue traducida al francés por Henri Thomas bajo el título de *Le grand escroque* [El gran estafador], Ed. de Minuit (la expresión está en Melville). El corto film de Godard (1964) formaba parte de una serie que componía *Les plus belles escroqueries du monde*. El guión técnico se publicó en *l'avant-scène du cinema*, no. 46.

(IT:189) De un lado y de otro hay siempre choque de fuerzas, dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. Un montaje corto puede reproducir un plano-secuencia, por guión técnico, como en la batalla de Campanadas de media noche, o un plano-secuencia producir un montaje corto, por reencuadre incesante, como en *Sed de mal*. Hemos visto cómo Resnais obtenía esa misma complementariedad por otros medios.

(IT:214-215) Cuando hablamos de fusión no pensamos únicamente en la sobreimpresión como recurso técnico, sino en una fusión afectiva que se explica, en los términos de Eisenstein, porque dos imágenes distintas pueden tener las mismas armónicas y constituir así la metáfora. La metáfora se define precisamente por las armónicas de la imagen.

(IT:217-218) Será interesante examinar cómo responde Eisenstein a las críticas que recibe por parte de los estalinistas. Se le reprocha no captar el elemento verdaderamente dramático del pensamiento-acción, presentar el nexo sensorio motor de una manera exterior y muy general, sin mostrar cómo se anuda este nexo en el personaje. La crítica es a la vez ideológica, técnica y política: Eisenstein se queda en una concepción idealista de la Naturaleza que reemplaza a «la historia», se queda en una concepción dominadora del montaje que aplasta a la imagen o al plano, se queda en una concepción abstracta de las masas que oculta al héroe personal consciente. Eisenstein comprende de qué se trata y se aboca a una autocrítica en la que prudencia e ironía rivalizan. Es el gran discurso de 1935.

(IT:247) Es que las categorías, según Godard, no están fijadas de una vez para siempre. Con cada film se redistribuyen, se reorganizan, se reinventan, Al guión técnico de las series le corresponde un montaje de categorías, nuevo cada vez.

(IT:249) Toda la técnica del film, sus picados, sus contrapicados, sus detenciones sobre la imagen están al servicio de esta reflexión. Se le reprochará no haber cumplido el encargo de realizar un film «sobre Lausana»: es que Godard invirtió la relación de Lausana con los colores, hizo pasar Lausana a los colores como a una mesa de categorías que sin embargo sólo convenía a Lausana.

(IT:260-261) En realidad, es Alain Philippon quien somete a Akerman esta pregunta: el límite de su estilización de los cuerpos y posturas. Ella responde que desde el principio tenía un dominio técnico demasiado perfecto, especialmente de encuadre. Ahora bien, este dominio no es forzosamente bueno: ¿cómo escapar a la «gravidad» de la estilización? Philippon analiza la evolución de Akerman en *Toute une nuit*: véase *Cahiers du cinema*, no. 341, noviembre de 1982, págs. 19-26.

(IT:345) Nuestro problema del encuadre sonoro no es abordado directamente por estos autores, aunque avancen en la solución de una manera decisiva. Más generalmente, los estudios técnicos parecen en este aspecto estar en retraso (aparte de DOMINIQUE VILLAIN, *L'oeil à la camera*, que plantea directamente la cuestión, cap. IV). Nosotros pensamos que un encuadre sonoro se puede definir tecnológicamente por: 1) la multiplicidad de micrófonos y su diversidad cualitativa; 2) los filtros, correctores o de corte; 3) la reverberación y la absorción; 4) la estereofonía, en la medida en que deja de ser un posicionamiento en el espacio para tornarse exploración de una densidad o de un volumen temporal sonoros. Es indudable que se puede obtener un encuadre del sonido con medios artesanales; pero sólo porque se habrá sabido producir efectos comparables a los de los medios tecnológicos modernos. Lo importante es que los medios intervengan desde la toma de sonido, y no solamente en la mezcla y en el montaje; por otra parte, la diferencia es cada vez más relativa. Quien se encuentra más adelantado es Glenn Gould, no sólo en cuanto a un montaje sonoro sino también



para un encuadre, que realiza en la radio (véase el film *Radio as music*). Habría que hacer un paralelo entre la concepción de Fano y la de Gould. Ambas implican una concepción nueva de la música, que deriva de Berg para Fano y de Schoenberg para Gould. Según Gould, y también Cage, se trata cabalmente de encuadrar, de inventar un encuadre sonoro activo para todo lo que nos rodea auditivamente, para todo lo que el medio circundante pone a nuestra disposición.

(IT:350-351) Habrá que renunciar a la imagen-movimiento, es decir, al vínculo que el cine había introducido desde el comienzo entre el movimiento y la imagen, para liberar otras potencias que mantenía supeditadas a él y que no habían tenido tiempo para desplegar sus efectos: la proyección, la transparencia. Se trata incluso de un problema más general: porque la proyección, la transparencia, no son más que medios técnicos que portan directamente consigo a la imagen-tiempo, que sustituyen la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. El decorado se transforma, pero lo que sucede es que «el espacio aquí nace del tiempo» (*Parsifal*). ¿Un nuevo régimen de la imagen, tanto como del automatismo? Indudablemente, se impone un retorno al punto de vista extrínseco: la evolución tecnológica y social de los autómatas. Los autómatas de relojería, pero también los autómatas motores, los autómatas de movimiento, en suma, dejaban su sitio a una nueva raza, informática y cibernética, autómatas de cálculo y de pensamiento, autómatas de regulación y feed-back.

(IT:351-352) Sobre las diferencias no sólo técnicas sino fenomenológicas entre los tipos de imagen, acúdase particularmente a los estudios de JEAN-PAUL FARGIER en *Cahiers du cinéma*, y de DOMINIQUE BELLOIR en el número especial «Vidéo art explorations». -En un artículo de la *Revue d'esthétique* (Image puissance image», no. 7, 1984) EDMOND COUCHOT define ciertos rasgos de las imágenes numéricas o digitales, que él llama «inmedia», pues ya no hay médium estrictamente hablando. La idea esencial es que, ya en la televisión, no hay espacio ni tampoco imagen, sino únicamente líneas electrónicas: «El concepto esencial de la televisión es el tiempo» (NAM JUNE PAIK, entrevista con Fargier, *Cahiers du cinéma*, n.º 299, abril de 1979)

(IT:354) Godard seguirá esta dirección (*Una mujer casada, Deux ou trois choses que Je sais d'elle*), incluso antes de utilizar los medios video. Y, en los Straub, en Marguerite Duras, en Syberberg, el encuadre sonoro, la disyunción de la imagen sonora y de la imagen visual utilizan medios cinematográficos, o medios de vídeo simples, en lugar de apelar a nuevas tecnologías. Las razones no son simplemente económicas. El nuevo automatismo espiritual y los nuevos autómatas psicológicos dependen de una estética, antes de depender de la tecnología. Es la imagen-tiempo la que reclama un régimen original de las imágenes y los signos, antes de que la electrónica la estropee o, por el contrario, la relance.

(IT:371) Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa en que ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?», sino «¿qué es la filosofía?». El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo.

## **K) Kafka, por una literatura menor**

(K23) Lo que en Kafka sufre o goza no es el padre, un superyó, ni un significante cualquiera; es, ya, la máquina tecnocrática americana, o burocrática rusa o la máquina fascista

(K:40) El reimpulso de los regionalismos, con reterritorializaciones a través del dialecto o del *patois*, lengua vernácula: de qué le sirve a una tecnocracia mundial o supraestatal; cómo se puede contribuir a los movimientos revolucionarios, porque éstos también vehiculizan arcaísmos a los cuales tratan de inyectarles un sentido actual...

(K:48) Y Kafka distingue entre dos series de intenciones técnicas: las que tienden a restaurar las "relaciones naturales" venciendo las distancias y acercando a los hombres (el tren, el coche, el avión) y las que representan la ventaja vampírica del fantasma o reintroducen "lo fantasmático entre los hombres" (el correo, el telégrafo, el teléfono inalámbrico) ... Con gran ímpetu comercial y técnico, Kafka quiere introducir la serie de las invenciones diabólicas en la serie de las invenciones benéficas

(K:86) Kafka no admira en absoluto una simple máquina técnica; sabe muy bien, en cambio, que las máquinas técnicas son sólo índices para un agenciamiento más complejo que hace coexistir maquinistas, piezas, materias y personajes maquinados, verdugos y víctimas, poderosos e impotentes, en un mismo conjunto colectivo: oh deseo que fluye de sí mismo y sin embargo perfectamente determinado en cada momento.

En este sentido hay por supuesto un eros burocrático, que es un segmento de poder y una posición de deseo. Y también un eros capitalista. Y también un eros fascista. Todos los segmentos se comunican según continuidades variables. América capitalista, Rusia burocrática, Alemania nazi: en realidad, todas "las potencias diabólicas del porvenir", las que tocan a la puerta en la época de Kafka, con golpes segmentarios y contiguos.

(K:117) Un agenciamiento, objeto por excelencia de la novela, tiene dos caras: es agenciamiento colectivo de enunciación, es agenciamiento maquínico de deseo...En efecto, se trata del oficio de fogonero como máquina: K insiste constantemente en su intención de ser ingeniero o por lo menos mecánico. Si a pesar de todo el oficio de fogonero no está descrito en sí mismo... es que una máquina nunca es simplemente técnica. Por el contrario, es técnica sólo como máquina social cuando apresa a los hombres y a las mujeres en sus engranajes, o más bien cuando incluye hombres y mujeres como engranajes suyos, así como incluye también cosas, estructuras, metales, materias

(K:118) Una máquina de escribir no existe sin en una oficina, la oficina no existe sin secretarias, subjefes y patronos, con una distribución administrativa, política y social, pero también erótica, sin la cual no habría ni habría habido nunca, "técnica". Es que la máquina es deseo, no que el deseo sea deseo *de* la máquina, sino porque el deseo no deja de formar máquina en la máquina y de constituir un nuevo engranaje al lado del engranaje anterior, indefinidamente, incluso si estos engranajes parecen oponerse o funcionar en forma discordante. Lo que produce máquina, estrictamente hablando, son las conexiones, todas las conexiones que conducen al desmontaje. Que la máquina técnica por sí misma no sea sino una pieza en un agenciamiento social *presupuesto por la máquina misma* y que sea el único que merece ser llamado "maquínico", nos lleva a otro aspecto: el agenciamiento maquínico de deseo es también agenciamiento colectivo de enunciación

(K:119) Kafka personalmente está en la frontera. Él no sólo está en el gozne de dos burocracias, la vieja y la nueva, está en el gozne de la máquina técnica y del enunciado jurídico. Ha vivido la experiencia de su reunión en un mismo agenciamiento...Y por supuesto, en la obra de Kafka no se trata de la máquina técnica por sí misma, ni del enunciado jurídico por sí mismo; sino de que la máquina técnica otorga el modelo de una forma de contenido válida para todo el campo social, y el enunciado jurídico el modelo de una forma de expresión válida para todo enunciado. Lo esencial en Kafka es que la máquina y el enunciado y el deseo formen parte del mismo y único agenciamiento, que dé a la novela su motor y su objeto ilimitados...No hay agenciamiento maquínico que no sea agenciamiento social de deseo, no hay agenciamiento social de deseo que no sea agenciamiento colectivo de enunciación

## **KT) Kant y el Tiempo**

(KT:59) Hay dos cosas en Kant: primero una revolución tecnológica en el sentido en que él ha afirmado claramente que el tiempo es una recta real, pero hay también una noción de función.

(KT:74) La manera como la gente habla de abstracción es asombrosa, no saben, en absoluto, lo que es eso. La filosofía tiene una especie de técnica y una terminología como las matemáticas. Generalmente se emplea la palabra "abstracto" para cosas donde no hay ninguna abstracción. El problema de la abstracción es algo así como que yo pueda hacer dos de lo que no existe más que como uno en la representación. No es difícil hacer dos de una cosa cuando tengo dos representaciones, pero cuando digo el derecho de la hoja, no hago ninguna abstracción puesto que el derecho me está dado en una representación que existe. Cuando digo una longitud sin espesor, ahí hago una abstracción porque separo dos cosas que están dadas necesariamente la una en la otra en mi representación.

(KT:99-100) En un lejano sucesor de Kant, a saber Husserl, hay algo así que me interesa mucho, pero creo que Husserl ha dejado escapar algo. Husserl nos decía: tomen dos puntas, en las dos extremidades de la cadena, ustedes tienen esencias puras. Por ejemplo el círculo, como pura esencia geométrica. Y después, al otro extremo, tienen en la experiencias cosas que corresponden al círculo. Puedo hacer una lista abierta: un plato, una rueda de carro, el sol. Yo diría, en términos técnicos, que todas esas cosas de la experiencia, una rueda, el sol, un plato, las subsumo bajo el concepto de círculo.

## **LS) Lógica del Sentido**

(LS:34) En *Silvia y Bruno*, la técnica del paso de lo real al sueño, y de los cuerpos a lo incorporal, está multiplicada, renovada completamente, llevada a su perfección.

(LS:55) Precisamente porque todo pasa por el lenguaje, y pasa en el lenguaje, una técnica general de Carroll consiste en presentar el acontecimiento *dos veces*: una vez en la proposición en la que subsiste, y otra en el estado de cosa en cuya superficie sobreviene.

(LS:59) Podemos citar varios autores que han sabido crear técnicas seriales de un formalismo ejemplar. Joyce asegura la relación de la serie significativa Bloom con la serie significativa Ulises gracias a múltiples formas que implican una arqueología de los modos del relato, un sistema de correspondencias entre números, un prodigioso empleo de palabras esotéricas, un método de preguntas-respuestas, una instauración de corrientes de pensamiento, de trenes de pensamiento múltiples (¿el *double thinking* de Carroll?).

(LS:64) Los pasos entre series, sus comunicaciones, están asegurados generalmente por una proposición que empieza en una y acaba en la otra, o por una onomatopeya, un ruido del que participan las dos. (No comprendemos por qué los mejores comentaristas de Carroll, especialmente los franceses, ponen tantas reservas y críticas ligeras a *Silvia* y *Bruno*, obra maestra que muestra técnicas enteramente renovadas respecto de *Alicia* y el *Espejo*.)

(LS:68-69) Esta paradoja podría ser llamada paradoja de Robinson. Porque es evidente que Robinson en su isla desierta no puede reconstruir un análogo de sociedad si no es dándose de una vez todas las reglas y leyes que se implican recíprocamente, aun cuando todavía éstas no tengan objetos. Por el contrario, la conquista de la naturaleza es progresiva, parcial, parte a parte. Una sociedad cualquiera tiene todas las reglas a la vez, jurídicas, religiosas, políticas, económicas, del amor y del trabajo del parentesco y del matrimonio, de la servidumbre y de la libertad, de la vida y de la muerte, mientras que su conquista de la naturaleza sin la cual dejaría de ser una sociedad, se hace progresivamente, de fuente en fuente de energía, de objeto en objeto. Por ello, la *ley* pesa con todo su peso, incluso antes de que se sepa cuál es su objeto, y sin que pueda saberse nunca exactamente. Este desequilibrio es lo que hace posible las revoluciones: y no porque las revoluciones estén determinadas por el progreso técnico sino porque las hace posibles esta distancia entre las dos series, que exige reajustes de la totalidad económica y política en función de las partes de progreso técnico. Hay pues dos errores, en realidad el mismo: el del reformismo o la tecnocracia, que pretende promover o imponer ajustes parciales de las relaciones sociales según el ritmo de las adquisiciones técnicas; el del totalitarismo, que pretende constituir una totalización de lo significable y lo conocido sobre el ritmo de la totalidad social existente en tal momento. Por esto el tecnócrata es el amigo natural del dictador, ordenadores y dictadura, pero el revolucionario vive en la distancia que separa el progreso técnico de la totalidad social, inscribiendo allí su sueño de revolución permanente. Pero este sueño es por sí mismo acción, realidad, amenaza efectiva sobre cualquier orden establecido, y hace posible aquello en lo que sueña.

(LS:102) (Se recordará que Raymond Roussel, en las técnicas que inventaba para constituir y convertir series en el interior del francés, distinguía un primer procedimiento restringido, y un segundo procedimiento generalizado a base de asociaciones.) En ocasiones, hay palabras rebeldes que resisten a cualquier procedimiento, animando insoportables paradojas: así, *ladies*, que sólo se aplica a la mitad de las personas, pero que sólo puede ser transcrito por *leutte o loudi*, que designan, por el contrario, a la totalidad del género humano.

(LS:112) Esta oposición entre la lógica formal simple y la lógica trascendental atraviesa toda la teoría del sentido. Tomemos el ejemplo de Husserl en las *Ideas*. Se recordará que Husserl había descubierto el sentido como noema de un acto o expresado de una proposición. En esta dirección, siguiendo a los estoicos, había descubierto la imposibilidad del sentido en la expresión gracias a los métodos reductores de la fenomenología. Porque no sólo el noema, desde sus primeros momentos, implicaba un doble neutralizado de la tesis o de la modalidad de la proposición expresiva (lo percibido, lo recordado, lo imaginado); sino que poseía además un núcleo completamente independiente de estas modalidades de la conciencia y de estos caracteres técnicos de la proposición, completamente distinto también de las cualidades físicas del objeto puesto como real (por ejemplo, los predicados puros, como el color noemático, en los que no interviene ni la realidad del objeto ni el modo como se tiene conciencia de él). Pero resulta que, en este núcleo del sentido noemático, aparece algo todavía más íntimo: un «centro supremamente» o trascendentalmente íntimo que no es otra cosa sino la relación del sentido mismo con el objeto en su realidad, *relación* y *realidad* que ahora deben ser engendradas o constituidas de modo trascendental.

(LS:145-146) Platón se reía de los que se contentaban con poner ejemplos, como mostrar, designar, en lugar de alcanzar las Esencias: No te pregunto (decía) quién es justo, sino qué es lo justo, etc. Ahora bien, es fácil hacer que Platón baje el camino que pretendía hacernos escalar. Cada vez que se nos interrogue acerca de una significación, responderemos con una designación, una mostración puras. Y para persuadir al espectador de que no se trata de un simple «ejemplo», y que el problema de Platón está mal planteado, se imitará lo que

se designa, se simulará, o bien se comerá o se romperá lo que se muestra. Lo importante es actuar rápido: encontrar rápidamente algo que designar, comer o romper, que sustituya a la significación (la Idea) que se nos invitaba a buscar. Tanto más rápido y tanto mejor si no hay, y no debe haber, semejanza entre lo que se muestra y lo que se nos preguntaba: sólo una relación en dientes de sierra, que recusa la falsa dualidad platónica esencia-ejemplo. Para este ejercicio que consiste en sustituir las significaciones por designaciones, mostraciones, consumiciones y destrucciones puras, es precisa una extraña inspiración, hay que saber «descender»: el humor, colocado por una vez al lado de, y contra la ironía socrática o la técnica de ascensión.

(LS:169) No se puede renunciar a la esperanza de que los efectos de la droga o del alcohol (sus «revelaciones») puedan ser revividos y recuperados por sí mismas en la superficie del mundo, independientemente del uso de sustancias, si las técnicas de alienación social que determinan ésta se convierten en medios de exploración revolucionarios. Burroughs escribe sobre esto extrañas páginas que atestiguan esta búsqueda de la gran Salud, nuestro modo propio de ser piadosos: «Pensad que todo lo que puede alcanzarse por vías químicas es accesible por otros caminos...» Ametrallamiento de la superficie para trasmudar el apuñalamiento de los cuerpos, oh psicodelia.

(LS:245) Esta es una paradoja de la que no se encuentra equivalente en los otros casos de proyección sobre la superficie metafísica: una energía desexualizada carga o recarga un objeto de interés sexual en tanto que tal; y se resexualiza así bajo un nuevo modo. Este es el mecanismo más general de la perversión, con la condición de que distingamos entre ésta como arte de superficie y la subversión como técnica de la profundidad. Como señalaba Paula Heimann, la mayor parte de los crímenes «sexuales» se denominan erróneamente perversos; pero deben ser cargados en la cuenta de la subversión de las profundidades donde las pulsiones sexuales todavía están estrechamente intrincadas con las pulsiones devorantes y destructoras.

(LS:281-282) Lo que llamamos perverso es, precisamente, esta potencia de duda objetiva en el cuerpo, esta pata que no es todavía derecha ni izquierda, esta determinación en cascada, esta diferenciación que nunca suprime lo indiferenciado que se divide en ella, ese suspenso que marca cada momento de la diferencia, esta inmovilización que marca cada momento de la caída. Gombrowicz puede titular *La Pornographie*\* una novela perversa que no contiene ninguna narración obscena y que sólo muestra cuerpos jóvenes suspendidos que dudan y caen en un movimiento detenido. En Klossowski, cuya técnica es muy diferente, aparecen descripciones sexuales de gran fuerza, pero para «llenar» la duda de los cuerpos y distribuirla en las partes del silogismo disyuntivo. La presencia de tales descripciones asume entonces una función lingüística: no se trata de hablar de cuerpos tal y como son ante el lenguaje o fuera del lenguaje, sino, por el contrario, formar con las palabras un «cuerpo glorioso» para los espíritus puros. No existe lo obsceno en sí, dice Klossowski; es decir, lo obsceno no es la intrusión del cuerpo en el lenguaje, sino su reflexión común, y el acto del lenguaje que fabrica un cuerpo para el espíritu, el acto por el cual el lenguaje va más allá de sí mismo reflejando un cuerpo.

(LS:283) El problema de la relación razonamiento-descripción había recibido en Sade una primera solución de gran importancia teórica y técnica, filosófica y literaria. Klossowski abre vías completamente nuevas porque plantea las condiciones de nuestra concepción moderna de la perversión y de la teología o antiteología.

## **MM) Mil Mesetas**

(MM:32) Incluso puede suceder que algunos generales, en su sueño de apropiarse de las técnicas formales de guerrilla, recurran a *multiplicidades* "de módulos sincrónicos" "a base de numerosas células ligeras, pero independientes", que teóricamente sólo implican un mínimo de poder central y de "relevo jerárquico": así GUY B ROSSOLLET, *Essai sur la non-bataille*, Belin, 1975.

(MM:42) El agenciamiento es el inconsciente en persona. Por ahora, nosotros vemos en él distintos tipos de elementos (o multiplicidades): máquinas humanas, sociales y técnicas, molares, organizadas; máquinas moleculares, con sus partículas de devenir-inhumano; aparatos edípicos (*por supuesto, claro que hay enunciados edípicos, y muchos*); aparatos contraedípicos, de aspecto y funcionamiento variables.

(MM:66). Un tercer gran grupo de estratos se definirá no tanto por una esencia humana, como, una vez más, por una nueva distribución del contenido y de la expresión. La forma del contenido deviene "haloplástica", y ya no —"homoplástica", es decir, efectúa modificaciones del mundo exterior. La forma de expresión deviene

lingüística, y ya no genética, es decir, actúa mediante símbolos comprensibles, transmisibles y modificables desde fuera. Lo que se denominan propiedades del hombre —la técnica y el lenguaje, la herramienta y el símbolo, la mano libre y la laringe flexible, "el gesto y la palabra", son más bien propiedades de esta nueva distribución, que es difícil hacer comenzar con el hombre como origen absoluto. A partir de los análisis de Leroi-Gourhan, se ve cómo los contenidos están ligados al conjunto mano-herramienta, y las expresiones al conjunto cara-lenguaje, rostro- lenguaje. (Cita 23 ANDRÉ LEROI -GOURHAN , *Le geste et la parole, technique et langage*, Albin Michel, pág. 161).

(MM:67) No olvidar tampoco las desterritorializaciones correlativas de medios; la estepa, medio asociado más desterritorializado que el bosque, y que ejerce sobre el cuerpo y sobre la técnica una presión selectiva de desterritorialización (no es en el bosque, sino en la estepa, donde la mano puede aparecer como forma libre, y el fuego como materia formable tecnológicamente). No olvidar, por último, las reterritorializaciones complementarias (el pie como reterritorialización compensatoria de la mano, y que se efectúa en la estepa). Hacer mapas en ese sentido, orgánicos, ecológicos y tecnológicos, y desplegarlos en el plan de consistencia.

(MM:68) Había que darse prisa, decía Challenger, en este tercer tipo de estrato lo que nos apremia es la línea del tiempo. Tenemos, pues, una nueva organización contenido-expresión, cada uno de los cuales tiene formas y sustancias: contenido tecnológico-expresión simbólica o semiótica. Por contenido no sólo hay que entender la mano y las herramientas, sino también una máquina social técnica que preexiste a todo ello, y que constituye estados de fuerza o formaciones de potencia.

(MM:69) Aquí la Máquina abstracta comienza a desplegarse, comienza a elevarse, produciendo la ilusión de que desborda todos los estratos, aunque pertenezca todavía a un estrato determinado. Evidentemente, esa es la ilusión constitutiva del hombre (¿Por quién se toma el hombre?). Ilusión que deriva de la sobrecodificación inmanente al lenguaje. Pero lo que no es ilusorio son esas nuevas distribuciones del contenido y de la expresión: contenido tecnológico caracterizado por mano-herramienta, que remite más profundamente a una Máquina social y a formaciones de potencia; expresión simbólica caracterizada por cara-lenguaje, que remite más profundamente a una Máquina semiótica y a regímenes de signos.

(MM:74) Las diferentes figuras del contenido y de la expresión no son estadios. No hay biosfera, noosfera, sólo hay por todas partes una sola y misma Mecanosfera. Si se considera en primer lugar los estratos por sí mismos, no se puede decir que uno esté menos organizado que otro. Incluso el que sirve de sustrato: no hay orden fijo, y un estrato puede servir de sustrato directo a otro independiente de los intermediarios que se podrían considerar necesarios desde el punto de vista de los estadios y de los grados (por ejemplo, sectores microfísicos como sustrato inmediato de fenómenos orgánicos). O bien el orden aparente puede ser trastocado, y fenómenos tecnológicos o culturales ser un buen humus, un buen caldo, para el desarrollo de los insectos, de las bacterias, de los microbios o incluso de las partículas. La era industrial definida como era de los insectos... En la actualidad, todavía es peor: no se puede decir de antemano qué estrato comunica con tal otro, ni en qué sentido. Sobre todo, no hay organización menor, menos elevada o más elevada, y el sustrato forma parte integrante del estrato, está incluido en él en calidad de medio, en él se produce el cambio, no el aumento de organización.

(MM:75-76) Se necesita un agenciamiento para que se produzca la relación entre dos estratos. Para que los organismos se encuentren incluidos e inmersos en un campo social que los utiliza: ¿no deben las Amazonas cortarse un seno para que el estrato orgánico se adapte a un estrato tecnológico guerrero, como bajo la exigencia de un terrible agenciamiento mujer-arco-estepa? Se necesitan agenciamientos para que estados de fuerzas y regímenes de signos entrecrucen sus relaciones. Se necesitan agenciamientos para que la unidad de composición englobada en un estrato, las relaciones entre tal estrato y los otros, la relación entre estos estratos y el plan de consistencia, estén organizadas y no sean cualesquiera. Bajo todos los puntos de vista, los agenciamientos maquínicos *efectúan* la máquina abstracta tal como está desarrollada en el plan de consistencia, o englobada en un estrato. El problema fundamental siempre será el siguiente: dado un agenciamiento maquínico, ¿cuál es su relación de efectucción con la máquina abstracta? ¿Cómo la efectúa, con qué adecuación? Clasificar los agenciamientos. Llamamos mecanofera al conjunto de las máquinas abstractas y de los agenciamientos maquínicos a la vez fuera de los estratos, en los estratos e interestráticos.

(MM:94) Bajo su aspecto material o maquínico, un agenciamiento no nos parece que remita a una producción de bienes, sino a un estado preciso de mezcla de cuerpos en una sociedad, que incluye todas las atracciones y repulsiones, las simpatías y las antipatías, las alteraciones, las alianzas, las penetraciones y expansiones que afectan a todo tipo de cuerpos relacionados entre sí. Un régimen alimentario, un régimen sexual regulan sobre todo mezclas de cuerpos obligatorias, necesarias o permitidas. Incluso la tecnología se equivo-

ca al considerar las herramientas por sí mismas: las herramientas sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles. El estribo entraña una nueva simbiosis hombre- caballo, que entraña a su vez nuevas armas y nuevos instrumentos. Pues las herramientas son inseparables de las simbiosis o alianzas que definen un agenciamiento maquínico. Naturaleza-sociedad. Presuponen una máquina social que las selecciona y las incluye en su *filum*: una sociedad se define por sus alianzas y no por sus herramientas.

(MM:100) Los procedimientos de variación de la voz son numerosos, no sólo en el *sprechgesang* que no cesa de abandonar la altura, por una caída o por una subida, sino también en las técnicas de respiración circular, o bien de zonas de resonancia en las que varias voces parecen salir de la misma boca.

(MM:152) 20 Cf. las técnicas de interpretación del libro en la Edad Media; y la tentativa extrema de Joachim de Flore, que induce desde dentro un tercer estado o proceso a partir de las concordancias entre los dos Testamentos (*L'Évangile éternel*, Rieder.

(MM:162) El campo de inmanencia o plan de consistencia debe ser construido; ahora bien, puede serlo en formaciones sociales muy distintas, y por agenciamientos muy diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que no tienen el mismo tipo de cuerpo sin órganos. Se construirá fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. La cuestión sería más bien saber si los fragmentos pueden unirse, y a qué precio.

(MM:215) El sistema político moderno es un todo global, unificado y unificante, pero precisamente porque implica un conjunto de subsistemas yuxtapuestos, imbricados, ordenados, de suerte que el análisis de las decisiones pone de manifiesto todo tipo de compartimentaciones y de procesos parciales que no se continúan entre sí sin que se produzcan desfases o desviaciones. La tecnocracia procede por división del trabajo segmentario (incluso en la división internacional del trabajo). La burocracia sólo existe gracias a la compartimentación de los despachos, y sólo funciona gracias a las "desviaciones de objetivo" y a los "disfuncionamientos" correspondientes. La jerarquía no sólo es piramidal, el despacho del jefe está tanto al final del pasillo como en lo alto del edificio. En resumen, diríase que la vida moderna no ha suprimido la segmentaridad, sino que, por el contrario, la ha especialmente endurecido.

(MM:225) Así, la burguesía comercial de las ciudades conjuga o capitaliza un saber, una tecnología, agenciamientos y circuitos bajo cuya dependencia *pasarán* la nobleza, la Iglesia, e incluso los artesanos y los campesinos. Porque es máximo de desterritorialización, verdadero acelerador de partículas, efectúa también la reterritorialización de conjunto.

(MM:286-287) En lugar de construir un cuerpo sin órganos suficientemente rico y lleno para que pasen las intensidades, los drogadictos erigen un cuerpo vacío o vitrificado, o un cuerpo canceroso: la línea causal, la línea creadora o de fuga, se transforma inmediatamente en línea de muerte y de abolición. La abominable vitrificación de las venas, o la purulencia de la nariz, el cuerpo vidrioso del drogadicto. Agujeros negros y líneas de muerte, las advertencias de Artaud y de Michaux coinciden (más técnicas, más consistentes que el discurso sociopsicológico, o psicoanalítico, o informacional, de los centros de recepción y de tratamiento). Artaud diciendo: no evitaréis las alucinaciones, las percepciones erróneas, los fantasmas descartados o los malos sentimientos, como otros tantos agujeros negros en ese plan de consistencia, pues vuestra conciencia también irá en esa falsa dirección. Michaux diciendo: ya no seréis dueños de vuestras velocidades, entraréis en una loca carrera de lo imperceptible y de la percepción, que gira tanto más sobre sí misma cuanto que todo en ella es relativo. Os ufanaréis de vosotros mismos, perderéis vuestros controles, estaréis en un plan de consistencia, en un cuerpo sin órganos, pero justo en el punto en el que no cesaréis de fallarlos, de vaciarlos, y de deshacer lo que hacéis, andrajos inmóviles. Qué palabras más simples, "percepciones erróneas" (Artaud), "malos sentimientos" (Michaux), para decir, sin embargo, algo muy técnico: cómo la causalidad inmanente del deseo, molecular y perceptiva, fracasa en el agenciamiento-droga. Los drogadictos no cesan de recaer en lo que trataban de evitar: una segmentaridad más dura a fuerza de ser marginal, una territorialización tanto más artificial cuanto que se hace en sustancias químicas, formas alucinatorias y subjetivaciones fantasmáticas. Los drogadictos pueden ser considerados como precursores o experimentadores que retrasan incansablemente un nuevo camino de vida; pero incluso su prudencia no reúne las condiciones de la prudencia. Por eso, o bien recaen en la cohorte de los falsos héroes que siguen el camino conformista de una pequeña muerte y de una larga fatiga, o bien, lo que es peor, sólo habrán servido para lanzar una tentativa que sólo puede ser continuada y que sólo puede beneficiar a los que no se drogan, o a los que ya no se drogan, a los que rectifican secundariamente el plan siempre abortado de la droga, y descubren gracias a ella aquello de lo que ésta carece para poder construir un plan de consistencia. ¿La equivocación de los drogadictos no sería partir cada

vez de cero, bien para drogarse, o bien para abandonar la droga, cuando en realidad deberían hacer una pausa, abandonar "en el medio", bifurcar en el medio? Llegar a emborracharse, pero con agua pura (Henry Miller). Llegar a drogarse, pero por abstención, "tomar y abstenerse, sobre todo abstenerse", soy un bebedor de agua (Michaux). Llegar al punto en el que el problema ya no es "drogarse o no", sino que la droga haya modificado suficientemente las condiciones generales de la percepción del espacio y del tiempo para que los no drogados logren pasar a través de los agujeros del mundo y en las líneas de fuga, justo donde son necesarios otros medios que la droga. La droga no asegura la inmanencia, es la inmanencia de la droga la que permite "pasar" de ella. ¿Cobardía, utilización de los demás, esperar a que los demás hayan corrido el riesgo? Más bien continuar siempre una empresa por el medio, cambiar sus medios. Necesidad de elegir, de seleccionar la buena molécula, la molécula de agua, la molécula de hidrógeno o de helio. No es un problema de modelo, todos los modelos son molares: hay que determinar las moléculas y las partículas con relación a las cuales los "entornos" (indiscernibilidad, devenires) se engendran y se definen.

(MM:290) Y es que James forma parte de esos escritores atrapados en un devenir-mujer irresistible. No cesará de perseguir su objetivo, y de inventar los medios técnicos necesarios para ello. Molecularizar el contenido del secreto, linealizar la forma.

(MM:296) Cuando Boulez se hace historiador de la música es para mostrar, cada vez de manera muy diferente, cómo todo gran músico inventa y hace pasar una especie de diagonal entre la vertical armónica y el horizonte melódico. Y cada vez se trata de otra diagonal, de otra técnica y de una creación. Pues bien, en esa línea transversal, que realmente es de desterritorialización, se mueve un *bloque sonoro*, que ya no tiene punto de origen, puesto que está siempre y ya en medio de la línea, que ya no tiene coordenadas horizontales y verticales, puesto que crea sus propias coordenadas, que ya no forma una unión localizable entre un punto y otro, puesto que está en un "tiempo no pulsado": un bloque rítmico desterritorializado, que abandona puntos, coordenadas y medida, como un barco a la deriva que se confunde con la línea, o que traza un plan de consistencia. Velocidades y lentitudes se integran en la forma musical, empujando a esta unas veces a una proliferación, a microproliferaciones lineales, otras a una extinción, una abolición sonora, involución, y las dos cosas a la vez. El músico es el más indicado para decir: "Odio la memoria, odio el recuerdo", y precisamente porque afirma la potencia del devenir.

(MM:314) 77 DOMINIQUE FERNANDEZ, *La rose des Tudors*, Julliard (y la novela *Porporino*, rasset). Fernández cita la música *pop* como un retorno tímido a la gran música vocal inglesa. En efecto, habría que considerar las técnicas de respiración circular, en las que se canta inspirando y espirando, o de filtrado del sonido según zonas de resonancia (nariz, frente, pómulos — utilización propiamente musical del rostro).

(MM:345) Por supuesto, no se dirá que hay más nacionalismo en un caso que en el otro, pues el nacionalismo está presente en todas las figuras del romanticismo, unas veces como motor, otras como agujero negro (el fascismo utilizó mucho menos a Verdi que el nazismo a Wagner). El problema es verdaderamente musical, técnicamente musical, y por ello tanto más político.

(MM:346-347) Si hay una edad moderna, esa es sin duda la de lo cósmico. Paul Klee se declara antifaus-tiano, "yo no amo los animales y a todas las demás criaturas con una cordialidad terrestre, las cosas terrestres me interesan menos que las cosas cósmicas". El agenciamiento ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra o en las fuerzas del pueblo, sino que se abre a las fuerzas del Cosmos. Todo esto parece de una extrema generalidad, y, como hegeliano, hablaría de un Espíritu absoluto. Sin embargo, es, debería ser técnica, sólo técnica. La relación esencial ya no es materias-formas (o sustancias-atributos); ni tampoco es desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia. La relación se presenta aquí como una relación directa material-fuerzas. El material es una materia molecularizada, y que como tal debe "captar" fuerzas, que sólo pueden ser las fuerzas del Cosmos. Ya no hay una materia que encontraría en la forma su principio de inteligibilidad correspondiente. Ahora se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden: el material visual debe captar fuerzas no visibles. *Hacer visible*, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible. En esta perspectiva, la filosofía sigue el mismo movimiento que las demás actividades; mientras que la filosofía romántica todavía invocaba una identidad sintética formal que aseguraba una inteligibilidad continua de la materia (síntesis a priori), la filosofía moderna tiende a elaborar un material de pensamiento para capturar fuerzas no pensables en sí mismas. Es la filosofía-Cosmos, a la manera de Nietzsche. El material molecular está incluso tan desterritorializado que ya no se puede hablar de materias de expresión, como en la territorialidad romántica. *Las materias de expresión son sustituidas por un material de captura*. Como consecuencia, las fuerzas a capturar ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran Forma expresiva, ahora son las de un Cosmos energético, informal e inmaterial. El pintor Millet llega a decir que, en pintura, lo fundamental no es lo que transporta un campesino, por

ejemplo, un objeto sagrado o un saco de patatas, sino el peso exacto de lo que transporta. Es el giro posromántico: lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades. La tierra bascula, y tiende a valer como el puro material de una fuerza gravítica o de gravedad. Quizá habrá que esperar a Cézanne para que las rocas ya sólo existan por las fuerzas de plegamiento que captan, los paisajes por fuerzas magnéticas y térmicas, las manzanas por fuerzas de germinación: fuerzas no visuales y que, sin embargo, se las ha hecho visibles. Al mismo tiempo que las fuerzas devienen necesariamente cósmicas, el material deviene molecular; una fuerza inmensa actúa en un espacio infinitesimal. El problema ya no es el de un comienzo, ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un problema de consistencia o de consolidación: ¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables? Incluso el ritornelo deviene a la vez molecular y cósmico, Debussy... la música moleculariza la materia sonora, pero de esa forma deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración, la Intensidad<sup>45</sup>. *Hacer la Duración sonora*. Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornelo, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos. Se sale, pues, de los agenciamientos para entrar en la edad de la Máquina, inmensa mecanosfera, plan de cosmización de las fuerzas a captar.

(MM:348) Pues sólo en la técnica hay imaginación. La figura moderna no es la del niño ni la del lobo, y menos aún la del artista, es la del artesano cósmico: una bomba atómica artesanal es algo muy sencillo en verdad, ya se ha experimentado, ya se ha hecho. Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra. La invocación al Cosmos no actúa en absoluto como un metáfora; al contrario, la operación es efectiva desde el momento en que el artista pone en relación un material con fuerzas de consistencia o de consolidación.

(MM:352-353) Más bien habría que mostrar cómo un músico tiene necesidad de un *primer tipo* de ritornelo, ritornelo territorial o de agenciamiento, para transformarlo interiormente, desterritorializarlo, y producir finalmente un ritornelo del *segundo tipo*, como meta final de la música, ritornelo cósmico de una máquina de sonido. Gisèle Brelet ha planteado bien el problema del paso de un tipo al otro, a propósito de Bartok: ¿cómo construir, a partir de las *melodías* territoriales y populares, autónomas, suficientes, encerradas en sí mismas como modos, un nuevo cromatismo que las ponga en comunicación, y crear así "temas" que aseguren un desarrollo de la Forma, o más bien un devenir de las Fuerzas? El problema es general puesto que, en muchas direcciones, van a ser sembrados ritornelos por un nuevo germen que recupera los modos y los hace comunicantes, deshace el temperamento, funda el mayor y el menor, hace huir el sistema tonal, más que romper con él, pasa a través de sus redes. Frente a Schoenberg, se puede decir ¡viva Chabrier!, como Nietzsche decía ¡viva Bizet!, y por las mismas razones, con la misma intención musical y técnica. Se pasa de lo modal a un cromatismo ampliado no temperado. No hay necesidad de suprimir lo tonal, hay que hacerlo huir. Se pasa de los ritornelos agenciados (territoriales, populares, amorosos, etc.) al gran ritornelo máquina cósmica.

(MM:367) Pero la forma de exterioridad de la máquina de guerra hace que ésta sólo exista en sus propias metamorfosis; existe tanto en una innovación industrial como en una invención tecnológica, en un circuito comercial, en una creación religiosa, en todos esos flujos y corrientes que sólo secundariamente se dejan apropiar por los Estados.

(MM:368) Existe un tipo de ciencia, o un tratamiento de la ciencia, difícilmente clasificable, y cuya historia tampoco es fácil de seguir. No son "técnicas", según la acepción habitual. Tampoco son "ciencias", en el sentido real o legal establecido por la historia. Según un reciente libro de Michel Serres, se puede rastrear su huella en la física atómica, de Demócrito a Lucrecio, y a la vez en la geometría de Arquímedes. Las características de una ciencia excéntrica de este tipo serían las siguientes:...

(MM:372-373) Por supuesto, es difícil considerar los grandes cuerpos de un Estado moderno como tribus árabes. Lo que queremos decir es que los cuerpos colectivos siempre tienen márgenes o minorías que reconstituyen equivalentes de máquina de guerra, bajo formas a veces inesperadas, en agenciamientos determinados tales como construir puentes, construir catedrales, o bien emitir juicios, o bien hacer música, instaurar una ciencia, una técnica..

(MM:373-374) Husserl habla de una protogeometría que se dirigiría a esencias morfológicas *difusas*, es decir, vagabundas o nómadas. Esas esencias se distinguirían de las cosas sensibles, pero también de las esencias ideales, reales o imperiales. La ciencia que trataría de ellas, la protogeometría, también sería difusa, en el sentido de vagabunda: no sería ni inexacta como las cosas sensibles, ni exacta como las esencias ideales, sino *anexacta* y *sin embargo rigurosa* ("inexacta por esencia y no por azar"). El círculo es una esencia fija ideal, orgánica, pero el redondel es una esencia difusa y fluente que se distingue a la vez del círculo y de las



cosas redondas (un vaso, una rueda, el sol...). Una figura teorematizada es una esencia fija, pero sus transformaciones, deformaciones, ablaciones o aumentos, todas sus variaciones, forman figuras problemáticas difusas y sin embargo rigurosas, en forma de "lenteja", de "umbrela" o de "salero". Diríase que las esencias difusas extraen de las cosas una determinación que es más que la coseidad, que es la de la *corporeidad*, y que quizá incluso implica un espíritu de cuerpo. Pero, ¿por qué Husserl ve ahí una protogeometría, una especie de intermediario y no una ciencia pura? ¿Por qué hace depender las esencias puras de un paso al límite, cuando todo paso al límite pertenece como tal a lo difuso? Estamos ante dos concepciones de la ciencia, formalmente diferentes; y, ontológicamente, ante un mismo y único campo de interacción en el que una ciencia real no cesa de apropiarse de los contenidos de una ciencia nómada o difusa, y en el que una ciencia nómada no cesa de hacer huir los contenidos de la ciencia real. En última instancia, lo fundamental es la frontera constantemente móvil. En Husserl (y también en Kant, aunque en sentido inverso, el redondel como "esquema" del círculo), se constata una muy justa apreciación de la irreductibilidad de la ciencia nómada, pero al mismo tiempo una preocupación de hombre de Estado, o que toma partido por el Estado, por mantener una primacía legislativa y constituyente de la ciencia real. Siempre que uno se limite a esa primacía, convierte la ciencia nómada en una instancia precientífica, o paracientífica, o subcientífica. Y sobre todo, ya no puede comprender las relaciones ciencia-técnica, ciencia-práctica, puesto que la ciencia nómada no es una simple técnica o práctica, sino un campo científico en el que el problema de esas relaciones se plantea y se resuelve desde un punto de vista completamente distinto que el de la ciencia real. El Estado no cesa de producir y reproducir círculos ideales, pero se necesita una máquina de guerra para hacer un redondel. Así pues, habría que determinar las características específicas de la ciencia nómada, para comprender a la vez la represión que sufre y la interacción en la que se "mantiene".

(MM:374-375) La ciencia nómada no tiene la misma relación con el trabajo que la ciencia real. No es que en ella la división del trabajo sea menor, sino que es diferente. Son bien conocidos los problemas que siempre han tenido los Estados con los "*compagnonnages*", los cuerpos nómadas o itinerantes del tipo albañiles, carpinteros, herreros, etc. Fijar, sedentarizar la fuerza de trabajo, regular el movimiento del flujo de trabajo, asignarle canales y conductos, crear corporaciones en el sentido de organismos, y, para lo demás, recurrir a una mano de obra forzosa, reclutada *in situ* (corvea) o entre los indigentes (talleres de caridad), —esa fue siempre una de las tareas fundamentales del Estado, con la que se proponía a la vez acabar con un *vagabundeo de banda y un nomadismo de cuerpo*—. Si volvemos al ejemplo gótico es para recordar lo mucho que viajaban los *compagnons*, construyendo catedrales aquí y allá, diseminando las obras, disponiendo de una potencia activa y pasiva (movilidad y huelga) que evidentemente no convenía a los Estados. La respuesta del Estado es dirigir las obras, introducir en todas las divisiones del trabajo la distinción suprema de lo intelectual y lo manual, de lo teórico y lo práctico, copiada de la diferencia "gubernantes-gobernados". Tanto en las ciencias nómadas como en las ciencias reales encontraremos la existencia de un "plan", pero que en modo alguno es el mismo. Al plano sobre el suelo del *compagnon* gótico se opone el plano métrico sobre papel del arquitecto exterior a la obra. Al plan de consistencia o de composición se opone otro plan, que es de organización y de formación. A la talla por corte a escuadra de las piedras se opone la talla por paneles, que implica la construcción de un modelo reproducible. No sólo se dirá que ya no se necesita un trabajo cualificado: se necesita un trabajo no cualificado, una descualificación del trabajo. El Estado no confiere un poder a los intelectuales o creadores de conceptos, sino que, por el contrario, los convierte en un organismo estrechamente dependiente, cuya autonomía sólo es ilusoria, pero que, sin embargo, es suficiente para anular toda capacidad a aquellos que ya sólo hacen reproducir o ejecutar. Lo que no impide que el Estado tenga aún dificultades con ese cuerpo de intelectuales que él mismo ha engendrado, pero que reivindica nuevas pretensiones nómadas y políticas. En cualquier caso, si el Estado se ve constantemente obligado a reprimir las ciencias menores y nómadas, si se opone a las esencias difusas, a la geometría operatoria del trazo, no es en virtud de un contenido inexacto o imperfecto de esas ciencias, ni de su carácter mágico o iniciático, sino porque implican una división del trabajo que se opone a la de las normas de Estado. La diferencia no es extrínseca: la forma en que una ciencia, o una concepción de la ciencia, participa en la organización del campo social, y en particular induce una división del trabajo, forma parte de esa misma ciencia. La ciencia real es inseparable de un modelo "hilemórfico", que implica a la vez una forma organizadora para la materia y una materia preparada para la forma; a menudo se ha mostrado cómo este esquema derivaba no tanto de la técnica o de la vida como de una sociedad dividida en gobernantes-gobernados, luego en intelectuales-manuales. Lo que lo caracteriza es que toda la materia se sitúa del lado del contenido, mientras que toda la forma se sitúa en la expresión. Diríase que la ciencia nómada es más sensible de forma inmediata a la conexión del contenido y de la expresión por sí mismos, teniendo cada uno de estos dos términos forma y materia. Por eso para la ciencia nómada la materia nunca es una materia preparada, así pues, homogeneizada, sino que es esencialmente portadora de singularidades (que constituyen una forma de contenido). Y la expresión tampoco es formal, sino inseparable de rasgos pertinentes (que constituyen una materia de expresión). Es, pues,

un esquema completamente distinto, como ya veremos. Podemos hacernos ya una idea de esta situación si pensamos en la característica más general del arte nómada, en el que la conexión dinámica del soporte y del ornamento sustituye a la dialéctica materia-forma. Así, desde el punto de vista de esta ciencia que se presenta como arte y también como técnica, la división del trabajo existe plenamente, pero no adopta la dualidad forma-materia (incluso con correspondencias biunívocas). Más bien sigue las conexiones entre singularidades de materia y rasgos de expresión, y se establece al nivel de esas conexiones, naturales o forzadas. Es una organización distinta del trabajo, y del campo social a través del trabajo.

(MM:377) Habría que oponer dos tipos de ciencias, o de actitudes científicas: una que consiste en "reproducir", otra que consiste en "seguir". Una sería de reproducción, de iteración y reiteración; otra sería de itineración, el conjunto de las ciencias itinerantes, ambulantes. La itineración se reduce con demasiada facilidad a una condición de la técnica, o de la aplicación y de la verificación de la ciencia.

(MM:378) *Hay ciencias ambulantes, itinerantes, que consisten en seguir un flujo en un campo de vectores en el que las singularidades se distribuyen como otros tantos "accidentes" (problemas).* Por ejemplo: ¿por qué la metalurgia primitiva es necesariamente una ciencia ambulante, que proporciona a los herreros un estatuto casi nómada? Se puede objetar que, en esos ejemplos, se trata a pesar de todo de ir de un punto a otro (incluso si son puntos singulares), por mediación de canales, y que el flujo continúa siendo divisible en franjas. Pero esto sólo es cierto en la medida en que las actitudes y los procesos ambulantes están necesariamente relacionados con un espacio estriado, siempre formalizados por la ciencia real que los priva de su modelo, los somete al suyo, y sólo les permite subsistir a título de "técnica" o "ciencia aplicada"... Siempre hay una corriente gracias a la cual las ciencias ambulantes o itinerantes no se dejan interiorizar totalmente en las ciencias reales reproductivas. Y hay un tipo de científico ambulante que los científicos de Estado no cesan de combatir, o de integrar, o de aliarse con él, sin perjuicio de proponerle un papel menor en el sistema legal de la ciencia y de la técnica.

(MM:390) Esa fue la aventura de China que, hacia el siglo XIV, y a pesar de su gran nivel técnico en navíos y navegación, es apartada de su inmenso espacio marítimo, ve entonces cómo los flujos comerciales se vuelven contra ella y se alían con la piratería, y sólo puede reaccionar con una política de inmovilidad, de restricción masiva del comercio, que refuerza la relación de éste con una máquina de guerra<sup>57</sup>. La situación es aún mucho más complicada de lo que nosotros decimos. El mar es quizá el principal de los espacios lisos, el modelo hidráulico por excelencia. Pero el mar también es, de todos los espacios lisos, el que primero se intenta estriar, transformar en un anexo de la tierra, con caminos fijos, direcciones constantes, movimientos relativos, toda una contrahidráulica de los canales o conductos. Una de las razones de la hegemonía de Occidente fue la capacidad que tuvieron sus aparatos de Estado para estriar el mar, conjugando las técnicas del Norte y las del Mediterráneo, y anexionándose el Atlántico. Pero esta empresa conduce al resultado más inesperado: la multiplicación de los movimientos relativos, la intensificación de las velocidades relativas en el espacio estriado, acaba por reconstituir un espacio liso o un movimiento absoluto.

(MM:392) La aritmética, el número, han tenido siempre un papel decisivo en el aparato de Estado: ya era así en la burocracia imperial, con las tres operaciones conjugadas del empadronamiento, del censo y de la elección. Con mayor motivo, las formas modernas del Estado no se han desarrollado sin utilizar todos los cálculos que surgían en la frontera entre la ciencia matemática y la técnica social (todo un cálculo social como fundamento de la economía política, de la demografía, de la organización del trabajo, etc.). Este elemento aritmético de Estado ha encontrado su poder específico en el tratamiento de cualquier tipo de materias: materias primas, materias secundarias de los objetos elaborados, o la última materia constituida por la población humana. El número siempre ha servido así para dominar la materia, para controlar sus variaciones y sus movimientos, es decir, para someterlos al marco espacio-temporal del Estado, —bien *spatium* imperial, bien *extensio* moderna—. El Estado tiene un principio territorial o de desterritorialización, que relaciona el número con magnitudes métricas (teniendo en cuenta métricas cada vez más complejas que efectúan la sobrecodificación).

(MM:396) Se necesitan escuelas o instituciones especiales: es una invención característica de la máquina de guerra, que los Estados no cesarán de utilizar, de adaptar a sus fines, hasta el punto de hacerla irreconocible, o bien de restituirla bajo una forma burocrática de estado mayor, o bajo una forma tecnocrática de cuerpos muy especiales, o en los "espíritus de cuerpo" que sirven al Estado pero también le resisten, o entre los comisarios que sirven al Estado pero también lo traicionan.

(MM:396-397) Es cierto que los nómadas no tienen historia, sólo tienen una geografía. Y la derrota de los nómadas ha sido de tal magnitud, tan completa, que la historia se identifica con el triunfo de los Estados. A

partir de ahí se ha asistido a una crítica generalizada que negaba a los nómadas cualquier innovación tecnológica o metalúrgica, política, metafísica. Burgueses o soviéticos (Grousset o Vladimirtsov), los historiadores consideran a los nómadas como una pobre gente que no entiende nada, ni las técnicas ante las que permanecería indiferente, ni la agricultura, ni las ciudades o los Estados que destruye o conquista. Cómo explicar entonces que los nómadas hayan triunfado en la guerra si no hubieran tenido una fuerte metalúrgica: la idea de que el nómada recibe sus armas técnicas, y sus consejos políticos, de tránsfugas de un Estado imperial es a pesar de todo inverosímil.

(MM:397) Las armas y las herramientas siempre se pueden distinguir según su uso (destruir hombres o producir bienes). Y si bien esta distinción extrínseca explica ciertas adaptaciones secundarias de un objeto técnico, no impide una convertibilidad general entre los dos grupos, hasta el extremo de que parece muy difícil proponer una diferencia intrínseca entre armas y herramientas. Los tipos de percusión, tal como Leroi-Gourhan los ha definido, aparecen en los dos lados. "Es probable que, durante varias edades consecutivas, las armas de guerra y los instrumentos agrícolas hayan permanecido idénticos".

(MM:399) El motor tecnológico desarrollará esta tendencia, pero "la montura es el primer proyector del guerrero, su primer sistema de armas". De ahí el devenir-animal en la máquina de guerra. ¿Quiere eso decir que la máquina de guerra no es anterior a la montura y a la caballería? El problema no es ese. El problema es que la máquina de guerra implica la liberación de un vector Velocidad, devenido variable libre o independiente, lo que no se produce en la caza, en la que la velocidad remite sobre todo al animal cazado. Puede que ese vector de velocidad sea liberado por una infantería sin recurrir a la montura; es más, puede que haya montura, pero como medio de transporte o incluso de acarreo que no interviene en el vector libre. No obstante, de todas maneras, el guerrero toma del animal la idea de un motor más que el modelo de una presa. No generaliza la idea de presa aplicándola al enemigo, abstrae la idea de motor aplicándosela a sí mismo.

(MM:400-401) En el trabajo, lo fundamental es el punto de aplicación de una fuerza resultante ejercida por la fuerza de atracción de la tierra sobre un cuerpo considerado como "uno" (gravedad), y el desplazamiento relativo de ese punto de aplicación. En la acción libre, lo fundamental es la manera en que los elementos del cuerpo se escapan de la gravitación para ocupar absolutamente un espacio no puntuado. Las armas y su manejo parecen remitir a un modelo de acción libre, de la misma manera que las herramientas parecen remitir a un modelo de trabajo. El desplazamiento lineal, de un punto a otro, constituye el movimiento relativo de la herramienta, pero la ocupación turbulenta de un espacio constituye el movimiento absoluto del arma. Es como si el arma fuera móvil, auto-móvil, mientras que la herramienta es movida. Esta relación de las herramientas con el trabajo no es en modo alguno evidente, mientras que el trabajo no recibe la definición motriz o real que acabamos de darle. No es la herramienta la que define el trabajo, sino a la inversa. La herramienta supone el trabajo. No obstante, también las armas implican evidentemente una renovación de la causa, un consumo o incluso una desaparición en el efecto, un enfrentamiento a resistencias externas, un desplazamiento de la fuerza, etc. Sería inútil prestar a las armas un poder mágico que se opondría a la violencia de las herramientas: armas y herramientas están sometidas a las mismas leyes que definen precisamente la esfera común. Ahora bien, el principio de toda tecnología es mostrar como un elemento técnico continúa siendo abstracto, totalmente indeterminado, mientras que no se le relacione con un agenciamiento que él supone. La máquina es primera con relación al elemento técnico: no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social o colectiva, el agenciamiento maquínico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son su uso, su extensión, su comprensión..., etc. Por medio de los agenciamientos, el *filum* selecciona, cualifica e incluso inventa los elementos técnicos. Por eso no se puede hablar de armas o herramientas sin haber definido previamente los agenciamientos constituyentes que suponen y en los que entran. En ese sentido, decíamos que las armas y las herramientas no sólo se distinguen de manera extrínseca, y sin embargo no tienen características distintivas intrínsecas. Tienen características internas (y no intrínsecas) que remiten a los respectivos agenciamientos en los que están incluidas. Un modelo de acción libre no es, pues, efectuado por las armas en sí mismas y en su ser físico, sino por el agenciamiento "máquina de guerra" como causa formal de las armas. Por otro lado, el modelo trabajo no es efectuado por las herramientas, sino por el agenciamiento "máquina de trabajo" como causa formal de las herramientas...Cuando decimos que el arma es inseparable de un vector-velocidad, mientras que la herramienta continúa unida a condiciones de gravedad, tan sólo pretendemos señalar una diferencia entre dos tipos de agenciamiento, incluso si la herramienta en su agenciamiento específico es abstractamente más "rápida", y el arma abstractamente más "grave". La herramienta está esencialmente unida a una génesis, a un desplazamiento y a un consumo de la fuerza, que encuentran sus leyes en el trabajo, mientras que el arma sólo concierne al ejercicio o a la manifestación de la fuerza en el espacio y en el tiempo, de acuerdo con la acción libre. El arma no surge del cielo, y supone evidentemente producción, desplazamiento, gasto y resistencia. Pero este aspecto remite a la esfera común del arma y de la herramienta, y no concierne todavía a la especificidad del arma, que

sólo aparece cuando la fuerza es considerada por sí misma, cuando ya sólo se la relaciona con el número, con el movimiento, con el espacio y con el tiempo, o *cuando la velocidad se añade al desplazamiento*. Concretamente, un arma en la medida en que no está relacionada con el modelo Trabajo, sino con el modelo Acción libre, dando por supuesto por otra parte que las condiciones del trabajo se cumplen. En resumen, desde el punto de vista de la fuerza, la herramienta va unida a un sistema gravedad-desplazamiento, peso-altura. Y el arma, a un sistema *velocidad-perpetuum mobile* (en este sentido puede decirse que la velocidad es en sí misma un "sistema de armas"). La primacía muy general del agenciamiento maquínico y colectivo sobre el elemento técnico es válida en todas partes, tanto para las herramientas como para las armas. Las armas y las herramientas son consecuencias, sólo consecuencias, sólo consecuencias.

(MM:402) El afecto es la descarga rápida de la emoción, la respuesta, mientras que el sentimiento siempre es una emoción desplazada, retardada, resistente. Los afectos son proyectiles, tanto como las armas, mientras que los sentimientos son introceptivos como las herramientas. Hay una relación afectiva con el arma, de la que no sólo hablan las mitologías, sino la canción de gesta, la novela de caballerías y cortés. Las armas son afectos, y los afectos armas. Desde este punto de vista, la inmovilidad más absoluta, la pura catatonía, forman parte del vector-velocidad, se apoya en ese vector que combina la petrificación del gesto con la precipitación del movimiento. El caballero duerme sobre su montura, y parte como una flecha. Kleist es el que mejor ha combinado esas bruscas catatonías, desvanecimientos, suspensos, con las más altas velocidades de una máquina de guerra: nos permite así asistir a un devenir-arma del elemento técnico, al mismo tiempo que a un devenir afecto del elemento pasional (ecuación de Pentesilea).

(MM:403) El elemento técnico deviene herramienta cuando se abstrae del territorio y tiene por objeto la tierra; pero al mismo tiempo el signo deja de inscribirse en el cuerpo y se inscribe en una materia objetiva inmóvil. Para que haya trabajo hace falta una captura de la actividad por el aparato de Estado, una semiotización de la actividad por la escritura. De ahí la afinidad de agenciamiento signos-herramientas, signos de escritura-organización de trabajo.

(MM:405) Sin embargo, vuelven a surgir hombres de guerra, con muchas ambigüedades: todos aquellos que conocen la inutilidad de la violencia, pero que son adyacentes a una máquina de guerra a recrear, de respuesta activa y revolucionaria. También vuelven a surgir obreros, que no creen en el trabajo, pero que son adyacentes a una máquina de trabajo a recrear, de resistencia activa y de liberación tecnológica. No resucitan viejos mitos o figuras arcaicas, son la nueva figura de un agenciamiento transhistórico (ni histórico ni eterno, sino intempestivo): el guerrero nómada y el obrero ambulante. Una siniestra caricatura los precede ya, el mercenario o el instructor militar móvil, y el tecnócrata o analista trashumante, C.I.A. y I.B.M. Pero una figura transhistórica debe defenderse tanto de los viejos mitos como de las desfiguraciones preestablecidas, anticipatorias. "Para reconquistar un mito no hay que retroceder, aparece de nuevo, cuando el tiempo tiembla incluso en su propios cimientos bajo el imperio del máximo peligro". Artes marciales y tecnología de punta sólo son válidas en la medida en que posibilitan la unión de un nuevo tipo de masas guerreras y obreras. Línea de fuga común del arma y de la herramienta. Una pura posibilidad, una mutación. Se forman técnicos subterráneos, aéreos, sub-marinos, que en mayor o menor medida pertenecen al orden mundial, pero que también inventan y acumulan involuntariamente unos potenciales de conocimiento y de acción virtuales, utilizables por otros, minuciosos, y sin embargo fáciles de adquirir, para nuevos agenciamientos. Entre la guerrilla y el aparato militar, entre el trabajo y la acción libre, los préstamos siempre se han hecho en los dos sentidos, para un lucha tanto más variada.

*Problema III: ¿Cómo los nómadas inventan o encuentran sus armas?*

*Proposición VIII: la metalurgia constituye de por sí un flujo que converge necesariamente con el nomadismo.*

Los pueblos de la estepa no son tan conocidos por su régimen político, económico y social como por las innovaciones guerreras que aportan, desde el punto de vista de las armas ofensivas y defensivas, desde el punto de vista de la composición o de la estrategia, desde el punto de vista de los elementos tecnológicos (silla, estribo, herradura, arnés...). La historia niega una y otra vez, pero no llega a borrar las huellas nómadas. Los nómadas inventan el agenciamiento hombre-animal-arma, hombre-caballo-arco. Y a través de este agenciamiento de velocidad, las edades del metal se caracterizan por innovaciones. El hacha de bronce con casquete de los hicsos, la espada de hierro de los hititas han podido ser comparadas a pequeñas bombas atómicas. Se ha podido hacer una periodización bastante precisa de las armas de la estepa, mostrando las alternancias de armamento pesado y ligero (tipo escita y tipo sármata), y sus formas mixtas.

(MM:406) LYNN WHITE , que sin embargo no es favorable al poder de innovación de los nómadas, establece a veces amplias genealogías tecnológicas cuyo origen es sorprendente: técnicas de aire caliente y de turbinas, procedentes de Malasia ( *Technologie medievale et transformations sociales*, Mouton, págs. 112-113: "De ese modo se puede descubrir una cadena de estímulos técnicos a partir de algunas grandes figuras de la ciencia y de la técnica del inicio de los tiempos modernos, pasando por el final de la Edad Media, hasta las junglas de Malasia. Una segunda invención malasia, el pistón, tiene sin duda una importante influencia en el estudio de la presión del aire y de sus aplicaciones"). LEROI -GOURHAN , *Milieu et techniques*, Albin Michel, pág. 356 y sigs. Gilbert Simondon ha recogido, en series cortas, el problema de los "orígenes absolutos de una genealogía técnica", o de la creación de una "esencia técnica": *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, págs. 41 y sigs. ...En este sentido, M AZAHERI demuestra claramente cómo el sable y la espada remiten a dos líneas tecnológicas distintas

(MM:406-407) ¿Pero por qué considerar, según la antigua versión oficial china, que desertores del ejército imperial habrían revelado el secreto a los escitas? ¿Y qué significa "revelar el secreto", si los escitas no eran capaces de utilizarlo y no lo entendían? Los desertores cargan con todo. No se fabrica una bomba atómica con un secreto, tampoco se fabrica un sable si no se es capaz de reproducirlo y de integrarlo bajo otras condiciones, de hacerlo pasar a otros agenciamientos. La propagación, la difusión, forman parte plenamente de la línea de innovación; señalan un giro. Y además: ¿por qué decir que el acero al crisol es la propiedad necesaria de sedentarios y de imperiales, cuando es fundamentalmente una invención de metalúrgicos? Se supone que esos metalúrgicos están necesariamente controlados por un aparato de Estado; pero también gozan forzosamente de una cierta autonomía tecnológica, y de una clandestinidad social, que hacen que, incluso controlados, ni pertenecen ya al Estado ni son nómadas. No existen desertores que traicionan el secreto, sino metalúrgicos que lo comunican, y hacen posibles su adaptación y propagación: un tipo de "traición" totalmente distinto. A fin de cuentas, lo que hace tan difíciles las discusiones (tanto en el caso controvertido del estribo como en el caso real del sable), no sólo son los prejuicios sobre los nómadas, es la ausencia de un concepto suficientemente elaborado de familia tecnológica (¿qué es lo que define una familia o continuum tecnológico, y su extensión variable desde tal o tal punto de vista?).

(MM:407) Se podrá hablar de un *filum maquínico*, o de una familia tecnológica, cada vez que nos encontremos ante un conjunto de singularidades, prolongables por operaciones, que convergen y las hacen converger en uno o varios rasgos de expresión asignables. Si las singularidades u operaciones divergen, en materiales diferentes o en el mismo, hay que distinguir dos *filum* diferentes: por ejemplo para la espada de hierro, que procede del puñal, y el sable de acero, que procede del cuchillo. Cada *filum* tiene sus singularidades y operaciones, sus cualidades y rasgos, que determinan la relación del deseo con el elemento técnico (los afectos "del" sable no son los mismos que los de la espada).

(MM:408) Leroy-Gourhan ha llevado lo más lejos posible un vitalismo tecnológico que modela la evolución técnica sobre la evolución biológica en general: una *Tendencia universal*, cargada de todas las singularidades y rasgos de expresión, atraviesa medios internos y técnicas, que la refractan o la diferencian, según las singularidades y rasgos retenidos, seleccionados, reunidos, que se han hecho converger, inventados por cada uno 84. Existe un *filum* maquínico en variación que crea los agenciamientos técnicos, mientras que los agenciamientos inventan los *filum* variables. Una familia tecnológica cambia mucho, según que se la trace en un *filum* o que se la inscriba en los agenciamientos; pero los dos son inseparables.

(MM:408-409) Así pues, ¿cómo definir esa materia-movimiento, esa materia-energía, esa materia-flujo, esa materia en variación, que entra en los agenciamientos, y que sale de ellos? Es una materia desestratificada, desterritorializada. Nos parece que Husserl ha hecho que el pensamiento dé un paso decisivo al descubrir una región de esencias *materiales y difusas*, es decir, vagabundas, anexactas y sin embargo rigurosas, distinguiéndolas de las esencias fijas, métricas y formales. Hemos visto que esas esencias difusas se distinguen tanto de las cosas formadas como de las esencias formales. Constituyen conjuntos difusos. Liberan una *corporeidad* (materialidad) que no se confunde ni con la esencialidad formal inteligible, ni con la coseidad sensible, formada y percibida. Esta corporeidad tiene dos características: por un lado es inseparable de pasos al límite como cambios de estado, de procesos de deformación o de transformación que operan en un espacio-tiempo a su vez anexacto, que actúan como acontecimientos (ablación, adjunción, proyección...); por otro, es inseparable, de cualidades expresivas o intensivas, susceptibles de más y de menos, producidas como afectos variables (resistencia, dureza, peso, color...). Así pues, existe un acoplamiento ambulante *acontecimientos-afectos* que constituye la esencia corporal difusa, y que se distingue del vínculo sedentario "esencia fija-propiedades derivadas de ella en la cosa", "esencia formal-cosa formada". Y sin duda, Husserl tenía tendencia a convertir la esencia difusa en una especie de intermediario entre la esencia y lo sensible, entre la cosa y el concepto, más o menos como en el esquema kantiano. ¿No es el redondel una esencia difusa

o esquemática, intermediaria entre las cosas redondeadas sensibles y la esencia conceptual del círculo? En efecto, el redondel sólo existe como afecto-umbral (ni plano ni picudo) y como proceso-límite (redondear), a través de las cosas sensibles y de los agentes técnicos, rueda de molino, torno, rueda, rueda de afilar, casquillo... Pero sólo es "intermediario" en la medida en que el intermediario es autónomo, *él mismo* se extiende fundamentalmente entre las cosas y entre los pensamientos, para instaurar una relación completamente nueva entre los pensamientos y las cosas, una *difusa* identidad de los dos. Ciertas distinciones propuestas por Simondon pueden ser comparadas con las de Husserl. Pues Simondon denuncia la insuficiencia tecnológica del modelo materia-forma, en tanto que supone una forma fija y una materia considerada como homogénea.

(MM:415) En los agenciamientos nómadas y las máquinas de guerra, es una especie de rizoma, con sus saltos, sus desviaciones, sus pasos subterráneos, sus tallos, sus desembocaduras, sus rasgos, sus agujeros, etc. Pero, en el otro lado, los agenciamientos sedentarios y los aparatos de Estado realizan una captura del *filum*, toman los rasgos de expresión en una forma o en un código, hacen resonar juntos los agujeros, bloquean las líneas de fuga, subordinan la operación tecnológica al modelo del trabajo, imponen a las conexiones todo un régimen de conjunciones arborescentes.

(MM:425) Hay un hegelianismo de derechas que continúa vivo en la filosofía política oficial, y que une el destino del pensamiento y del Estado. KOJÈVE (*Tyrannie et sagesse*, Gallimard) y ERIC WEIL (*Hegel et l'Etat; Philosophie politique*, Vrin) son sus representantes más recientes. De Hegel a Max Weber se ha desarrollado toda una reflexión sobre las relaciones del Estado moderno con la Razón, a la vez como racional-técnico y como razonable-humano. Si se objeta que esta racionalidad, ya presente en el Estado imperial arcaico, es el *optimum* de los propios gobernantes, los hegelianos responden que lo racional-razonable no puede existir sin un mínimo de participación de todos. Pero el problema más bien es saber si la propia forma de lo racional-razonable no es extraída del Estado, a fin de darle necesariamente "razón"

(MM:425) GILBERT SIMONDON ha llevado muy lejos el análisis y la crítica del esquema hilemórfico y de sus presupuestos sociales ("la forma corresponde a lo que el hombre que manda ha pensado en sí mismo y que debe expresar de manera positiva cuando da sus órdenes; la forma es, pues, del orden de lo expresable"). A ese esquema forma-materia Simondon opone un esquema dinámico, materia provista de singularidades-fuerzas o condiciones energéticas de un sistema. El resultado es una concepción totalmente distinta de las relaciones ciencia-técnica. Cf. *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., págs. 42-56.

(MM:429) Sobre la relación molde-modulación, y la forma en que el modelado oculta o contrae una operación de modulación esencial a la materia-movimiento, cf., Simondon, págs. 28-50 ("modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable", pág. 42). Simondon muestra con claridad que el esquema hilemórfico no debe su poder a la operación tecnológica, sino al modelo social del *trabajo* que lo subordina (págs. 47-50)... No obstante, para las armas blancas, e incluso también para el cañón, encontramos constantemente un nómada en el horizonte de tal o tal familia tecnológica.

(MM:430) 97 Uno de los textos más importantes sobre la guerrilla continúa siendo el de T. E. LAWRENCE (*Les sept piliers*, Payot, capit. XXXIII, y "La science de la guérilla", *Encyclopedia Britannica*) que se presenta como un "anti-Foch", y elabora la noción de no-batalla. Pero la no-batalla tiene una historia que no depende solamente de la guerrilla: 1.º) la distinción tradicional entre "batalla" y "maniobra" en la teoría de la guerra (cf. Raymond Aron, *Penser la guerre, Clausewitz*, Gallimard, t. I. págs. 122-131) (trad. cast., ed. Sociales); 2.º) la manera en que la guerra de movimiento pone en tela de juicio el papel y la importancia de la batalla (ya con el mariscal Saxe y el controvertido problema de la batalla en las guerras napoleónicas); 3.º) por último, más recientemente, la crítica de la batalla en nombre del armamento nuclear, al jugar éste un papel persuasivo, y desempeñar las fuerzas convencionales sólo un papel de "test" o de "maniobra" (cf. la concepción gaullista de la no-batalla, y GUY BROSSOLLET, *Essay sur la non-bataille*). El reciente retorno a la noción de batalla no se explica únicamente por factores técnicos como el desarrollo de armas nucleares tácticas, pero implica consideraciones políticas de las que depende precisamente el papel asignado a la batalla (o a la no-batalla) en la guerra.

(MM:433-434) Volvamos a las tesis de Dumézil: 1) la soberanía política tendría dos polos, el emperador terrible y mago, que opera por captura, lazos, nudos y redes, el Rey sacerdote y jurista, que procede por tratados, pactos, contratos (la pareja Varuna-Mitra, Odín-Tyr, Wotan-Tiwaz, Urano-Zeus, Rómulo-Numa...); 2) una función de guerra es exterior a la soberanía política, y se distingue tanto de un polo como del otro (Indra, o Thor, o Tulio Hostilio...)1 .

Un curioso ritmo anima así el aparato de Estado, y en principio es un gran misterio, el de los Dioses-agavilladores o de los emperadores mágicos, *Tuertos* que emiten con un único ojo los signos que capturan, que ligan a distancia. Los reyes juristas son más bien *Mancos*, que levantan su única mano como elemento del derecho y de la técnica, de la ley y de la herramienta.

(MM:440) En efecto, el Estado procede de otro modo: es un fenómeno de *intraconsistencia*. Hace *resonar* al mismo tiempo puntos, que ya no son forzosamente ciudades-polos, sino puntos de orden muy diverso, particularidades geográficas, étnicas, lingüísticas, morales, económicas, tecnológicas...

(MM:462-463) Creemos que Lewis Mumford tiene razón cuando designa los imperios arcaicos bajo el nombre de megamáquinas, precisando que, tampoco en este caso, se trata de una metáfora: "Si, más o menos de acuerdo con la definición clásica de Reuleaux, se puede considerar una máquina como la combinación de elementos sólidos cada uno de los cuales tiene su función especializada y que funciona bajo control humano para transmitir un movimiento y ejecutar un trabajo, en ese caso, la *máquina humana* sería realmente una verdadera máquina" 49. Por supuesto, el Estado moderno y el capitalismo promueven el triunfo de las máquinas, y especialmente de las máquinas motrices (mientras que el Estado arcaico sólo tenía a lo sumo máquinas simples); pero en ese caso se habla de máquinas técnicas, extrínsecamente definibles. Ahora bien, no se está esclavizado por la máquina técnica, se está sujeto a ella. En ese sentido, diríase que con el desarrollo tecnológico el Estado moderno ha sustituido la esclavitud maquinaica por una sujeción social cada vez más fuerte. La esclavitud de la antigüedad y la servidumbre feudal ya eran métodos de sujeción. En cuanto al trabajador "libre" o puro del capitalismo, lleva la sujeción a su expresión más radical, puesto que los procesos de sujeción ya ni siquiera entran en conjunciones parciales que interrumpirían su curso. En efecto, el capital actúa como punto de subjetivación que constituye todos los hombres en sujetos, pero unos, los "capitalistas", son como los sujetos de enunciación que forman la subjetividad privada del capital, mientras que los otros, los "proletarios", son los sujetos de enunciado, sujetos a las máquinas técnicas en las que se efectúa el capital constante. Así pues, el régimen del salariado podrá llevar la sujeción de los hombres a un punto inaudito, y manifestar una crueldad particular, pero no por ello dejará de tener razón cuando lanza su grito humanista: no, el hombre no es una máquina, nosotros no lo tratamos como una máquina, nosotros no confundimos ciertamente el capital variable y el capital constante. Pero si el capitalismo aparece como una empresa mundial de subjetivación es porque constituye una axiomática de los flujos descodificados. Pues bien, la sujeción social, como correlato de la subjetivación, aparece mucho más en los modelos de realización de la axiomática que en la propia axiomática. En el marco del Estado-nación, o de las subjetividades nacionales, es donde se manifiestan los procesos de subjetivación y las sujeciones correspondientes. En cuanto a la propia axiomática, de la que los estados son modelos de realización, restaura o reinventa, bajo nuevas formas devenidas técnicas, todo un sistema de esclavitud maquinaica. No se trata en modo alguno de un retorno a la máquina imperial, puesto que ahora estamos en la inmanencia de una axiomática, y no bajo la transcendencia de una Unidad formal. Estamos ante la reinención de una máquina en la que los hombres son las partes constituyentes, en lugar de ser los obreros y los usuarios sujetos a ella. Si las máquinas motrices han constituido la segunda edad de la máquina técnica, las máquinas de la cibernética y de la informática forman una tercera edad que recompone un régimen de esclavitud generalizada: "sistemas hombres-máquinas", reversibles y recurrentes, sustituyen a las antiguas relaciones de sujeción no reversibles y no recurrentes entre los dos elementos; la relación del hombre y de la máquina se hace en términos de mutua comunicación interna, y ya no de uso o de acción.

(MM:463) Recientemente se ha subrayado hasta qué punto el ejercicio moderno del poder no se reducía a la alternativa clásica "represión o ideología", sino que implicaba procesos de normalización, de modulación, de modelización, de información, que se basan en el lenguaje, la percepción, el deseo, el movimiento, etc., y que pasan por microajustamientos. Este conjunto implica a la vez sujeción y esclavitud, llevadas a los extremos como dos partes simultáneas que no cesan de reforzarse y alimentarse la una de la otra. Por ejemplo: se está sujeto a la televisión en tanto que se la utiliza y consume, en esa situación tan particular de un sujeto de enunciado que se toma más o menos por sujeto de enunciación ("ustedes, queridos telespectadores, que hacen la televisión..."); la máquina técnica es el medio entre dos sujetos. Pero se está esclavizado por la televisión como máquina humana en la medida en que los telespectadores son, ya no consumidores o usuarios, ni siquiera sujetos capaces de "fabricarla", sino piezas componentes intrínsecas, "entradas" y "salidas", *feedback* o recurrencias, que pertenecen a la máquina y ya no a la manera de producirla o de utilizarla. En la esclavitud maquinaica sólo hay transformaciones o intercambios de informaciones, de los que unos son mecánicos y otros humanos<sup>51</sup>. Y por supuesto, no hay que reservar la sujeción para el aspecto nacional, mientras que la esclavitud sería internacional o mundial. Pues la informática también es la propiedad de los Estados que se erigen como sistemas hombres-máquinas. Pero precisamente en la medida en que los dos aspectos, el de la axiomática y el de los modelos de realización, no cesan de pasar el uno al otro, de comunicar. Ahora

bien, la sujeción social rivaliza con el modelo de realización de la misma manera que la esclavitud maquínica se extiende a la axiomática efectuada en el modelo. Nosotros tenemos el privilegio de padecer, a través de las mismas cosas y de los mismos acontecimientos, las dos operaciones a la vez. Sujeción y esclavitud, más que dos estadios, forman dos polos coexistentes.

(MM:468) Las modificaciones constantes de la axiomática capitalista, es decir, las adjunciones (enunciación de nuevos axiomas) y las sustracciones (creación de axiomas exclusivos), son objeto de luchas que no están en modo alguno reservadas a la tecnocracia. En todas partes, en efecto las luchas obreras desbordan el marco de las empresas que implican sobre todo proposiciones derivadas. Las luchas tienen directamente por objeto los axiomas que dirigen los gastos públicos de Estado, o incluso que conciernen a tal o tal organización internacional (por ejemplo, una firma multinacional puede planificar voluntariamente la liquidación de una fábrica en un país). De ahí que el peligro de una burocracia o de una tecnocracia obreras mundiales que se ocuparían de estos problemas sólo puede ser conjurado en la medida en que luchas locales tiene directamente como objetivo los axiomas nacionales e internacionales, precisamente en el punto de su inserción en el campo de inmanencia (potencialidad del mundo rural a este respecto).

(MM:470) 4. *La potencia*. — Supongamos que la axiomática libera necesariamente una potencia superior a aquella que trata, es decir, a la de los conjuntos que le sirven de modelos. Algo así como una potencia del continuo, ligada a la axiomática, y que sin embargo la desborda. Inmediatamente reconocemos esta potencia como potencia de destrucción, de guerra, encarnada en complejos tecnológicos militares, industriales y financieros, en continuidad los unos con los otros.

(MM:476) En ocasiones se invoca la alta tecnología del sistema mundial de esclavitud; pero incluso, o sobre todo, esa esclavitud maquínica abunda en proposiciones y movimientos indecibles que, lejos de remitir a un saber de especialistas juramentados, proporcionan otras tantas armas al devenir de todo el mundo, devenir-radio, devenir-electrónica, devenir-molecular. No hay lucha que no se realice a través de todas esas proposiciones indecibles, y que no construya *conexiones revolucionarias* contra las *conjugaciones* de la axiomática.

(MM:484) *Modelo tecnológico*. — Un tejido presenta en principio un cierto número de características que permiten definirlo como espacio estriado. En primer lugar, está constituido por dos tipos de elementos paralelos: en el caso más sencillo, unos son verticales, otros horizontales, y los dos se entrecruzan, se cruzan perpendicularmente. En segundo lugar, los dos tipos de elementos no tienen la misma función; unos son fijos, y los otros móviles, pasando por encima y por debajo de los fijos. Leroi-Gourhan ha analizado esta figura de los "sólidos flexibles", tanto en el caso de la cestería como en el del tejido: los montantes y las hebras, la cadena y la trama.

(MM:485) Pues bien, incluso los tecnólogos que manifiestan las mayores dudas sobre el poder de innovación de los nómadas les conceden al menos el homenaje del fieltro: espléndido aislante, invención genial, materia de la tienda, del vestido, de la armadura, entre los turco-mongoles. Sin duda, los nómadas de África y del Magreb tratan la lana más bien como tejido. Pero sin perjuicio de desplazar la oposición, ¿no estaremos ante dos concepciones, e incluso dos técnicas muy diferentes de tejer, que en cierto modo se distinguen como el tejido y el fieltro? Pues en el sedentario, el tejido-vestido y el tejido-tapicería tienden a anexionar unas veces el cuerpo, otras el espacio exterior, a la casa inmóvil: el tejido integra el cuerpo y el afuera en un espacio cerrado. El nómada, por el contrario, cuando teje ajusta el vestido e incluso la casa al espacio del afuera, al espacio liso abierto en el que el cuerpo se mueve.

(MM:486) A este respecto, una historia especialmente interesante sería la del *quilt*. Se denomina *quilt* a la reunión de dos capas de tela pespunteadas conjuntamente entre las que a menudo se introduce un relleno. De ahí la posibilidad de que no haya ni derecho ni revés. Pues, si bien los primeros colonos del siglo XVII llevan sus *quilts* ordinarios, espacios bordados y estriados de una gran belleza, cada vez desarrollan más una técnica de *patchwork*, a finales del siglo XVII, primero como consecuencia de la penuria textil (restos de tela, trozos recuperados de vestidos usados, utilización de los restos acumulados en la "bolsa de los trapos"), luego como consecuencia del éxito de las telas de algodón indias.

(MM:488-489) El mar, luego el aire y la estratosfera vuelven a ser espacios lisos, pero para mejor controlar la tierra estriada, en la más extraña de las inversiones. El espacio liso siempre dispone de una potencia de desterritorialización superior al estriado. Cuando uno se interesa por los nuevos oficios e incluso por las nuevas clases, ¿cómo no interrogarse sobre esos técnicos militares que vigilan día y noche las pantallas de radar, que habitan o habitarán por mucho tiempo los submarinos estratégicos y los satélites, y qué ojos, qué oídos de



apocalipsis ponen, pues apenas pueden ya distinguir un fenómeno físico, un vuelo de saltamontes, un ataque "enemigo" procedente de cualquier punto?

(MM:490) Pensar es viajar, y nosotros hemos intentado anteriormente construir un modelo tecnológico de los espacios lisos y estriados. En resumen, los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento —ni por algo que estaría únicamente en el espíritu— sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio. Viajar en liso o en estriado, pensar del mismo modo... Pero sin olvidar los pasos del uno al otro, las transformaciones del uno en el otro, las inversiones.

(MM:509) La historia tecnológica confirma la importancia de la turbina en la vida nómada.

(MM:519-520) Las máquinas abstractas exceden toda mecánica. Se oponen a lo abstracto en su sentido ordinario. Las máquinas abstractas se componen de *materias no formadas* y de *funciones no formales*. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (*filum* y *diagrama*). Esto se ve con toda claridad en un "plan" tecnológico: ese tipo de plan no está compuesto simplemente de sustancias formadas, aluminio, plástico, hilo eléctrico, etc., ni de formas organizadoras, programa, prototipos, etc., sino de un conjunto de materias no formadas que ya sólo presentan grados de intensidad (resistencia, conductibilidad, calentamiento, estiramiento, velocidad o retraso, inducción, transducción...), y de funciones diagramáticas que sólo presentan ecuaciones diferenciales o más generalmente "tensores". Por supuesto, en el seno de las dimensiones del agenciamiento, la máquina abstracta, o máquinas abstractas se efectúan en formas y sustancias, con estados de libertad variables.

(MM:521) Así, hay que definir rasgos o intensidades de contenido y, a la vez, rasgos o tensores de expresión (*artículo indefinido, nombre propio, infinitivo y fecha*), que se revelan, arrastrándose unos y otros alternativamente, en el plan de consistencia. Pues la materia no formada, el *filum*, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones (familias tecnológicas itinerantes); y la función no formal, el diagrama, no es un metalenguaje inexpressivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas).

(MM:526) Filum maquínico y linajes tecnológicos

## **NF) Nietzsche y la filosofía**

(NF:78) No se debe concebir la medida de las fuerzas como un procedimiento de física abstracta, sino como el acto fundamental de una física concreta, no como una técnica indiferente, sino como el arte de interpretar la diferencia y la cualidad independiente del estado de hecho (Nietzsche dice alguna vez: «Fuera del orden social existente»)

## **PIN) Pintura. El concepto de diagrama**

(PIN:50) Por ejemplo, los pintores de luz, que desembocan en la luz a través del color, emplean técnicas absolutamente diferentes.

(PIN:55) Vivimos, se nos dice a menudo, en un mundo de simulacros, vivimos en un mundo de *clichés*. Sin dudas. ¿Hay que acusar a los progresos, a ciertos progresos técnicos en el campo de las imágenes: la imagen-foto, la imagen-cine, la imagen-televisión, etc.? Bueno, pero ese mundo de las imágenes no existe solamente en las pantallas. Existe en nuestras cabezas, existe en las obras, existe en una obra. Es realmente lucreciano. Ustedes saben, Lucrecio habla de los simulacros que se pasean a través del mundo, que atraviesan espacios para llegar a impactar en nuestra cabeza, golpear nuestro cerebro. Vivimos en un mundo de *clichés*. Hay afiches, anuncios, todo eso. En última instancia, todo esto está sobre la tela antes de que el pintor comience

(PIN:57) Ahí comenzaba el acto de pintar. Sin embargo, no había pintado nada. Ahí ya tenía un acto, escogía una foto. ¿En función de qué? Tenía una idea en su cabeza. Hay desde luego una intención. ¿Cuál era su idea? ¿Cuál era la intención de pintar -y de pintar qué- desde el punto de vista de esa técnica?

(PIN:58) Esa técnica me gusta. No digo en absoluto que sea la mejor. Además, es preciso abandonarla. Un pintor puede hacer una serie así, pero si permanece en eso, a su turno se vuelve evidentemente un *cliché*.

El *pop art* había tenido técnicas emparentadas... Hacía su gama de luz. Ahora hará falta que ustedes me planteen la cuestión a la cual no voy a responder: Bah! Sustituía el *cliché* de partida por un nuevo *cliché*. Es evidente, es por eso que no podía permanecer mucho tiempo en esa técnica... El violeta que había escogido era técnicamente un violeta de Bayez, es decir un violeta que llamamos cálido.

(PIN:103) Pero el orden propio al caos, la instauración de un orden propio al abismo, ese el asunto del pintor. Pero en ese momento ustedes ven que, incluso técnicamente, los peligros son muy grandes.

(PIN:111) Pero concretamente, ¿qué es lo esencial técnicamente para el expresionismo llamado abstracto, para Pollock, para Morris Louis, para Nolland, para todos esos pintores? ...abandonar el caballete... para pintar sobre suelo una tela no tensa.

(PIN:128) Los procedimientos de retransmisión de una señal son analógicos o digitales. Al menos tecnológicamente es así.

(PIN 145) Para terminar entonces, volvemos a partir nuevamente de cero. Modular, modular, modular! Modular, no articular! ¿Qué nos dice para la formación de un concepto? Intento tirar a diestra y siniestra. Quisiera invocar dos tipos de datos: datos literarios y datos tecnológicos.

Para terminar, sólo agregaría una cosa. ¿Qué es entonces, en el sentido de la tecnología, pero en el sentido más simple, -queda en ustedes enriquecer, como no dejan de hacerlo-, esta operación de modulación? ¿Qué es, si ustedes quieren, en tanto límite de todas las operaciones de moldeado o de módulo? ... Busco aquí aplicaciones tecnológicas para ver si nuestro concepto de modulación habla bien. (PIN:163)

Segundo ejemplo tecnológico, todavía más simple: ¿qué es lo que llamamos una modulación al nivel de la tele? (PIN:165)

(PIN:168) Una ley de modulación. Se trata pues en él, si empleara las palabras tecnológicas que vengo de usar, de una modulación por impulsos discretos.

(PIN:197) El método puntual de Seurat, sí. En el puntillismo habría equivalentes técnicos con un código puntual.

(PIN:212) ¿Se supone el modo de hacer subordinado al concepto, a la idea? La determinación/conceptualización de los distintos espacios -resultantes de distintos modos de hacer- ¿No resulta expost? ¿No sería encontrar la ley inductivamente? ¿O sea, primero la técnica y luego la ciencia? O bien, ¿primero el hecho técnico creativo y luego su determinación conceptual? Pero, ¿Por qué tiene más jerarquía el concepto? ... Ahora bien, del mismo modo que el arte del XVI y el arte griego, técnicamente, a nivel de sus espacios, intercambian un tipo de señal -primado del primer plano y descubrimiento de la línea colectiva- Bizancio y el siglo XVII intercambian también una señal: primado del segundo plano, desencadenamiento de la luz e incluso del color.

(PIN:226) Creo que antes era distinto, pero ¿qué pasa fundamentalmente con los desnudos de Miguel Ángel, con el advenimiento del desnudo en pintura? Un problema técnico espantoso... ¿Cómo reproducir los colores de un cuerpo, de un cuerpo orgánico?

(PIN:231) Que con otros materiales, con otros problemas, con otras técnicas, que habida cuenta de todas las diferencias, el pasaje del arte griego al arte bizantino es también el paso de un espacio táctil-óptico a un espacio óptico puro.

(PIN:232) Yo diría, me parece, que eso no tiene mucho sentido, porque técnicamente hace falta que una sea obtenida por la otra. Podemos decir que en el resultado la forma es luz, pero no podemos decirlo de todo y de cualquier cosa.

(PIN:253) Intento ahora definir un régimen de colores Renacimiento, por ejemplo. Veremos cómo ocurre eso, si podemos adquirir un poquito de técnica, pero verdaderamente al servicio de nuestra búsqueda sobre los regímenes de color... Hablemos de los fondos blancos, partamos de ahí. Eso nos remitiría quizá a nuestra primera fórmula colorimétrica, pero no podríamos ir demasiado lejos, pues ellos lo hacen en la práctica, pintándolo, no sabiéndolo.

(PIN:254) A veces en estos hombres que detienen todo en un momento y que no quieren entender nada más nada del resto, se encuentran sorprendentes modernistas. Por un lado, nos enseñan una enormidad de cosas sobre el punto de corte que hacen. Y eso se explica muy fácilmente: están tan excitados con su "todo terminó a partir de allí", que tienen un conocimiento técnico muy profundo del período en que se detiene todo.

(PIN:256-257) Pero aunque emplee así la palabra técnica "veladura", yo tendría ganas de reclamar, de decir que eso no es la verdadera veladura, que eso es una veladura en sentido muy general... Su proeza técnica va a pasar por un espesamiento del fondo blanco... "Es entonces un genio y al mismo tiempo su técnica está ya sobre la vía de la decadencia, puesto que ya no es el viejo fondo van Eyck"... Son muy interesantes estas diferencias, que son por cierto puramente técnicas... Y es principalmente en Tiziano que asistimos a cosas tan conmovedoras: los arrepentimientos del pintor. Cuando miran muy de cerca, o en condiciones científicas ven la marca del arrepentimiento... Diría entonces que la evolución del Renacimiento, técnicamente, desde el punto de vista de este régimen del color blanco, del fondo blanco, va a estar marcada por tres cosas: espesor cada vez mayor y opacidad cada vez mayor; coloración del fondo cada vez más nítida; sustitución del método del bosquejo por el método de los arrepentimientos

(PIN:259) Al final del siglo XVI surge un pintor cuya importancia técnica será inmensa... Es el Caravaggio. ¿Qué es lo que hace el Caravaggio, qué es lo que inventa? La cosa más insólita... Pero él inventa -y aquí las palabras parecen faltar- el fondo negruzco, el fondo de betún, o más precisamente, el fondo rojo pardo.

(PIN:260) Ahora bien, si buscamos técnicamente de dónde vendrían esos fondos oscuros que el Caravaggio lleva a su perfección, me parece que se encuentran en algunos cuadros de Tintoretto... Caravaggio ha sido como una especie de bisagra.

(PIN:264) Característica de las técnicas del XIX: el trabajo del soporte es menos importante. Hay quienes trabajan directamente sobre la tela, color sobre color.

(PIN:265) Hay una manera del cuadro de estar en el tiempo, de tener un peso... Entonces la idea de Cézanne de hacer del impresionismo algo durable y sólido concernía a problemas técnicos. Tal como los problemas de restauración.

## **PLI) El Pliegue**

(PLI:17) Si las fuerzas plásticas se distinguen, no es porque lo viviente desborde el mecanismo, es porque los mecanismos no son lo suficientemente máquinas. El error del mecanismo no es ser demasiado artificial para explicar lo viviente, sino el no serlo suficientemente, el no estar lo suficientemente maquinado. En efecto, nuestros mecanismos están compuestos de partes que no son máquinas a su vez, mientras que el organismo está infinitamente maquinado, máquina en la que todas las partes o piezas son máquinas, sólo "transformada por diferentes pliegues que ella recibe". Así pues, las fuerzas plásticas son mucho más maquinicas que mecánicas y permiten definir máquinas barrocas. Se objetará que los mecanismos de la naturaleza inorgánica van ya hasta el infinito, puesto que el resorte tiene una composición a su vez infinita, o que el pliegue siempre remite a otros pliegues. Pero siempre hace falta una determinación extrema o la acción directa del ambiente para pasar de un nivel a otro, sin lo cual habría que detenerse como en nuestros mecanismos. El organismo viviente, por el contrario, en virtud de la preformación, tiene una determinación interna que le hace pasar de pliegue en pliegue, o constituye hasta el infinito, máquinas de máquinas. Diríase que entre lo orgánico y lo inorgánico hay una diferencia de vector, yendo lo segundo hacia masas cada vez más grandes en las que actúan mecanismos estadísticos y lo primero hacia masas cada vez más pequeñas y polarizadas, en las que se ejerce una maquinaria individuante, una individuación interna. ¿Presentimiento de Leibniz de varios aspectos que sólo mucho más tarde se desarrollarán? (Nota 18: Sobre la concepción tecnológica de Leibniz, su oposición a la de Descartes y su modernidad, véase Michel Serres, *Le système de Leibniz...*)

(PLI:30) El objeto ya no se define por una forma esencial, sino que alcanza una funcionalidad pura... A este nuevo objeto lo llamamos *objetil*. Como muestra Bernard Caché, es una concepción muy moderna del objeto tecnológico: ni siquiera remite a los orígenes de la era industrial, cuando la idea de lo estándar aún conservaba un aspecto de esencia e imponía una ley de constancia («el objeto producido por las masas y para las masas»), sino a nuestra situación actual, cuando la fluctuación de la norma sustituye la permanencia de la ley, cuando el objeto se sitúa en un continuo por variación...

## **PP) Conversaciones (Pourparlers)**

(PP:46) En Mil Mesetas, los “devenires” tienen más importancia que la historia. Se trata de cosas muy distintas. Por ejemplo, intentamos construir un concepto de “máquina de guerra”; ante todo, implica cierto tipo de espacio, una peculiar composición de hombres, de elementos tecnológicos y afectivos (armas y joyas...).

(PP:80) Podríamos decir que hay tres niveles cinematográficos coexistentes: el encuadre, que es la determinación de un conjunto provisional artificialmente cerrado; el desglose o guión técnico es la determinación del movimiento o de los movimientos que se distribuyen entre los elementos del conjunto; pero el movimiento expresa también un cambio o una variación del todo que tiene que ver con el montaje.

(PP: 83) La crítica cinematográfica se encuentra ante un doble escollo: tiene que evitar limitarse a una simple descripción de las películas, pero también debe cuidarse de no aplicar al cine conceptos que le son extraños. La tarea de la crítica es formar conceptos, que evidentemente no están dados en cuanto tales en las películas, pero que a pesar de ello sólo son aplicables al cine, a tal género cinematográfico o a tal película. Conceptos que son propios del cine, pero que sólo se pueden formar filosóficamente. No se trata de nociones técnicas (travelling, continuidad, rupturas de la continuidad, amplitud o profundidad de campo, etc.), la técnica no vale nada si no está al servicio de los fines que implica pero que no se explican por ella. Esos fines son los que configuran los conceptos cinematográficos. El cine realiza un automovimiento de la imagen, incluso una autotemporalización: ésta es su base, y éste es el aspecto que yo he intentado estudiar. Pero, ¿qué puede revelarnos el cine acerca del espacio y del tiempo que no revelen las demás artes? Un *travelling* y una panorámica no presentan el mismo espacio. Es más, puede suceder que el *travelling* deje de trazar un espacio para sumirse en el tiempo (en Visconti, por ejemplo). He intentado analizar el espacio en Kurosawa y en Mizoguchi: en uno, es un continente que engloba, en el otro es una línea universal, y ambas cosas son muy distintas, no sucede lo mismo en un continente globalizador que en una línea universalizante. Las técnicas están subordinadas a estas grandes finalidades. Ahí radica la dificultad: se precisan monografías de los autores, pero hay que incorporar a esas monografías una diferenciación de los conceptos, de las especificaciones, de las reorganizaciones, que pone en juego al cine en su totalidad.

(PP:102-103) Encuestas recientes revelan que uno de los espectáculos más apreciados es hoy la asistencia, en el plato, a un programa televisivo: no se trata ya de belleza ni de pensamiento, sino de entrar en contacto con la técnica, de tocar la técnica. El contacto-zoom ya no está en manos de Rossellini, ahora se ha convertido en el procedimiento universal de la televisión; la continuidad mediante la cual el arte embellecía y espiritualizaba la naturaleza, y después rivalizaba con ella, se ha convertido en inserción televisiva. La visita a la fábrica, con su severa disciplina, se ha convertido en el espectáculo ideal (¿cómo se fabrica un programa?), y lo enriquecedor en el valor estético supremo (“fue una experiencia tan enriquecedora...”). La enciclopedia del mundo y la pedagogía de la percepción han dejado su lugar a la formación profesional del ojo, un mundo de controladores y controlados que comulgan en su admiración por la técnica, por la mera técnica. Lentes de contacto por todas partes. Este es el punto en el que su optimismo crítico se convierte en pesimismo crítico.

(PP:105-106) ¿Por qué no reconocer a la televisión ese mismo poder del suplemento o de la conservación creadora? Aunque fuera con otros medios, nada debería en principio oponerse a ello, de no ser porque las funciones sociales de la televisión (los concursos, la información) asfixian toda posible función estética. En tales condiciones, la televisión es el consenso por excelencia: es la técnica inmediatamente social, que no permite ninguna des-sincronización con respecto a lo social, es la sociotécnica en estado puro. ¿Cómo podría esta formación profesional, este ojo profesional, permitir la subsistencia de un suplemento como aventura de la percepción? Si tuviera que escoger las mejores páginas de su libro, citaría aquellas en las que usted muestra cómo el “*replay*”, la repetición instantánea, desempeña en la televisión el papel de suplemento o autoconservación, siendo, de hecho, lo contrario; las páginas en las que usted rechaza toda posibilidad de saltar desde el cine a la comunicación, de establecer un “relevo” entre ambos, ya que tal relevo sólo sería posible con una televisión que estuviera dotada de un suplemento no comunicativo, un suplemento que se llamaría Welles; esas páginas en las que usted explica que el ojo profesional de la televisión, el famoso ojo técnico-social que invita a ver al propio espectador, engendra una perfección inmediata y suficiente, instantáneamente controlada y controlable. Y es que usted no se facilita las cosas criticando a la televisión por sus imperfecciones sino, al contrario, por su pura y simple perfección. Ha encontrado el medio de llegar a una perfección técnica que coincide estrictamente con la absoluta nulidad estética y noética (de ahí la visita a la fábrica como nuevo espectáculo). Bergman, lleno de júbilo y de pasión por lo que la televisión habría podido aportar auténticamente a las artes, se lo confirma: *Dallas* es absolutamente nulo, pero perfecto desde un punto de vista técnico-social. En otro orden de cosas, podríamos decir lo mismo de *Apostrophes13* : literariamente (estéticamente, noéticamente) nulo, pero técnicamente perfecto.

(PP:108-109) El manierismo de la “previsualización” en video de Coppola, en donde la imagen se fabrica fuera de la cámara; pero también un manierismo muy distinto, con técnicas muy severas y un tanto sobrias, el de Syberberg, en el que las marionetas y proyecciones frontales hacen que la imagen evolucione sobre un fondo de imágenes. ¿Se trata del mismo mundo que el de los videoclips, los efectos especiales y el cine espacial?...Puede que también el cine espacial hubiese podido participar de la creación estética y noética si hubiese sabido dar al viaje una última razón de ser, como pedía Burroughs, si hubiese sido capaz de romper con el control de “un buen chico que no ha olvidado llevarse a la Luna su libro de oraciones” y comprender mejor la lección de Michael Snow en *La región central*, inventando la técnica más sobria para plegar una imagen sobre otra y dirigir la naturaleza salvaje hacia el arte, llevando al cine hasta el puro *Spatium*. ¿Cómo valorar la investigación de imágenes, sonidos y música apenas comenzada en la obra de Resnais, de Godard, de los Straub y de Duras? ¿Qué nueva Comedia surgirá del manierismo de las posturas del cuerpo? Su concepto de manierismo está extremadamente bien fundado, cuando se comprende hasta qué punto los manierismos son diversos, heterogéneos, sin medida común en términos de valor, referidos únicamente al terreno de un combate en el que el arte y el pensamiento saltan, con el cine, a un nuevo elemento, mientras el poder de control se esfuerza por hurtarles ese elemento ocupándolo de antemano para hacer de él una nueva clínica socio-técnica. El manierismo, en todos estos sentidos divergentes, es la convulsión del cine y la televisión, convulsión en la que lo peor coexiste con la esperanza.

(PP:173) En mi opinión, la gente de derechas no es más ilusa ni más estúpida que otros, simplemente su técnica específica consiste en oponerse al movimiento. Sucede lo mismo con la oposición filosófica contra Bergson. Abrazarse al movimiento o detenerlo: políticamente, se trata de dos técnicas de negociación completamente distintas.

(PP:175) Es terrible lo que sucede en “Apostrophes”. Se trata de un programa de gran fuerza técnica en cuanto a organización y encuadres.

(PP:180) Todo estilo nuevo no implica tanto un nuevo “golpe” como un encadenamiento de posturas, es decir, un equivalente de la sintaxis que se realiza sobre la base de un estilo anterior pero que rompe con él. Las mejoras técnicas no son eficaces a menos que sean admitidas y seleccionadas por un estilo nuevo que no determinan por sí mismas. Por eso son tan importantes los “inventores” en los deportes, son los intercesores cualitativos. Por ejemplo, el tenis: ¿cuándo surgió esa manera de devolver el servicio en la que la pelota devuelta cae a los pies del adversario que está subiendo hacia la red? Creo, aunque no tengo seguridad de ello, que se debe a un gran tenista australiano de antes de la guerra, Bromwich. Es evidente que Borg ha inventado un estilo nuevo que abrió el tenis a una suerte de proletariado... Borg ha engendrado una raza de oscuros proletarios, MacEnroe puede ser vencido por un campeón cuantitativo. Se dirá que los que copian se benefician de un movimiento que ellos no han creado, pero que son aún más fuertes que los creadores, y las federaciones deportivas demuestran ostensiblemente su ingratitud frente a los inventores que les permiten vivir y prosperar. Pero esto no significa nada: la historia de los deportes pasa por estos inventores, que constituyen en cada momento lo inesperado, una nueva sintaxis, las mutaciones: sin ellos los progresos puramente tecnológicos sólo serían cuantitativos, sin importancia ni interés.

(PP:181) La historia de la medicina es la historia de estas agrupaciones que, como en el caso anterior, son posibles gracias a los medios tecnológicos, pero que no están determinadas por ellos.

(PP:232) Tomemos como ejemplo la Europa actual, con todo el trabajo que han invertido los políticos en su construcción y los tecnócratas en la uniformización de normas y reglamentaciones: por una parte, y considerando simplemente la ampliación de los límites, pueden producirse explosiones sorprendentes entre los jóvenes o entre las mujeres (algo que no es “tecnocratizable”); por otra parte, tiene gracia comprobar que esta Europa está ya, antes de haberse puesto en marcha, superada por movimientos procedentes del Este. Se trata de líneas de fuga muy graves. Y hay otra indicación en *Mil Mesetas*: no ya considerar las líneas de fuga en lugar de las contradicciones, sino las minorías en lugar de las clases. Finalmente, una tercera orientación consistiría en dar un estatuto a las “máquinas de guerra”, un estatuto que no se definiría por la guerra sino por una cierta manera de ocupar, de llenar el espaciotiempo o de inventar nuevos espaciotiempos: los movimientos revolucionarios (no se ha tenido suficientemente en cuenta el modo en que la O.L.P. ha sabido inventar un espaciotiempo en el mundo árabe), y también los movimientos artísticos, son máquinas de guerra.

(PP:236) Es verdad que estamos entrando en sociedades de “control” que ya no son exactamente disciplinarias. Se considera a menudo a Foucault como el pensador de las sociedades disciplinarias y de su técnica principal, el encierro (no únicamente el hospital o la cárcel, sino también la escuela, la fábrica o el cuartel).

(PP:244) Es sencillo buscar correspondencias entre tipos de sociedad y tipos de máquinas, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formaciones sociales que las han originado y que las utilizan. Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas, con el riesgo pasivo de la entropía y el riesgo activo del sabotaje; las sociedades de control actúan mediante máquinas de un tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son las interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus. No es solamente una evolución tecnológica, es una profunda mutación del capitalismo.

(PP:246) El estudio socio-técnico de los mecanismos de control que ahora están en sus comienzos debería ser un estudio categorial capaz de describir eso que ahora se está instalando en el lugar de los centros de encierro disciplinario, cuya crisis está en boca de todos.

## **PS) Proust y los signos**

(PS:170) Este tema de la profanación, muy frecuente en su obra y en su vida, Proust la pone generalmente en términos de "creencia": por ejemplo, CS1, I, 162-164. Nos parece más bien reenviar a toda una técnica de las contigüidades, de los tabicamientos y de comunicaciones entre vasos cerrados.

## **QF) ¿Qué es la filosofía?**

(QF:64) Sobre el Idiota (lo profano, lo privado o lo particular, por oposición al técnico y al sabio) y sus relaciones con el pensamiento, Nicolás de Cusa, Idiota, (OEuvres choisies, por M. de Gandillac, Ed. Aubier). Descartes reconstituye los tres personajes, bajo los nombres de Eudoxo, el idiota, Poliandro, el técnico, y Epistemon, el sabio público: La recherche de la verité par la lumiere naturelle (OEuvres philosophiques, Ed. Alquié, Gamier, II).

(QF:96) Resulta que el Ser en función de su estructura se desvía incesantemente cuando se vuelve, y que la historia del Ser o la de la Tierra es la de su desviación, su desterritorialización dentro del desarrollo técnico-mundial de la civilización occidental iniciada por los griegos y reterritorializada sobre el nacionalsocialismo... Lo que sigue siendo común a Hegel y a Heidegger es haber concebido la relación de Grecia y la filosofía como un origen, y por ende como el punto de partida de una historia interior de Occidente, de tal modo que la filosofía se confunde necesariamente con su propia historia. No obstante haberse aproximado mucho, Heidegger traiciona el movimiento de la desterritorialización, porque lo fija de una vez y para siempre entre el ser y el ente, entre el territorio griego y la Tierra occidental a la que los griegos habrían nombrado Ser.

(QF:98) Únicamente Occidente extiende y propaga sus centros de inmanencia. El terreno social ya no remite, como en los imperios, a una linde exterior que lo limita por arriba, sino a unas lindes interiores inmanentes que se desplazan sin cesar agrandando el sistema, y que se reconstituyen desplazándose. Los obstáculos externos ya tan solo son tecnológicos, y únicamente sobreviven las rivalidades internas. Mercado mundial que se extiende hasta los confines de la tierra, antes de pasar a la galaxia: hasta los cielos se vuelven horizontales. No se trata de una continuación de la tentativa griega, sino de una reanudación a una escala hasta entonces desconocida, bajo otra forma.

(QF:187-188) Cada territorio, cada hábitat, une sus planos o sus lienzos de pared no sólo espacio-temporales, sino cualitativos: por ejemplo una postura y un canto, un canto y un color, unos perceptos y unos afectos. Y cada territorio engloba o secciona territorios de otras especies, o intercepta unos trayectos de animales sin territorio, formando uniones interespecíficas. En este sentido Uexküll, bajo un primer aspecto, desarrolla una concepción de la Naturaleza melódica, polifónica, contrapuntística. No sólo el canto de un pájaro tiene sus relaciones de contrapunto, sino que puede encontrar otras con el canto de otras especies, y puede a su vez el mismo imitar estos otros cantos como si se tratara de ocupar el mayor número de frecuencias. La tela de araña contiene «un retrato muy sutil de la mosca» que le sirve de contrapunto. La concha como casa del molusco se vuelve, cuando éste ha muerto, el contrapunto del ermitaño que la convierte en su propio hábitat, gracias a su cola que no es natatoria, sino prensil, y le permite capturar la concha vacía. La garrapata está orgánicamente construida de forma que encuentra su contrapunto en el mamífero indeterminado que pasa por debajo de su rama, como las hojas del roble están dispuestas como tejas para las gotas del agua de lluvia que gotean. No se trata de una concepción finalista sino melódica, en la que ya no se sabe lo que es arte o lo que es naturaleza («la técnica natural»): hay contrapunto cada vez que una melodía interviene como «motivo» en otra melodía, como en las bodas del moscardón y de la boca del lobo. Estas relaciones de

contrapunto unen planos, forman compuestos de sensaciones, bloques, y determinan devenires. Pero no sólo estos compuestos melódicos determinados constituyen la naturaleza, ni siquiera generalizados; también es necesario, bajo otro aspecto, un plano de composición sinfónica infinito: de la Casa al universo.

(QF:194) Composición, composición, esa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte. No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemáticas, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación. Únicamente este último merece plenamente el nombre de composición, y una obra de arte jamás se hace mediante la técnica o para la técnica. Por supuesto, la técnica engloba muchas cosas que se individualizan según cada artista y cada obra: las palabras y la sintaxis en literatura; no sólo el lienzo en pintura, sino su preparación, los pigmentos, las mezclas, los métodos de perspectiva; o bien los doce sonidos de la música occidental, los instrumentos, las escalas, las alturas... Y la relación entre ambos planos, el plano de composición técnica y el plano de composición estética, no deja de variar históricamente.

(QF:195) Pero se trata de un comentario técnico que concierne exclusivamente a los materiales: además de que la duración de los materiales es algo muy relativo, la sensación pertenece a otro orden, y posee una existencia en sí mientras los materiales duren. La relación de la sensación con los materiales debe por lo tanto evaluarse dentro de los límites de la duración de los materiales, fuere cual fuere. Si hay progresión en el arte, es porque el arte sólo puede vivir creando perceptos nuevos y afectos nuevos como otros tantos rodeos, regresos, líneas divisorias, cambios de niveles y de escalas... Desde esta perspectiva, la distinción de dos estados de la pintura al óleo adquiere un aspecto completamente distinto, que es estético y ya no técnico: esta distinción no se reduce evidentemente a “representativo o no”, puesto que ningún arte, ninguna sensación han sido jamás representativos. En el primer caso, la sensación se realiza en el material, y no existe al margen de esta realización. Diríase que la sensación (el compuesto de sensaciones) se proyecta sobre el plano de composición técnica bien preparado, de tal modo que el plano de composición estética acaba recubriéndolo. Es necesario por lo tanto que el propio material comprenda unos mecanismos de perspectiva gracias a los cuales la sensación proyectada no sólo se realiza cubriendo el cuadro, sino siguiendo una profundidad. El arte goza entonces de una apariencia de trascendencia, que se expresa no en una cosa que tiene que representar, sino en el carácter paradigmático de la proyección y en el carácter «simbólico» de la perspectiva. La Figura es como la fabulación según Bergson: tiene un origen religioso. Pero, cuando se vuelve estética, su trascendencia sensitiva entra en una oposición soterrada o abierta con la trascendencia suprasensible de las religiones.

(QF:196) En el segundo caso, la sensación ya no se realiza en los materiales, más bien los materiales penetran en la sensación. Por supuesto, la sensación tampoco existe al margen de esta penetración, y el plano de composición técnica tampoco tiene más autonomía que en el primer caso: nunca vale para sí mismo. Pero diríase ahora que sube en el plano de composición estética, y le da un espesor propio, como dice Damisch, independiente de cualquier perspectiva y profundidad. En este momento las figuras del arte se liberan de una trascendencia aparente o de un modelo paradigmático, y confiesan su ateísmo inocente, su paganismo. Y sin duda entre estos dos casos, estos dos estados de la sensación, estos dos extremos de la técnica, las transiciones, las combinaciones y las coexistencias se van haciendo constantemente (por ejemplo el trabajo muy empastado de Tiziano o de Rubens): se trata más de polos abstractos que de movimientos realmente diferentes.

(QF:197-198) Y la música cuando renuncia tanto a la proyección como a las perspectivas que imponen la altura, el temperamento y el cromatismo, para conferir al plano sonoro un espesor singular del que dan fe elementos muy diversos: la evolución de los estudios para piano, que dejan de ser únicamente técnicos para convertirse en «estudios de composición» (con la amplitud que les da Debussy); la importancia decisiva que adquiere la orquestación en Berlioz; la subida de los timbres en Stravinski y en Boulez; la proliferación de los afectos de percusión con los metales, las pieles y las maderas, y su aleación con los instrumentos de viento para constituir bloques inseparables del material (Varese); la redefinición del percepto en función del ruido, del sonido bruto y complejo (Cage); no sólo la ampliación del cromatismo a otros componentes aparte de la altura, sino la tendencia a una aparición no cromática del sonido en un continuo infinito (música electrónica o electroacústica). No hay más que un plano, en el sentido de que el arte no comporta más plano que el de la composición estética: el plano técnico en efecto está necesariamente recubierto o absorbido por el plano de composición estética. Con esta condición la materia se hace expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en los materiales, o los materiales penetran en el compuesto, pero siempre de manera que se sitúan en un plano de composición propiamente estética. Hay muchos problemas técnicos en el arte, y la ciencia puede intervenir en su solución; pero sólo se plantean en función de los problemas de composición estética que conciernen a los compuestos de sensaciones y al plano al que se remiten necesariamente con sus materiales.

Toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda. El problema en el arte consiste siempre en encontrar qué monumento hay que erigir en un plano determinado, o qué plano hay que despejar por debajo de un monumento determinado, o ambas cosas a la vez

(QF:198) Todo sucede (la técnica incluida) entre los compuestos de sensaciones y el plano de composición estética.

### **SM) Presentación de Sacher-Masoch**

(SM:15-16) Porque en cuanto uno lee a Masoch, siente cabalmente que su universo no tiene nada que ver con el de Sade. No se trata sólo de técnicas, sino de problemas, inquietudes y proyectos en extremo diferentes

(SM:27) Un relato de Masoch titulado «El amor de Platón» es el punto de partida de la aventura con Luis II. Y aquí no sólo parece platónica la ascensión hacia lo inteligible, sino también toda una técnica de inversión, desplazamiento, travestido, desdoblamiento dialéctico.

(SM:134-135) De hecho, el genio de Sade y el genio de Masoch son completamente dispares; sus mundos no se comunican, sus técnicas novelísticas no guardan relación... Literariamente, Masoch es el maestro del fantasma y del suspenso: aunque más no sea por esa técnica es un gran escritor que alcanza la fuerza del mito a través del folclore, así como Sade supo alcanzar la fuerza demostrativa a través de sus descripciones.

### **SPE) Spinoza y el problema de la expresión**

(SPE:44) El análisis de Spinoza no se contenta con marcar la irreductibilidad de los dominios. Propone una explicación de los signos, que es como la génesis de una ilusión...El orden de la Naturaleza entera es expresivo. Pero basta comprender mal una ley natural para tomarla como un imperativo o un mandamiento. Cuando Spinoza ilustre los diferentes géneros de conocimiento a través del famoso ejemplo de los números proporcionales, mostrará que, al nivel más bajo, no comprendemos la regla de proporcionalidad: de ella retenemos, pues, un signo, que nos dice qué operación debemos realizar con esos números. Incluso las reglas técnicas toman un aspecto moral cuando ignoramos su sentido y no retenemos sino un signo de ellas. Con mayor razón las leyes de la Naturaleza.

(SPE:249) Así, en el ejemplo famoso de Spinoza, un signo representa la operación que "debemos" hacer sobre tres números para encontrar el cuarto. Leyes de la Naturaleza o reglas técnicas, es inevitable que toda ley se nos presente bajo una forma moral, precisamente en la medida en que no tenemos un conocimiento adecuado; una ley nos parece moral, o de tipo moral, cada vez que hacemos depende su efecto de un signo imperativo (y no de las relaciones constitutivas de las cosas).

### **SUB) La Subjetivación. Curso sobre Foucault**

(SUB:29) ¿Han hecho pliegue en Oriente, o bien han inventado técnicas de lo irrespirable, de respirar lo irrespirable, de sobrevivir en el vacío?

(SUB:42) Entre agujerear en la tierra y ese gesto del sembrador, hay una diferencia de estilo, hay una diferencia de técnica que compromete el cuerpo mismo, el espíritu mismo. Y el recolector oriental deshace la tierra *alrededor de*. Es interesante, tanto a nivel de la producción como de la cosecha, hay una diferencia radical entre las dos agriculturas... Hay también una diferencia radical al nivel de la ganadería. Porque habida cuenta del tratamiento, habida cuenta de la agricultura especial en Oriente y la de Occidente, resulta que Occidente tuvo una ventaja tecnológica muy considerable. Es decir, supo resolver bastante rápido su problema de la cohabitación entre ganadería y agricultura. Mientras que en Oriente el problema de la cohabitación entre ganadería y agricultura, y la rivalidad entre ambas, han planteado problemas considerables.

(SUB:49) ¿Qué sería un ejercicio superior de memoria? Pongamos, para emplear una palabra, poco importa si está bien escogida, una palabra técnica de filosofía: ¿Qué sería un ejercicio trascendental de memoria, a diferencia de un ejercicio empírico? ¿En qué se distingue de la memoria empírica, de la memoria ordinaria? Puedo decir que un tema célebre en Platón, el de la reminiscencia, es un caso de memoria trascendental.



(SUB:57) Sobre la técnica propia empleada por Roussel, se los recuerdo, tenemos un documento...Lo que Roussel llama su procedimiento, lo encontrarán en su libro *¿Cómo escribí algunos de mis libros?*

(SUB:75) Lombard decía que Occidente ha iniciado y ha fundado su victoria, su superioridad técnica, su superioridad histórica sobre Oriente, en el hecho de que supo desbrozar, mientras que Oriente fue objeto de una deforestación, de una deforestación para él catastrófica.

(SUB:96) ¿Cómo juzgar las rivalidades? ¿Cuál es, en cada dominio, el que más sabe? De allí todas las cuestiones técnicas de Sócrates... ¿Cómo desempatar a los rivales?

(SUB:136-137) No plegar, sino saber respirar en lo irrespirable. Hacen falta técnicas, ¿no? ¿Son las técnicas de Oriente técnicas de sí mismo o son técnicas de vida en el vacío?...Pero en los términos de Foucault, solo se podría decir que hay un sí mismo en las técnicas orientales, un sí mismo que se corresponde con lo que nosotros llamamos sí mismo, si descubrimos ejercicios que consistan en plegar la fuerza de tal manera que se constituya una interioridad de espera

(SUB:143) Los fenómenos de subjetivación en dichas comunidades, con estallidos, con el peligro de auténticas resurgencias, como se dice técnicamente, verdaderas resurgencias paranoicas en las comunidades de droga, donde entonces, en lugar de ser procesos de subjetivación nuevos, se restauraban fenómenos de autoridad, fenómenos imperialistas, fenómenos fascistas...

## Notas

---

<sup>1</sup>En nuestro (2012) afirmamos: Por último, [Don] Ihde [En el prólogo de *New Waves in Philosophy of Technology* (2009)] identifica una nueva ola: filósofos y pensadores más jóvenes, muchos de los cuales presentan trabajos en la compilación que él está prologando (2009). Con la excepción de Heidegger, los “ahora fantasmáticos padrinos de las primeras dos olas parecen haber desaparecido” como un escorzo del pasado de la filosofía de la tecnología, es decir, no aparecen ni siquiera nombrados con la excepción señalada: “el fantasma de Heidegger todavía aparece amenazante, pero con un sentido diferente que en las generaciones anteriores”. Se han suavizado los tonos extremistas, alarmistas y fantasiosos del pasado... Un párrafo especial dedica Ihde a la relectura que se hace de Heidegger y de su posición distópica respecto de la tecnología, al punto de convertir al filósofo alemán en una especie de nuevo Dewey mediante una operación de alto revisionismo. La presencia de Heidegger en esta nueva ola [de filósofos de la técnica] no tiene parangón con ningún otro filósofo de las viejas olas pero ninguno de los autores lo toma según las interpretaciones tradicionales que se han hecho de sus escritos. El trabajo sobre la pregunta por la técnica mantiene al alemán en la cúspide de la filosofía general dedicada el tema y así parece ser por estos trabajos que pivotean alrededor suyo.

<sup>2</sup> Diversos autores sostienen esta tesis, pero Oswald Spengler es quizá quien lo expresa con mayor claridad en su texto *El Hombre y la Técnica* (1935:29): La técnica de la especie no es solamente invariable sino también **impersonal**. La técnica humana, y **sólo** ella, es, empero, **independiente** de la vida de la especie humana. Es el único caso, en toda la historia de la vida, en que el ser individual **escapa a la coacción de la especie**. Hay que meditar mucho para comprender lo enorme de este hecho. La técnica en la vida del hombre es consciente, voluntaria, variable, personal, **inventiva**.

<sup>3</sup> Cangj, A. (2011:15)

<sup>4</sup> Citado por Mitcham (1994:132)

<sup>5</sup> También Marx y Ernst Kapp -el primero en usar el nombre de “filosofía de la tecnología” en el título de un libro- son considerados por Ihde como no pesimistas, aunque como en el siglo XIX todavía no se usaba el término “tecnología” en forma habitual no aparece aún el pesimismo a este respecto; esto ocurre recién después de la Primera Guerra Mundial.

<sup>6</sup> Allen se refiere al texto de Miguel de Beistegui *Truth and Genesis*, publicado en 2004 por la Indiana University Press en Bloomington.

<sup>7</sup> Texto publicado originalmente en el N° 1 del periódico francés *L'autre journal*, de mayo de 1990. Dirigido por el escritor Michel Butel -en el que colaboraban también Lyotard y Foucault- dejó de editarse en 1992 por dificultades financieras derivadas de la retirada de sus accionistas en razón de la posición contraria a la Guerra del Golfo sostenida por el diario.

<sup>8</sup> La palabra alemana que usa Heidegger es *Technik* que significa tanto “técnica” como “tecnología”, por ello el uso indistinto, aunque nosotros reservaremos “tecnología” para la noción moderna.

<sup>9</sup> Sin duda la intuición heideggeriana ha sido formidable como lo prueba la aparición de los departamentos de Recursos Humanos en la gran mayoría de las empresas y corporaciones, cuya función primordial es intermediar entre los empleados en tanto “recursos humanos” y los directores o dueños. Pero no sólo eso: también muchas universidades han creado la carrera de Recursos Humanos con el fin de capacitar en el ejercicio de tal función dentro de las empresas. No se nos ocurre un mejor ejemplo de la pertinencia de la *Gestell*: a tal punto llega la alienación que las propias universidades contribuyen alegremente a ella.

---

<sup>10</sup> Hay varias traducciones del término: dispositivo, estructura de emplazamiento, etc. La primera suena muy foucaultiana, la segunda obliga a precisar el sentido de estructura, lo cual implica tomar posición por alguno de los usos en el movimiento estructuralista. Incluso la palabra inglesa *enframing* no le hace justicia. Hemos preferido mantener el término original en alemán. De todas, ante la opción de elegir, nos parece que el dispositivo de Foucault es el que más se aproxima a la idea que quiere transmitir Heidegger. La traducción que estamos siguiendo usa estructura de emplazamiento.

<sup>11</sup> Zourabichvili, F. (2003:43)

<sup>12</sup> “acompañar a aquello que y como el ente es, y en ese acompañar llegar a saber inmediatamente, sobre el ente con el que vamos de ese modo, qué sucede con él, dar información sobre cómo es él mismo, quizá incluso llegar a ver el otro ente en tal acompañar más nítida y esencialmente de lo que él mismo es capaz” (2007:252)

<sup>13</sup> Mumford L. (2009)

<sup>14</sup> Raunig vincula estos dos términos con la máquina del teatro ático que se ubicaba a la izquierda del escenario, permitiendo la aparición de las figuras que cumplían la función de resolver las aporías que habían surgido en el curso de la obra (2008:39)

<sup>15</sup> El texto cita a Raymond Ruyer, *La Genèse des formes vivantes*, que, tomando de nuevo algunas tesis de Bohr y otros, muestra que lo viviente está en relación directa con los fenómenos individuales del átomo, más allá de los efectos de multitud que se manifiestan en los circuitos mecánicos internos del organismo tanto como en las actividades técnicas externas.

<sup>16</sup> El mol de un gas tiene un volumen de 22.4 litros y contiene  $6.02 \times 10^{23}$  moléculas

<sup>17</sup> La traducción no respeta el texto original en francés: (il n’y a pas de différence de nature), es decir (no hay diferencia de naturaleza)

<sup>18</sup> Corresponde a esta cita y a las siguientes

<sup>19</sup> En su curso sobre Foucault, titulado El Poder, dictado en la Universidad de Vincennes en 1986, Deleuze relata a sus alumnos -primera parte de la cuarta clase, 28 de Enero- la sucesión de acontecimientos que dieron lugar al Mayo francés. Allí confronta el pensamiento foucaultiano con el marxismo y el existencialismo. Dibuja tres etapas en la constitución de un nuevo tipo de lucha y en la producción de un nuevo sujeto histórico. En la primera y en el interior del marxismo, ubica a Georg Lukács con su texto *Historia y conciencia de clase*; en la segunda etapa a la Escuela de Frankfurt y en la tercera al marxismo italiano con la reinterpretación del marxismo, como germen de lo que luego se llamará la “autonomía”, el autonomismo marxista referido por Mithun Bantwal Rao.

<sup>20</sup> Las traducciones son nuestras

<sup>21</sup> Sin perjuicio de ello, Leroi-Gourhan rechaza la analogía entre órganos y artefactos.

<sup>22</sup> Borghi atribuye erróneamente a Jacob von Uexküll la nacionalidad alemana (2014:19), cuando en realidad nació en Keblaste, Estonia.

<sup>23</sup> Para Deleuze lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual, en tanto que lo actual y lo virtual son ambos componentes de lo real. Lo que se opone a lo real es lo posible, aunque en estas citas de Guattari las cosas no están tan claras.

---

<sup>24</sup> Guattari cita a F. Varela en su texto *Autonomie et Connaisance*, Paris, Seuil, 1989

<sup>25</sup> La cita supone la existencia de los “científicos” herreros antes de la existencia de la ciencia misma, tal como la conocemos a partir del siglo XVII

<sup>26</sup> El ritmo es, para Deleuze, un modo de definir la diferencia en sí. “Deleuze coincide con Maldiney en que el ritmo no es la medida o la cadencia sino lo irregular, desigual o inconmensurable. Se trata de otro modo de definir la diferencia en sí. El pensamiento de la estética de los ritmos o del poder del fondo de Maldiney afecta la concepción de Deleuze.” (Cangi, 2011:31)

<sup>27</sup> Virginia Woolf, Arte de la Ficción, *The Common Reader*. Trad. Christopher Sorrentino

<sup>28</sup> Utilizamos reiteradamente el término “forma” a lo largo de este trabajo. Para Deleuze, la forma es un proceso de formación, una implicación que funciona de determinada manera y sólo podremos encontrar su modo y su valor viendo cómo funciona. Una forma es su funcionamiento.

<sup>29</sup> “Pero recordamos las impresiones que se nos han hecho mediante la fuerza de la rutina de una manera muy diferente a aquella en que recordamos una única impresión profunda. En lo que respecta a esta segunda clase, que comprende las impresiones por mucho más numerosas e importantes que almacena nuestra memoria, a menudo sólo somos capaces de reconocer o de mostrar a otros que recordamos a través del hecho mismo de nuestra ejecución” (Samuel Butler, 2013:131)

<sup>30</sup> Encontramos una clasificación parecida en Gilbert Simondon, (2007:71 y sig.)

<sup>31</sup> “Ritmo, en esta filosofía, debe ser comprendido como la conservación de una diferencia, como una tensión en la duración. No es ni una cadencia ni una medida del tiempo, es el tiempo implicado en la constitución de un cuerpo... El ritmo es el medio en el que el cuerpo o la forma de la presencia se afirman como un existencial. De este modo, el ritmo debe ser considerado como un fondo del mundo, como un Real que no se esperaba y que, sin embargo, siempre ha estado allí”. Cangi A. (2011:31)

<sup>32</sup> Igualmente encontramos aquí un parecido con las mismas nociones simondonianas.

<sup>33</sup> Deleuze entiende perfectamente qué significa autonomía de la tecnología, como puede verse en (IT:94) y (D:118)

<sup>34</sup> “Cada vez que un agenciamiento territorial entra en un movimiento que lo desterritorializa (en condiciones llamadas naturales, o, al contrario, artificiales), diríase que se desencadena una máquina. Esa es incluso la diferencia que nosotros desearíamos proponer entre *máquina* y *agenciamiento*: una *máquina* es como un conjunto de máximos que se insertan en el agenciamiento en vías de desterritorialización, para trazar en él las variaciones y mutaciones. Pues no hay efectos mecánicos; los efectos siempre son maquínicos, es decir, dependen de una máquina en conexión con el agenciamiento, y liberada por desterritorialización.” (MM:338)

<sup>35</sup> Es una conformación del campo de los posibles, de los virtuales tanto como de los elementos constituidos, sin noción de relación genérica o de especie. (Caosmosis:49). También en (QF:26)

<sup>36</sup> Diccionario de arquitectura y construcción.

<sup>37</sup> En la nota de (QF:173), Deleuze adopta la caracterización bergsoniana de fabulación: “...una facultad visionaria muy diferente de la imaginación, que consiste en crear dioses y gigantes, “fuerzas semipersonales o presencias eficaces”. Se ejerce en primer lugar en la religión, pero se desarrolla libremente en el arte y la literatura”

---

<sup>38</sup> “Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (QF:178)

<sup>39</sup> En 1989 en la universidad de Utah se anunció el descubrimiento empírico de la fusión fría y se supuso que serviría para aplicaciones económicas en gran escala. No era sólo un descubrimiento científico sino también una aplicación tecnológica para generar electricidad a bajo costo. Luego se demostró, científicamente, que el trabajo presentado resultaba inexplicable y la comunidad perdió interés en el asunto. (2009:2)

<sup>40</sup> Pensamos que ha querido referirse a Bruno Latour y otros etnógrafos del laboratorio.

<sup>41</sup> Zourabichvili, F. (2003:43)

<sup>42</sup> Benjamin Farrington (1974:63-64) cita a Jenofonte quien a su vez pone en boca de Sócrates lo siguiente: “Las llamadas artes mecánicas llevan consigo un estigma social y son deshonorosas en nuestras ciudades, pues tales artes dañan el cuerpo de quienes las ejercen y hasta quienes vigilan, al obligar a los operarios a una vida sedentaria y encerrada, y al obligarlos, ciertamente en algunos casos, a pasar el día entero junto al fuego. Esta degeneración física determina también un daño al espíritu. Además, los que se ocupan de estos trabajos, no disponen de tiempo para cultivar la amistad o la ciudadanía, por ello se los considera malos amigos y malos ciudadanos. En algunas ciudades, especialmente las guerreras, es ilegal que un ciudadano se consagre a trabajos mecánicos”. La única excepción la constituyeron los médicos: “Pero si bien es cierto que los esclavos eran atendidos por esclavos, los ciudadanos fueron atendidos por ciudadanos y un oficio –por los menos– subsistió en el seno de la ciudadanía y compartió con ella una posición única y privilegiada: conservar la consideración de la sociedad y seguir siendo un trabajador manual” (1974:99)

<sup>43</sup> Durante los primeros meses de 2015 se expuso en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, la performance del artista argentino Osías Yanov, titulada VI Sesión en el Parlamento. El autor de esta tesis fue convocado para efectuar una crítica con enfoque filosófico de la obra. Allí se leyó un resumen simplificado y en lenguaje natural de lo que se escribe en el presente trabajo. Hemos incluido algunas fotos para orientar la lectura del texto, ya que, a diferencia de las obras de las citas de Deleuze, esta performance es nueva y poco conocida. Puede verse el video en: <https://vimeo.com/122324884>

<sup>44</sup> El comentario original de Foucault en (2006:165) es distinto al mencionado por Deleuze. Transcribimos el comentario tal como lo formula Deleuze.

<sup>45</sup> Deleuze adjudica el ejemplo a Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1979, tomo I, p. 128: “la herramienta es consecuencia y no causa”

<sup>46</sup> Control es el nombre que propuso Williams Burroughs (en su texto de 1959 *El Almuerzo Desnudo*) para designar el nuevo monstruo y que “Foucault consideraba nuestro próximo porvenir”, dice Deleuze.

<sup>47</sup> J. F. Lyotard en *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* (1984) hace ya mención a esta mutación del sistema de control. Citado por Bogard (2009:21)

<sup>48</sup> Esta noción, según Robert Williams en su texto *Fast Capitalism* (2005) es “el sujeto humano físicamente corporizable que es divisible infinitamente y reducible a representaciones de datos vía las modernas tecnologías de control”.

<sup>49</sup> Las citas de la Posdata son traducciones propias del original en francés.

---

<sup>50</sup> Para este autor la tecnología debe incluir, para ser llamada tal, una componente material preminente. Se verá luego las diferencias con Cornelius Castoriadis y en general con la filosofía continental, que admite al mismo nivel las tecnologías sociales en tanto no materiales.

<sup>51</sup> Para conocer el pensamiento de Deleuze respecto del significado del Mayo del 68, ver la clase 4, primera parte, titulada “Paréntesis: Foucault en los problemas prácticos del izquierdismo”, del curso sobre Foucault denominado El Poder (2014)

<sup>52</sup> La filosofía de la ciencia y la filosofía de la tecnología parecen las disciplinas adecuadas para elucidar las nociones y los argumentos a presentar en los programas de enseñanza, elucidación que debería aclarar cuándo se está frente a un discurso de lucha por el dominio del campo, lucha que no debe trasladarse a la enseñanza CTS. (2012:4)