

6. PROSPECTOS Y CONCEPTOS

La lógica es reduccionista, y no por accidente sino por esencia y necesariamente: pretende convertir el concepto en una función de acuerdo con la senda que trazaron Frege y Russell. Pero, para ello, es preciso primero que la función no se defina sólo en una proposición matemática o científica, sino que caracterice un orden de proposición más general como lo expresado por las frases de una lengua natural. Por lo tanto hay que inventar un tipo nuevo de función, propiamente lógica. La función proposicional « x es humano» señala perfectamente la posición de una variable independiente que no pertenece a la función como tal, pero sin la cual la función queda incompleta. La función completa se compone de una o varias «parejas de ordenadas». Lo que define la función es una relación de dependencia o de correspondencia (razón necesaria), de modo que «ser humano» ni siquiera es la función, sino el valor de fea) para una variable x . Que la mayoría de proposiciones tengan varias variables independientes carece de importancia; y también incluso que la noción de variable, en tanto que vinculada a un número indeterminado, sea sustituida por la de argumento, que implica una asunción disyuntiva dentro de unos límites o de un intervalo. La relación con la variable o con el argumento independiente de la función proposicional define la *referencia* de la proposición, o el valor-de-verdad («verdadero» o «falso») de la función para el argumento: Juan es un hombre, pero Bill es un gato... El conjunto de valores de verdad de una función que determinan unas proposiciones afirmativas verdaderas constituye la *extensión* de un concepto: los objetos del concepto ocupan el lugar

de las variables o de los argumentos de la función proposicional para los que la proposición resulta verdadera, o su referencia cumplida. De este modo el propio concepto es función para el conjunto de objetos que constituyen su extensión. Todo concepto completo es un conjunto en este sentido, y posee un número determinado; los objetos del concepto son los *elementos* del conjunto.!

Todavía quedan por fijar las condiciones de la referencia que marcan los límites o intervalos en el interior de los cuales una variable entra en una proposición verdadera: X es un hombre, Juan es un hombre, porque ha hecho esto, porque se presenta de este modo... Unas condiciones de referencia de esta índole constituyen no la comprensión, sino la intensión del concepto. Se trata de presentaciones o de descripciones lógicas, de intervalos, de potenciales o de «mundos posibles», como dicen los lógicos, de ejes de coordenadas, de estados de cosas o de situaciones, de *subconjuntos* del concepto: la estrella de la noche y la estrella del alba. Por ejemplo, un concepto de un único elemento, el concepto de Napoleón I, posee como intensión «el vencedor de Jena», «el vencido de Waterloo»... Queda perfectamente claro que no hay en este caso ninguna diferencia de naturaleza que separe la intensión y la extensión, puesto que ambas tienen que ver con la referencia, siendo la intensión únicamente condición de referencia y constituyendo una endorreferencia de la proposición, constituyendo la extensión su exorreferencia. No se desborda de la referencia elevándola hasta su condición; se permanece dentro de la extensionalidad. El problema consiste más bien en saber cómo se llega, a través de estas presentaciones intencionales, a una determinación unívoca de los objetos o elementos del concepto, de las variables proposicionales, de los argumentos de la función desde el punto de vista de

1. Cf. Russell, *Principes de la mathématique*, P.U.F., particularmente el apéndice A (hay versión española: *Los principios de la matemática*, Madrid: Espasa-Calpe" 1983), y Frege, *Les fondements de l'arithmétique*, Éd. du Seuil, párrafos 48 y 54 (hay versión española: *Fundamentos de la aritmética*, Barcelona: Laia, 1972); *Écrits logiques et philosophiques*, especialmente «Fonction et concept», «Concept et object», y respecto a la crítica de la variable «Qu'est-ce qu'un jonction?». Cf. los comentarios de Claude Imbert en ambos libros mencionados, y Philippe de Rouilhan, *Frege, les paradoxes de la représentation*, Éd. de Minuit.

la exorreferencia (o de la representación): es el problema del nombre propio, y la cuestión de una identificación o individuación lógica que nos haga pasar de los estados de cosas a la cosa o al cuerpo (objeto), mediante operaciones de cuantificación que tanto permiten asignar los predicados esenciales de la cosa como lo que constituye por fin la *comprensión* del concepto. Venus (la estrella de la noche y la estrella del alba) es un planeta cuyo tiempo de rotación es inferior al de la Tierra... «Vencedor de Jena» es una descripción o una presentación, mientras que «general» es un predicado de Bonaparte, «emperador» un predicado de Napoleón, aunque ser nombrado general o ser investido emperador sean descripciones. Así pues, el «concepto proposicional» evoluciona en su totalidad en el círculo de la referencia, en tanto que procede a una logicización de los funtores que se convierten de este modo en los prospectos de una proposición (paso de la proposición científica a la proposición lógica).

Las frases carecen de autorreferencia, como lo demuestra la paradoja del «yo miento». Ni los performativos son autorreferenciales, sino que implican una exorreferencia de la proposición (la acción que le está vinculada por convención, y que se efectúa enunciando la proposición) y una endorreferencia (el título o el estado de cosas bajo los cuales se está habilitado para formular el enunciado: por ejemplo, la intensión del concepto en el enunciado «lo juro» es un testigo ante un tribunal, un niño al que se le está reprochando algo, un enamorado que se declara, etc.).! Por el contrario, cuando se otorga a la frase una autoconsistencia, ésta sólo puede estribar en la no contradicción formal de la proposición o de las proposiciones entre sí. Pero eso equivale a decir que las proposiciones no gozan materialmente de endoconsistencia ni exoconsistencia de ningún tipo. En la medida en que un número cardinal pertenece al concepto proposicional, la lógica de las proposiciones exige una demostración científica de la consistencia de la aritmética de los números enteros a partir de axiomas; ahora bien, de acuerdo con los dos aspectos del teorema de Godel, la

1. Oswald Ducrot criticó el carácter autorreferencial que se otorga a los enunciados performativos (lo que se hace diciéndolo: juro, prometo, ordeno...). *Dire et ne pas dire*, Éd. Hermann, pág. 72 y siguientes. (Hay versión española: *Decir y no decir*, Barcelona: Anagrama, 1982.)

demostración de consistencia de la aritmética no puede representarse dentro del sistema (no hay endoconsistencia), y el sistema tropieza necesariamente con enunciados verdaderos que sin embargo no son demostrables, que permanecen indecidibles (no hay exoconsistencia, o el sistema consistente no puede estar completo). Resumiendo, *haciéndose proposicional, el concepto pierde todos los caracteres que poseía como concepto filosófico*, su autorreferencia, su endoconsistencia y su exoconsistencia. Resulta que un régimen de independencia ha sustituido al de la inseparabilidad (independencia de las variables, de los axiomas y de las proposiciones indecidibles). Incluso los mundos posibles como condiciones de referencia están separados del concepto de Otro que les otorgaría consistencia (de tal modo que la lógica se encuentra insólitamente desarmada ante el solipsismo). El concepto en general deja de poseer una cifra, para poseer sólo un número aritmético; lo indecidible ya no señala la inseparabilidad de los componentes intencionales (zona de indiscernibilidad) sino por el contrario la necesidad de distinguirlos en función de la exigencia de la referencia que hace que toda consistencia (la autoconsistencia) se vuelva «insegura». El propio número señala un principio general de separación: «el concepto *letra de la palabra Zahl* separa la Z de la a, la a de la h, etc.». Las funciones extraen toda su potencia de la referencia bien quitándosela a unos estados de cosas, bien a unas cosas, bien a otras proposiciones: resulta fatal que la reducción del concepto a la función lo prive de todos sus caracteres propios que remitían a otra dimensión.

Los actos de referencia son movimientos finitos del pensamiento mediante los cuales la ciencia constituye o modifica estados de cosas o cuerpos. También cabe decir que el hombre histórico lleva a cabo modificaciones de este tipo, pero en unas condiciones que son las de la vivencia en las que los funtores se sustituyen por percepciones, afecciones y acciones. No ocurre lo mismo con la lógica: como ésta considera la referencia vacía en sí misma en tanto que mero valor de verdad, sólo puede aplicarla a estados de cosas o cuerpos ya constituidos, bien a proposiciones establecidas de la ciencias, bien a proposiciones de hecho (Napoleón es el vencido de Waterloo), bien a meras opiniones («~~X~~ cree que...»). Todos estos tipos de proposiciones son *prospectos* de va-

lar de información. La lógica tiene por lo tanto un paradigma, es incluso el tercer caso de paradigma, que ya no es el de la religión ni el de la ciencia, y que es como la *reconocición de lo verdadero* en los prospectos o en las proposiciones informativas. La expresión docta «meta-matemática» pone perfectamente de manifiesto el paso del enunciado científico a la proposición lógica bajo una forma de reconocición. La proyección de este paradigma es lo que hace que a su vez los conceptos lógicos sólo se vuelvan figuras, y que la lógica sea una ideografía. La lógica de las proposiciones necesita un método de proyección, y el propio teorema de Gödel inventa un modelo proyectivo.¹ Es como una deformación regulada, oblicua, de la referencia respecto a su estatuto científico. Parece como si la lógica anduviera siempre debatiéndose con el problema complejo de su diferencia con la psicología; sin embargo, se admite generalmente sin dificultad que erige como modelo una imagen legítima del pensamiento que nada tiene que ver con la psicología (sin ser normativa por ello). El problema estriba más bien en el valor de esta imagen, y en lo que pretende enseñarnos sobre los mecanismos de un pensamiento puro.

De todos los movimientos incluso finitos del pensamiento, la forma de la reconocición es sin duda la que llega menos lejos, la más pobre y la más pueril. Desde siempre, la filosofía ha corrido el peligro de medir el pensamiento en función de ocurrencias de tan escaso interés como decir «Buenos días, Teodoro», cuando quien en realidad pasa es Teodoro; la imagen clásica del pensamiento no estaba a salvo de este tipo de aventuras que persiguen la reconocición de lo verdadero. Cuesta creer que los problemas del pensamiento, tanto en la ciencia como en la filosofía, puedan ser tributarios de casos semejantes: un problema en tanto que creación de pensamiento nada tiene que ver con una interrogación, que no es más que una proposición suspendida, la copia exsangüe de una proposición afirmativa que supuestamente debería servirle de respuesta («¿Quién es el autor de *Waverley?*», «¿Es acaso Scott el autor de *Waverley?*»). La lógica siempre resulta vencida por sí misma, es decir por la insignificancia de los casos

1. Sobre la proyección y el método de Gödel, Nagel y Newman, *Le théorème de Gödel*, Éd. du Seuil, págs. 61-69.

con los que se alimenta. En su deseo de suplantar a la filosofía, la lógica desvincula la proposición de todas sus dimensiones psicológicas, pero por ello mismo conserva más aún el conjunto de los postulados que limitaba y sometía el pensamiento a las servidumbres de una reconocición de lo verdadero en la proposición. Y cuando la lógica se aventura en un cálculo de los problemas, lo hace calcándolo del cálculo de las proposiciones, isomórficamente con él. Más parecido a un concurso televisivo que a un juego de ajedrez o de lenguaje. Pero los problemas nunca son proposicionales.

Más que a una concatenación de proposiciones, sería mejor dedicarse a extraer el flujo del monólogo interior, o las insólitas bifurcaciones de la conversación más corriente, separándolos a ellos también de sus adherencias psicológicas y sociológicas, para poder mostrar cómo el pensamiento como tal produce algo digno de *interés* cuando alcanza el movimiento infinito que lo libera tanto de lo verdadero como del paradigma supuesto y reconquista una potencia inmanente de creación. Aunque para ello haría falta que el pensamiento retrocediera al interior de los estados de cosas o de cuerpos científicos en vías de constitución, con el fin de penetrar en la consistencia, es decir en la esfera de lo virtual que no hace más que actualizarse en ellos. *Habría que deshacer el camino que la ciencia recorre*, en cuyo extremo final la lógica aposenta sus reales. (Lo mismo sucede con la Historia, donde habría que llegar a la nebulosa no histórica que se sale de los factores actuales en beneficio de una creación de novedad.) Pero esta esfera de lo virtual, este Pensamiento-Naturaleza, es lo que la lógica sólo es capaz de *mostrar*, según una famosa frase, SIO poderlo nunca aprehender en proposiciones, ni referirlo a una referencia. Entonces la lógica se calla, y sólo es interesante cuando se calla. Puestos a hacer paradigmas, alcanza una especie de budismo zen.

1. Sobre la concepción de la proposición interrogativa según Frege, «Recherches logiques» (*Ecrits logiques et philosophiques*, pág. 175). (Hay versión española: *Investigaciones lógicas*, Madrid: Tecnos, 1984.) También sobre los tres elementos: la aprehensión del pensamiento, o el acto de pensar; la reconocición de la verdad de un pensamiento, o el juicio; la manifestación del juicio o la afirmación. Y Russell, *Principes de la mathématique*, párrafo 477.

Confundiendo los conceptos con funciones, la lógica hace como, si la ciencia se ocupara ya de conceptos, o formara conceptos de primera zona. Pero ella misma tiene que sumar a las funciones científicas funciones lógicas, que supuestamente han de formar una nueva clase de conceptos meramente lógicos, o de segunda zona. En su rivalidad o en su voluntad de suplantar a la filosofía, lo que mueve a la ciencia es un auténtico odio. Mata al concepto dos veces. Sin embargo el concepto renace, porque no es una función científica, y porque no es una proposición lógica: no pertenece a ningún sistema discursivo, carece de referencia. El concepto se muestra, y no hace más que mostrarse. Los conceptos son en efecto monstruos que renacen de sus ruinas.

La propia lógica permite a veces que los conceptos filosóficos renazcan, ¿pero bajo qué forma y en qué estado? Como los conceptos en general han hallado un estatuto pseudocientífico en las funciones científicas y lógicas, la filosofía recibe como legado *conceptos de tercera zona*, que no son tributarios del número y que ya no constituyen conjuntos bien definidos, bien circunscritos, relacionables con unas mezclas asignables como estados de cosas fisicomatemáticos. Se trata más bien de conjuntos imprecisos o vagos, meros agregados de percepciones y de afecciones, que se forman en la vivencia en tanto que inmanente a un sujeto, a una conciencia. Se trata de multiplicidades cualitativas o intensivas, como lo «rojo», lo «calvo», en las que no se puede decidir si determinados elementos pertenecen al conjunto o no. Estos conjuntos vivenciales se expresan en una tercera especie de prospectos, ya no enunciados científicos o proposiciones lógicas, sino puras y meras opiniones del sujeto, evaluaciones subjetivas o preferencias de gustos: eso ya es rojo, está casi calvo... Sin embargo, ni siquiera para un enemigo de la filosofía, no es en estos juicios empíricos donde puede encontrarse inmediatamente el amparo de los conceptos filosóficos. Hay que extraer unas funciones de las que estos conjuntos imprecisos, estos contenidos vivenciales, son únicamente las variables. Y, en este punto, nos encontramos ante una alternativa: *o bien*, por un lado, se conseguirá reconstituir para estas variables unas funciones científicas o lógicas que harán definitivamente inútil recurrir a conceptos fi-

losóficos; *o bien*, por el otro, habrá que inventar un nuevo tipo de función propiamente filosófica, tercera zona en la que curiosamente todo parece invertirse, puesto que tendrá que encargarse de sostener a las otras dos.

Si el mundo de la vivencia es como la tierra que debe fundar o sostener la ciencia y la lógica de los estados de cosas, resulta claro que hacen falta unos conceptos aparentemente filosóficos para llevar a cabo esta primera fundación. El concepto filosófico requiere entonces una «pertenencia» a un sujeto, y ya no una pertenencia a un conjunto. No porque el concepto filosófico se confunda con la mera vivencia, incluso definido como una multiplicidad de fusión, o como inmanencia de un flujo al sujeto; la vivencia sólo proporciona variables, mientras que los conceptos tienen todavía que definir auténticas funciones. Estas funciones sólo tendrán referencia con la vivencia, como las funciones científicas con los estados de cosas. Los conceptos filosóficos serán funciones de la vivencia, como los conceptos científicos son funciones de estados de cosas; pero ahora el orden o la derivación cambian de sentido puesto que estas funciones de la vivencia se convierten en primeras. Se trata de una lógica trascendental (también puede llamársela dialéctica), que asume la tierra y todo lo que ésta comporta, y que sirve de suelo primordial para la lógica formal y las ciencias regionales derivadas. Será por lo tanto necesario que en el propio seno de la inmanencia de la vivencia a un sujeto se descubran actos de trascendencia de este sujeto *capaces de constituer las nuevas funciones de variables o las referencias conceptuales*: el sujeto, en este sentido, ya no es solipsista y empírico, sino trascendental. Ya hemos visto que Kant había empezado a realizar esta tarea, mostrando cómo los conceptos filosóficos se referían necesariamente a la experiencia vivida a través de proposiciones o juicio *a priori* como funciones de un todo de la experiencia posible. Pero quien llega hasta el fi-

1. Por ejemplo, se introducen grados de verdad entre lo verdadero y lo falso (1 y 0) que no son probabilidades pero que efectúan una especie de fractalización de las crestas de verdad y de los valles de falsedad, de tal modo que los conjuntos imprecisos vuelven a ser numéricos, pero con un número fraccionario entre 0 y 1. Con la condición no obstante de que el conjunto impreciso sea el subconjunto de un conjunto normal, que remita a una función regular. Cf. Arnold Kaufmann, *Introduction a la théorie de sous-ensembles flous*, Ed. Masson. Y Pascal Engel, *La norme de vrai*, Gallimard, que dedica un capítulo a lo «vago».

nal es Husserl, descubriendo, en las multiplicidades no numéricas o en los conjuntos fusionales inmanentes perceptivo-afectivos, la triple raíz de los actos de trascendencia (pensamiento) a través de los cuales el sujeto constituye primero un mundo sensible poblado de objetos, después un mundo intersubjetivo poblado por otros seres, y por último un mundo ideal común que poblarán las formaciones científicas, matemáticas y lógica. Los numerosos conceptos fenomenológicos o filosóficos (tales como «el ser en el mundo», «la carne», «la idealidad», etc.) serán la expresión de estos actos. No se trata únicamente de vivencias inmanentes al sujeto solipsista, sino de las referencias del sujeto trascendental a la vivencia; no se trata de variables perceptivo-afectivas, sino de las grandes funciones que encuentran en estas variables su recorrido respectivo de verdad. No se trata de conjuntos imprecisos o vagos, de subconjuntos, sino de totalizaciones que exceden cualquier potencia de los conjuntos. No son sólo juicios u opiniones empíricas, sino protocreencias, *Urdoxa*, *opiniones originarias como proposiciones*.¹ No son los contenidos sucesivos del flujo de inmanencia, sino los actos de trascendencia que lo atraviesan y lo arrastran determinando las «significaciones» de la totalidad potencial de la vivencia. El concepto como significación es todo esto a la vez, inmanencia de la vivencia del sujeto, acto de trascendencia del sujeto respecto a las variaciones de la vivencia, totalización de la vivencia o función de estos actos. Diríase que los conceptos filosóficos sólo se salvan aceptando convertirse en funciones especiales, y desnaturalizando la inmanencia que todavía necesitan: como la inmanencia ya no es más que la de la vivencia, ésta es forzosamente inmanencia a un sujeto, cuyos actos (funciones) serán los conceptos relativos a esta vivencia -como ya hemos visto siguiendo la prolongada desnaturalización del plano de inmanencia.

1. Respecto a las tres trascendencias que aparecen en el campo de inmanencia, la primordial, la intersubjetiva y la objetiva, cf. Husserl, *Méditations cartésiennes*, Éd. Vrin, especialmente los párrafos 55-56. (Hay versión española: *Meditaciones cartesianas*, Madrid: Tecnos, 1986.) Respecto a la *Urdoxa*, *Idees directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, especialmente los párrafos 103-104 (hay versión española: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid: FCE, 1985); *Expérience et jugement*, P.U.F.

Por muy peligroso que resulte para la filosofía depender de la generosidad de los lógicos, o de sus arrepentimientos, cabe preguntarse si no se puede encontrar un equilibrio precario entre los conceptos científico-lógicos y los conceptos fenomenológicos-filosóficos. Gilles-Gaston Granger pudo proponer de este modo una división en la que el concepto, como estaba determinado primero como función científica y lógica, deja sin embargo un lugar de tercera zona, aunque autónomo, a unas funciones filosóficas, funciones o significaciones de la vivencia como totalidad virtual (los conjuntos imprecisos parecen asumir un papel de bisagra entre ambas formas de conceptos).! Así pues, la ciencia se ha arrogado el concepto, pero hay de todos modos conceptos no científicos, soportables a dosis homeopáticas, es decir fenomenológicas, de donde proceden los más asombrosos híbridos, que vemos surgir en la actualidad, de fregó-husserlianismo o incluso de wittgensteino-heideggerianismo. ¿No se trataba acaso de la misma situación de la filosofía que ya se venía prolongando desde hacía mucho en Estados Unidos, con un enorme departamento de lógica y uno diminuto de fenomenología, aunque ambos bandos anduvieran las más de las veces a la greña? Es como el paté de alondra, pero la parte de la alondra fenomenológica ni siquiera es la más exquisita, es la que el caballo lógico concede a veces a la filosofía. Es más bien como el rinoceronte y el pájaro que vive de sus parásitos.

Se trata de una inacabable retahíla de malentendidos sobre el concepto. Bien es verdad que el concepto es impreciso, vago, pero no porque carezca de contornos: es porque es errabundo, no discursivo, en movimiento sobre un plano de inmanencia. Es intencional o modular no porque tenga unas condiciones de referencia, sino porque se compone de variaciones inseparables que pasan por zonas de indiscernibilidad y cambian

1. G.-G. Granger, *Pour la connaissance philosophique*, caps. VI y VII. El conocimiento del concepto filosófico se reduce a la referencia a la vivencia, en la medida en que esta referencia lo constituye como «totalidad virtual», lo cual implica un sujeto trascendental, y Granger no parece otorgar a «virtual» más sentido que el sentido kantiano de un todo de la experiencia posible (págs. 174-175). Obsérvese el papel hipotético que Granger confiere a los «conceptos imprecisos» al pasar de los conceptos científicos a los conceptos filosóficos.

su contorno. No hay referencia en absoluto, ni a la vivencia ni a los estados de cosas, sino una consistencia definida por sus componentes internos: el concepto, ni denotación de estado de cosas ni significación de la vivencia, es el acontecimiento como mero sentido que recorre inmediatamente los componentes. No hay número, ni entero ni fraccionario, para contar las cosas que presentan sus propiedades, sino una cifra que condensa, acumula sus componentes recorridos y sobrevolados. El concepto es una forma o una fuerza, pero jamás una función en ningún sentido posible. Resumiendo, el único concepto es filosófico en el plano de immanencia, y las funciones científicas o las proposiciones lógicas no son conceptos.

Los prospectos designan en primer lugar los elementos de la proposición (función proposicional, variables, valor de verdad...), pero también los tipos diversos de proposiciones o modalidades del juicio. Si se confunde el concepto filosófico con una función o una proposición, no será bajo una especie científica o incluso lógica, sino por analogía, como una función de la vivencia o una proposición de opinión (tercer tipo). Entonces hay que producir un concepto que dé cuenta de esta situación: lo que la *opinión* propone es una relación determinada entre una percepción exterior como estado de un sujeto y una afección interior como paso de un estado a otro (exo y endorreferencia). Tomamos una cualidad supuestamente común a varios objetos que percibimos, y una afección supuestamente común a varios sujetos que la experimentan y que aprehenden con nosotros esta cualidad. La opinión es la regla de correspondencia de una a otra, *es una función o una proposición cuyos argumentos son percepciones y afecciones*, en este sentido función de la vivencia. Por ejemplo, aprehendemos una cualidad perceptiva común a los gatos, o a los perros, y un sentimiento determinado que nos hace amar, u odiar, a unos o a otros: para un grupo de objetos, pueden tomarse muchas cualidades diversas, y formar muchos grupos de sujetos muy diferentes, atractivos o repulsivos («sociedad» de quienes aman a los gatos, o de quienes los odian...), de tal modo que las opiniones son esencialmente el objeto de una lucha o de un intercambio. Es la concepción popular y democrática occidental de la filosofía, en la que ésta se propone proporcionar temas de conversación agra-

dables o agresivos para las cenas en casa del señor Rorthy. * Las opiniones rivalizan durante el banquete, ¿no es acaso la eterna Atenas, nuestra manera de seguir siendo griegos? Los tres caracteres que remitían la filosofía a la ciudad griega eran precisamente la sociedad de los amigos, la mesa de immanencia y las opiniones que se enfrentan. Cabe objetar que los filósofos griegos jamás dejaron de poner en tela de juicio la *doxa*, y de oponerle una *ePisteme* como único saber adecuado para la filosofía. Pero se trata de un asunto hartamente embrollado, y como los filósofos sólo son amigos y no sabios, mucho les cuesta abandonar la *doxa*.

La *doxa* es un tipo de proposición que se presenta de la manera siguiente: dada una situación vivida perceptivo-afectiva (por ejemplo, se sirve queso en la mesa del banquete), alguien extrae una cualidad pura (por ejemplo, el olor apestoso); pero al mismo tiempo que abstrae esta cualidad, él mismo se identifica con un sujeto genérico que experimenta una afección común (la sociedad de quienes odian el queso, que rivaliza en este sentido con aquellos a quienes les gusta, las más de las veces en función de otra cualidad). Así pues, la «discusión» trata de la elección de la cualidad perceptiva abstracta, y de la potencia del sujeto genérico afectado. Por ejemplo, odiar el queso ¿significa privarse de ser un sibarita? Pero «sibarita» ¿es acaso una afección genéricamente envidiable? ¿No habría que decir acaso que aquellos a quienes les gusta el queso, y todos los sibaritas, apestan ellos mismos? A menos que sean los enemigos del queso quienes apesten. Ocurre como con el chiste que contaba Hegel, de la tendera a la que le dicen: «Sus huevos están podridos, vieja», y que responde: «Podrido estará usted, y su madre, y su abuela»: la opinión es un pensamiento abstracto, y el insulto desempeña un papel eficaz en esta abstracción, porque la opinión expresa las funciones generales de unos estados particulares. ¹ Extrae de la percepción una cualidad abstracta y de la afección una potencia general: toda opinión ya es política en este sentido. Por este motivo tantas discusiones pueden enunciarse del modo siguiente: «Yo, como hom-

* Se refiere a Richard Rorty, filósofo norteamericano
con el contraste de Ideas en la filosofía como una conversación pragmática del día

1. Sobre el pensamiento abstracto y el juicio popular, cf. el texto breve de Hegel ¿Quién piensa abstracto? (*Sämtliche Werke*, XX, págs. 445-450).

bre, estimo que todas las mujeres son infieles», «Yo, como mujer, pienso que los hombres son unos mentirosos».

La opinión es un pensamiento que se cifre estrechamente a la forma de la reconocimiento: reconocimiento de una cualidad en la percepción (contemplación), reconocimiento de un grupo en la afección (reflexión), reconocimiento de un rival en la posibilidad de otros grupos y de otras cualidades (comunicación). Otorga a la reconocimiento de lo verdadero una extensión y unos criterios que por naturaleza son los de una «ortodoxia»: será verdad una opinión que coincida con la del grupo al que se pertenece cuando se la dice, cosa que queda manifiesta en determinados concursos: tiene usted que decir su opinión, pero usted «gana» (dice la verdad) siempre y cuando haya dicho lo mismo que la mayoría de los que participan en el concurso. La opinión en su esencia es voluntad de mayoría, y habla ya en nombre de una mayoría. Incluso el hombre de la «paradoja» sólo se expresa con tantos guiños, y con tanta estúpida seguridad en sí mismo, porque pretende expresar la opinión secreta de todo el mundo, y ser el portavoz de lo que los demás no se atreven a decir. Y eso que tan sólo se trata del primer paso del reino de la opinión: ésta triunfa cuando la cualidad escogida deja de ser la condición de constitución de un grupo, y no es más que la imagen o la «marca» de un grupo constituido que determina él mismo el modelo perceptivo y afectivo, la cualidad y la afección que cada cual tiene que adquirir. Entonces el marketing se presenta como el concepto mismo: «nosotros, los conceptuadores...». Estamos en la era de la comunicación, pero toda alma bien nacida huye y se escabulle cada vez que le proponen una discusioncilla, un coloquio, o una mera conversación. En cualquier conversación, siempre está presente en el debate el destino de la filosofía, y muchas discusiones filosóficas como tales no superan la del queso, insultos incluidos y enfrentamiento de concepciones del mundo. La filosofía de la comunicación se agota en la búsqueda de una opinión universal liberal como consenso, bajo el que nos topamos de nuevo con las percepciones y afecciones cínicas del capitalista en persona.

EJEMPLO XI

¿Qué tiene que ver esta situación con los griegos? Se suele decir, desde Platón, que los griegos oponen la filosofía como *saber* que todavía incluye las ciencias, y la *opinión-doxa*, que ellos remiten a los sofistas y a los retóricos. Pero nosotros hemos aprendido que no se trataba de una simple oposición tan clara. ¿Cómo iban los filósofos a poseer el saber, ellos que no pueden ni quieren restaurar el saber de los sabios, y que únicamente son amigos? ¿Y cómo iba a ser la opinión totalmente asunto de los sofistas ya que ésta recibe un valor-de-verdad?

Además, parece efectivamente que los griegos tenían una idea de la ciencia bastante clara que no se confundía con la filosofía: se trataba de un conocimiento de la causa y de la definición, ya entonces de una especie de función. Entonces, el problema se reducía a: ¿cómo se puede llegar a las definiciones, a estas premisas del silogismo científico o lógico? Pues gracias a la dialéctica: una investigación que tendía, sobre un tema dado, a determinar entre las opiniones cuáles eran las más verosímiles por la cualidad que extraían, las más sabias por los sujetos que las proferían. Incluso en Aristóteles, la dialéctica de las opiniones era necesaria para determinar las proposiciones científicas posibles, y en Platón la «opinión verdadera» era el requisito del saber y de las ciencias. Parménides ya no planteaba el saber y la opinión como dos vías disyuntivas.² Demócratas o no, los griegos oponían menos el saber y la opinión de lo que se debatían entre las opiniones, y de lo que se oponían unos a otros, de lo que rivalizaban unos con otros en el elemento de la mera opinión. Lo que los filósofos reprochaban a los sofistas consistía menos en atenerse a la *doxa* que en elegir equivocadamente la cualidad que había que extraer de las percepciones y el sujeto genérico que había que sacar de las afecciones, de tal modo que los sofistas no podían alcanzar lo que había de «verdadero» en una opinión: permanecían prisioneros de las variaciones de la vivencia. Los filósofos reprochaban a los sofistas que se atuviesen a cualquier cualidad sensible, en relación con un hom-

1. Marcel Detienne pone de manifiesto que los filósofos apelan a un saber que no se confunde con la antigua sabiduría, y a una opinión que no se confunde con la de los sofistas: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Éd. Maspero, cap. VI, págs. 131 y siguientes. (Hay versión española: *Los maestros de la verdad en la Grecia antigua*, Madrid: Taurus, 1981.)

2. Cf. el famoso análisis de Heidegger y de Beaufret (*Le poème de Parménide*, P.V.P., págs. 31-34).

bre individual, o en relación con el género humano, o en relación con el *nomos* de la ciudad (tres interpretaciones del Hombre como potencia, o «medida de todas las cosas»). Pero ellos, los filósofos platónicos, tenían una respuesta extraordinaria que les permitía, eso pensaban, seleccionar las opiniones. *Había que elegir la cualidad que era como el despliegue de lo Bello en una situación ~ive~cial determinada*, y tomar como sujeto genérico al Hombre inspirado por el Bien. Las cosas tenían que desplegarse dentro ~e~ lo bello, y sus usuarios que inspirarse en el bien para que la Opinión alcanzara lo Verdadero. No era fácil en cada caso. Lo bello en la Naturaleza y el bien en las mentes eran lo que iba a definir la filosofía como función de la vida variable. Así, la filosofía griega es el momento de lo bello; lo bello y el bien son las funciones cuyo valor de verdad es la opinión. Había que llevar la percepción hasta la belleza de lo percibido (*dokounta*) y la afección hasta la prueba de bien (*dokimós*) para alcanzar la opinión verdadera: ésta ya no sería la opinión cambiante y arbitraria, sino *una opinión originaria, una proto-opinión* que nos remitiría a la patria olvidada del concepto, como en la gran trilogía platónica, el amor del *Banquete*, el deino del *Fedro*, la muerte del *Fedón*. Por el contrario, allí donde lo sensible se presentara sin belleza, reducido a la ilusión, y la mente sin bien: entregada al mero placer, la propia opinión permanecería sofisticada y falsa -el queso tal vez, el barro, el pelo. No obstante, ¿acaso esta búsqueda apasionada de la opinión verdadera no conduce a los platónicos a una aporía, la misma que se expresa en el diálogo más sorprendente, el *Teeteto*? Es necesario que el saber sea trascendente, que se sume a la opinión y se distinga de ella para convertirla en verdadera, pero también es necesario que sea inmanente para que la opinión sea verdad como opinión. La filosofía griega sigue todavía ligada a esta antigua Sabiduría siempre dispuesta a volver a desplegar su trascendencia, a pesar de que ya no conserve de ella más que la amistad, la afección. Hace falta la inmanencia, pero que sea inmanente a algo trascendente, la idealidad. Lo bello y el bien siempre nos reconducen a la trascendencia. Es como si la opinión verdadera todavía reclamara un saber que sin embargo ha destituido.

¿No vuelve a iniciar acaso la fenomenología una tentativa análoga? Pues también ella va en busca de opiniones originarias que nos vinculen al mundo como a nuestra patria (Tierra). Y necesita lo bello y el bien para que éstas no se confundan con la opinión empírica variable, y para que la percepción y la afección alcancen

su valor de verdad: se trata esta vez de lo bello en el arte y de la constitución de la humanidad en la historia. La fenomenología necesita al arte como la lógica a la ciencia; Erwin Strauss, Merleau-Ponty o Maldiney necesitan de Cézanne o de la pintura china. La vivencia no convierte al concepto en otra cosa que en una opinión empírica como tipo psicociológico. Es necesario por lo tanto que la inmanencia de lo vivido a un sujeto trascendental convierta la opinión en una proto-opinión en cuya constitución entran el arte y la cultura, y que se expresa como un acto de trascendencia de este sujeto en lo vivido (comunicación), de tal modo que forme una comunidad de los *amigos*. Pero el sujeto trascendental husserliano, ¿no oculta acaso al hombre europeo cuyo privilegio *consiste* en «europeizar» sin cesar, como el griego «helenizaba», es decir en superar los límites de las demás culturas conservadas como tipos psicosociales? ¿No nos encontramos entonces reconducidos a la mera opinión del Capitalista medio, el gran Superior, el Ulises moderno cuyas percepciones son tópicos, y cuyas afecciones son marcas, en un mundo de comunicación convertido en *marketing*, del que ni tan sólo Cézanne o Van Gogh pueden escapar? La distinción entre lo originario y lo derivado no basta por sí misma para hacernos salir del mero dominio de la opinión, y la Urdoxa no nos eleva hasta el concepto. Como en la aporía platónica, jamás la fenomenología ha tenido tanta necesidad de una sabiduría superior, de una «ciencia rigurosa», como cuando nos invitaba sin embargo a renunciar a ella. La fenomenología pretendía renovar nuestros conceptos, dándonos percepciones y afecciones que nos hicieran nacer al mundo: no como bebés o como homínidos, sino como seres de derecho cuyas proto-opiniones serían los cimientos de este mundo. Pero no se lucha contra los tópicos perceptivos y afectivos si no se lucha también contra la maquinaria que los produce. Invocando la vivencia primordial, haciendo de la inmanencia una inmanencia a un sujeto, la fenomenología no podía impedir que el sujeto formara únicamente unas opiniones que ya elaborarían el tópico a partir de las nuevas percepciones y afecciones prometidas. Seguiríamos evolucionando dentro de la forma de la reconocimiento; invocaríamos el arte, pero sin llegar jamás a los conceptos capaces de enfrentarse al afecto y al concepto artísticos. Los griegos con sus ciudades y la fenomenología con nuestras sociedades occidentales tienen probablemente razón al considerar la opinión como una de las condiciones de la filosofía. Pero ¿encontrará la filosofía la vía que lleva al concepto invocando el arte como el medio de profundizar la opinión, y

de descubrir opiniones originarias, o bien hay que darle la vuelta a la opinión con el arte, elevada al movimiento infinito que la sustituye precisamente por el concepto?

La confusión del concepto con la función resulta devastadora para el concepto filosófico en varios aspectos. Convierte a la ciencia en el concepto por excelencia, que se expresa en la proposición científica (el primer prospecto). Sustituye el concepto filosófico por un concepto lógico, que se expresa en las proposiciones de hecho (segundo prospecto). Deja al concepto filosófico una parte reducida o degenerada, que éste se gana a pulso en el dominio de la opinión (tercer prospecto), sacando partido de su amistad con una sabiduría superior o una ciencia rigurosa. Pero el concepto no tiene cabida en ninguno de estos tres sistemas discursivos. El concepto no es una función de la vivencia, como tampoco es una función científica o lógica. La irreductibilidad de los conceptos a las funciones sólo se descubre cuando, en vez de confrontarlos de forma indeterminada, se compara lo que constituye la referencia de éstas con lo que hace la consistencia de aquéllos. Los *estados de cosas*, los *objetos* o *cuerpos*, los *estados vividos* forman las referencias de función, mientras que los *acontecimientos* constituyen la consistencia de concepto. Éstos son los términos que hay que considerar desde el punto de vista de una reducción posible.

EJEMPLO XII

Éste es el tipo de comparación que parece corresponder a la investigación emprendida por Badiou, particularmente interesante en el pensamiento contemporáneo. Se propone escalar en una línea ascendente una serie de factores que van de las funciones a los conceptos. Parte de una base, neutralizada tanto respecto a los conceptos como a las funciones: una multiplicidad cualquiera presentada como Conjunto elevable al infinito. La primera instancia es la *situación*, cuando el conjunto se refiere a unos elementos que son sin duda multiplicidades, pero que están sometidos a un régimen del «cuenta por uno» (cuerpos u objetos, unidades de la situación). En segundo lugar, los *estados de situación* son los subconjuntos, siempre en exceso respecto a los elementos del conjunto o a los objetos

de la situación; pero este exceso del estado ya no se deja jerarquizar como en Cantor, es «inasignable», siguiendo una «línea de errancia», conforme al desarrollo de la teoría de los conjuntos. Sin olvidar que tiene que ser re-presentado en la situación, esta vez como «indiscernible» al mismo tiempo que la situación se vuelve casi completa: la línea de errancia forma aquí cuatro figuras, cuatro bucles como *funciones genéricas* (científica, artística, política o dóxica, amorosa o vida), a las que corresponden unas producciones de «verdades». Pero tal vez se llegue entonces a una conversión de inmanencia de la situación, conversión del exceso al vacío que va a introducir de nuevo lo trascendente: es el *emplazamiento del acontecimiento* (*site événementiel*), que se sitúa al borde del vacío en la situación, y que ya no comporta unidades, sino singularidades como elementos que dependen de las funciones anteriores. Finalmente surge (o desaparece) el propio *acontecimiento*, menos como una singularidad que como un punto aleatorio separado que se suma o se resta al emplazamiento, en la trascendencia del vacío o en LA verdad como vacío, sin que quepa decidir respecto a la pertenencia del acontecimiento a la situación en la que se halla su emplazamiento (lo indecible). Tal vez, por el contrario, haya una intervención como una tirada de dados sobre el emplazamiento que califica el acontecimiento y hace que entre en la situación, una potencia de «hacen» el acontecimiento. y es que el acontecimiento es el concepto, o la filosofía como concepto, que se distingue de las cuatro funciones anteriores, a pesar de que reciba de ellas unas condiciones, y se las imponga a su vez -que el arte sea fundamentalmente «poema», y la ciencia, conjuntista, y que el amor sea el inconsciente de Lacan, y que la política se sustraiga a la opinión-doxa.¹

Partiendo de una base neutralizada, el conjunto, que señala una multiplicidad cualquiera, Badiou establece una línea, única a pesar de ser muy compleja, sobre la cual las funciones y el concepto van a ir escalonándose, éste por encima de aquéllas: así pues la filosofía parece flotar dentro de una trascendencia vacía, concepto incondicionado que encuentra en las funciones la totalidad de sus condiciones genéricas (ciencia, poesía, política y amor). ¿No nos encontramos, bajo la apariencia de lo múltiple, ante el retorno a una vieja concepción de la filosofía superior? Nos parece que la teoría de las

1. Alain Badiou, *L'etre et l'événement*, y *Manifeste pour la philosophie*, Éd. du Seuil. La teoría de Badiou es muy compleja; tememos haberla sometido a unas simplificaciones excesivas.

multiplicidades no resiste la hipótesis de una multiplicidad cualquiera (hasta las matemáticas están hartas del conjuntismo). Las multiplicidades, se requieren por lo menos dos, dos tipos, desde el principio. Y no porque el dualismo tenga más valor que la unidad; pero la multiplicidad es precisamente lo que ocurre entre ambos. Así, ambos tipos no estarán ciertamente uno encima de otro, sino uno junto a otro, uno contra otro, cara a cara o espalda contra espalda. Las funciones y los conceptos, los estados de cosas actuales y los acontecimientos virtuales son dos tipos de multiplicidades que no se distribuyen sobre una línea de errancia, sino que se refieren a dos vectores que se cruzan, uno en función del cual los estados de cosas actualizan los acontecimientos, y el otro según el cual los acontecimientos absorben (o mejor aún adsorben) los estados de cosas.

Los estados de cosas salen del caos virtual bajo unas condiciones constituidas por el límite (referencia): son actualidades, aunque todavía no sean cuerpos ni tan sólo cosas, unidades o conjuntos. Son masas de variables independientes, partículas-trayectorias o signos-velocidades. Son *mezclas*. Estas variables determinan unas singularidades, en la medida en que entran en unas coordenadas, y se encuentran cogidas en unas relaciones según las cuales una de ellas depende de un gran número de otras, o inversamente muchas de ellas dependen de una. A un estado de cosas semejante se encuentra asociada una potencia (la importancia de la fórmula leibniziana mv^2 se debe a que introduce una potencia en el estado de cosas). Ocurre que el estado de cosas actualiza una virtualidad caótica arrastrando con él un espacio que, sin duda, ha dejado de ser virtual, pero responde todavía a su origen y sirve de correlato propiamente indispensable al estado. Por ejemplo, en la actualidad del núcleo atómico, el nucleón todavía está cerca del caos y se encuentra rodeado por una nube de partículas virtuales emitidas y reabsorbidas constantemente; pero, a un nivel más extremo de la actualización, el electrón está relacionado con un fotón potencial que interactúa sobre el nucleón para formar un estado nuevo de la materia nuclear. *No se puede separar un estado de cosas de la potencia a través de la cual opera*, y sin la que no tendría actividad o evolución (por ejemplo, catálisis). A través de esta potencia puede afrontar accidentes,

adyunciones, ablaciones o incluso proyecciones, tal como ya vemos en las figuras geométricas; o bien perder y ganar variables, extender singularidades hasta la vecindad de otras nuevas; o bien seguir bifurcaciones que lo transforman; o bien pasar por un espacio de las fases cuyo número de dimensiones aumenta con las variables suplementarias; o bien sobre todo individualizar cuerpos en el campo que forma con la potencia. Ninguna de estas operaciones se lleva a cabo sola, todas constituyen «problemas». Y el privilegio de lo vivo consiste en reproducir desde dentro la potencia asociada en la cual actualiza su estado e individualiza su cuerpo. Pero, en cualquier ámbito, el paso de un estado de cosas a un cuerpo por mediación de una potencia, o más bien la división de los cuerpos individuados en el estado de cosas subsistente, representa un momento esencial. Se pasa en este caso de la mezcla a la *interacción*. Y por último, las interacciones de los cuerpos condicionan una sensibilidad, una proto-perceptibilidad y una proto-afectividad que se expresa ya en los observadores parciales ligados al estado de cosas, aunque sólo completen su actualización en lo vivo. Lo que se llama «percepción» ya no es un estado de cosas, sino un estado del cuerpo en tanto que inducido por otro cuerpo, y «afección» es el paso de este estado a otro en tanto que aumento o disminución del exponente-potencia (*potentiel-puissance*), bajo la acción de otros cuerpos: ninguno es pasivo, sino que todo es interacción, incluso la gravedad. Ésta era la definición que daba Spinoza de la «*affectio*» y del «*affectus*» para los cuerpos cogidos en un estado de cosas, y que Whitehead volvía a recuperar cuando hacía de cada cosa una «prehensión» de otras cosas, y del paso de una prehensión a otra un «*ifeeling*» positivo o negativo. La interacción se vuelve *comunicación*. El estado de cosas («público») era la mezcla de los datos actualizados por el mundo en su estado anterior, mientras que los cuerpos son nuevas actualizaciones cuyos estados «privados» dan a su vez estados de cosas para cuerpos nuevos. Incluso no vivas, o mejor no orgánicas, las cosas tienen una vivencia, porque son percepciones y afecciones.

Cuando la filosofía se compara con la ciencia, suele suceder

1. CE. Whitehead, *Process and Reality*, Free Press, págs. 22-26.

que proponga de ésta una imagen demasiado simple que provoca las carcajadas de los científicos. Sin embargo, aun cuando la filosofía tiene derecho a presentar de la ciencia una imagen carente de valor científico (por conceptos), nada tiene que ganar asignándole unos límites que los científicos superan continuamente en sus proceder más elementales. Así, cuando la filosofía remite a la ciencia a lo «ya hecho», y se queda para sí el «haciéndose», como Bergson o como la fenomenología, especialmente Erwin Strauss, no sólo se corre el riesgo de reducir la filosofía a una mera vivencia, sino que se presenta de la ciencia una mala caricatura: probablemente Paul Klee presenta una visión más acertada cuando dice que, emprendiéndola con lo funcional, las matemáticas y la física toman por objeto la propia formación, y no la forma acabada.¹ Más aún, cuando se comparan las multiplicidades filosóficas y las multiplicidades científicas, las multiplicidades conceptuales y las multiplicidades funcionales, tal vez resulte excesivamente sumario definir estas últimas mediante conjuntos. Los conjuntos, como hemos visto, sólo poseen interés como actualización del límite; dependen de las funciones y no a la inversa, y la función es el verdadero objeto de la ciencia.

En primer lugar, las funciones son funciones de estados de cosas, y constituyen entonces proposiciones científicas en tanto que primer tipo de prospectos: sus argumentos son variables independientes sobre las que se ejercen unas puestas en coordinación y unas potencializaciones que determinan sus relaciones necesarias. En segundo lugar, las funciones son funciones de cosas, objetos o cuerpos individuados, que constituyen proposiciones lógicas. Sus argumentos son términos singulares tomados como átomos lógicos independientes, sobre los que se ejercen descripciones (estado de cosas lógico) que determinan sus predicados. En tercer lugar, las funciones de vivencia tienen como argumentos percepciones y afecciones, y constituyen opiniones (doxa como tercer tipo de prospecto): tenemos opiniones sobre cada cosa que percibimos y que nos afecta, hasta tal punto que las ciencias del hombre pueden ser consideradas como una amplia doxología,

pero las propias cosas son opiniones genéricas en la medida en que tienen percepciones y afecciones moleculares, en el sentido en el que el organismo más elemental se forma una proto-opinión con respecto al agua, al carbono y a las sales de los que dependen su estado y su potencia. Así es la senda que desciende de lo virtual a los estados de cosas y a las demás actualidades: no nos topamos con conceptos en esta senda, sino con funciones. *La ciencia desciende de la virtualidad caótica a los estados de cosas y cuerpos que la actualizan*; no obstante, el anhelo de unificarse en un sistema actual ordenado la impulsa menos que un deseo de no alejarse demasiado del caos, de hurgar en las potencias para captar y arrastrar consigo una parte de lo que la obsesiona, el secreto del caos a sus espaldas, la presión de lo virtual.¹

Ahora bien, si recorremos la línea en sentido inverso, de los estados de cosas a lo virtual, no será la misma línea porque no es el mismo virtual (del mismo modo también se puede descender por ella sin que se confunda con la anterior). Lo virtual ya no es la virtualidad caótica, sino la virtualidad que se ha vuelto consistente, una entidad que se forma en el plano de inmanencia que secciona el caos. Es lo que se llama el Acontecimiento, o la parte en todo lo que se sucede de lo que escapa a su propia actualización. El acontecimiento no es el estado de cosas en absoluto, se actualiza en un estado de cosas, en un cuerpo, en una vivencia, pero tiene una parte tenebrosa y secreta que se resta o se suma a su actualización incesantemente: a la inversa del estado de cosas no empieza ni acaba, sino que ha adquirido o conservado el movimiento infinito al que da consistencia. Es lo virtual lo que se distingue de lo actual, pero un virtual que ya no es caótico, que se ha vuelto consistente o real en el plano de inmanencia que lo arranca del caos. Real sin ser actual, ideal sin ser abstracto. Diríase que es trascendente porque sobrevuela el estado de cosas, pero la mera inmanencia es lo que le confiere la capacidad de sobrevolar a sí mismo en sí mismo y en el plano. Lo que es trascendente, tras-descendente, es más bien el estado de cosas en el

1. La ciencia no sólo experimenta la necesidad de ordenar el caos, sino de verlo, de tocarlo, de hacerlo; cf. James Gleick, *La teoría del caos*, Éd. Albin Michel. Gilles Chatelet muestra cómo las matemáticas y la física tratan de retener algo de una esfera de lo virtual: *Les enjeux du mobile*, de próxima publicación.

1. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Éd. Gonthier, págs. 48-49. (Hay versión española: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, 1971.)

que se actualiza, pero, hasta en este estado de cosas, es mera inmanencia de lo que no se actualiza o de lo que permanece indiferente a la actualización, ya que su realidad no depende de ello. El acontecimiento es inmaterial, incorpóreo, invivible: *reserva pura*. De los dos pensadores que más han profundizado en el acontecimiento, Péguy y Blanchot, uno dice que hay que distinguir, por una parte, entre el estado de cosas, realizado o en potencia de realización, relacionado por lo menos potencialmente con mi cuerpo, conmigo mismo, y, por la otra, el acontecimiento, que su propia realidad no puede realizar, lo interminable que no cesa ni empieza, que no termina ni tampoco sucede, que permanece sin relación conmigo y mi cuerpo sin relación con él, el movimiento infinito, y el otro, entre, por una parte, el estado de cosas a lo largo del cual pasamos, nosotros mismos y nuestro cuerpo, y, por la otra, el acontecimiento en el cual nos hundimos o volvemos a emerger, lo que vuelve a empezar sin jamás haber empezado ni concluido, lo internal inmanente.'

A lo largo de un estado de cosas, incluso nebulosa o flujo, tratamos de aislar unas variables pertenecientes a tal o cual instante, de ver cuándo intervienen en ellas nuevas variables a partir de una potencia, en qué relaciones de dependencia pueden entrar, a través de qué singularidades pasan, qué umbrales superan, qué bifurcaciones toman. Trazamos las funciones del estado de cosas: las diferencias entre lo local y lo global son interiores al dominio de las funciones (por ejemplo, en función de que todas las variables independientes puedan ser eliminadas excepto una). *Las diferencias entre lo físico-matemático, lo lógico y la vivencia* pertenecen también a las funciones (según que se cojan los cuerpos en las singularidades de estados de cosas, o como términos singulares ellos mismos, o de acuerdo con los umbrales singulares de percepción y de afección de uno a otro). Un sistema actual, un estado de cosas o un ámbito de función se define de todos modos como un tiempo entre dos instantes, o tiempos entre muchos instantes. Por este motivo, cuando Bergson dice que entre dos instantes, por muy próximos que estén, siempre hay

tiempo, sigue sin salir todavía del ámbito de las funciones y no hace más que introducir un poco de vivencia.

Pero cuando ascendemos hacia lo virtual, cuando nos volvemos hacia la virtualidad que se actualiza en *el* estado de cosas, descubrimos una realidad completamente distinta en la que ya no tenemos que buscar *lo* que sucede de un punto a otro, de un instante a otro, porque desborda *cualquier* función posible. *Dicho* en lenguaje corriente, que cabe poner en boca de un científico, el acontecimiento «no se preocupa del *sitio* en el que está, y *le* importa un comino saber cuánto tiempo hace que lleva existiendo», de *tal* modo que el arte e *incluso* la filosofía pueden aprehenderlo mejor que *la* ciencia. ¹ Ya no *resulta* que el tiempo está entre dos instantes, sino que el acontecimiento es un entre-tiempo: el entre-tiempo no es *lo* eterno, pero tampoco es tiempo, es devenir. El entre-tiempo, el acontecimiento siempre es un tiempo muerto, en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente, espera y reserva. Este tiempo muerto no viene después de *lo* que sucede, coexiste con el instante o el tiempo del accidente, pero como *la* inmensidad del tiempo vacío en el que todavía se *lo* percibe como venidero y ya pasado, en la extraña indiferencia de una *intuición* intelectual. Todos los entre-tiempos se superponen, mientras que *los* tiempos se suceden. En cada acontecimiento hay muchos componentes siempre simultáneos, puesto que cada uno es un ^{heterogéneo,} entre-tiempo, todos en el entre-tiempo que *los* hace comunicar por zonas de indiscernibilidad, de indecidibilidad: son variaciones, ^{modulaciones,} *intermezzi*, singularidades de un orden nuevo infinito. Cada componente de acontecimiento *se actualiza o se efectúa* en un instante, y *el* acontecimiento en el tiempo que transcurre entre estos instantes; pero nada ocurre en la *virtualidad* que sólo tiene entre-tiempos como componentes y un acontecimiento como devenir compuesto. Nada sucede allí, pero todo deviene, de tal modo que el acontecimiento tiene el privilegio de volver a empezar cuando el tiempo ha transcurrido.² Nada sucede, y no obs-

1. Péguy, *Clio*, Gallimard, págs. 230, 265. Blanchot, Gallimard, págs. 104, 155, 160. *L' espace littéraire*,

1. Gleick, *La teoría del caos*, pág. 236.
2. Sobre el entre-tiempo, cf. un artículo muy intenso de Groethuysen, «Acerca de algunos aspectos del tiempo», *Recherches philosophiques*, V,

tante todo cambia, porque el devenir no cesa de pasar una y otra vez por sus componentes y de volver a traer el acontecimiento que se actualiza en otro lugar, en otro momento. Cuando el tiempo pasa y se lleva el instante, siempre hay un entre-tiempo para volver a traer el acontecimiento. Es un *concepto* que aprehende el acontecimiento, su devenir, sus variaciones inseparables, mientras que una función capta un estado de cosas, un tiempo y unas variables, con sus relaciones según el tiempo. El concepto posee una potencia de repetición, que se distingue de la potencia discursiva de la función. En su producción y su reproducción, el concepto posee la realidad de un virtual, de un incorpóreo, de un impasible, a la inversa de las funciones de estado actual, de las funciones de cuerpo y vivencia. Establecer un concepto no es lo mismo que trazar una función, a pesar de que haya movimiento en ambos lados, a pesar de que haya transformaciones y creaciones tanto en un caso como en el otro. Los dos tipos de multiplicidades se entrecruzan.

El acontecimiento sin duda no se compone sólo de variaciones inseparables, él mismo es inseparable del estado de cosas, de los cuerpos y de la vivencia en los que se actualiza o se efectúa. Pero también se dirá lo contrario: tampoco el estado de cosas es separable del acontecimiento que desborda no obstante su actualización por todas partes. Tanto hay que retroceder hasta el acontecimiento que da su consistencia virtual al concepto como hay que descender hasta el estado de cosas actual que da sus referencias a la función. De todo lo que un sujeto puede vivir, del cuerpo que le pertenece, de los cuerpos y objetos que se distinguen del suyo, y del estado de cosas o del campo fisicomatemático que los determinan, se desprende un vaho que no se les parece, y que toma el campo de batalla, la batalla y la herida como los componentes o variaciones de un acontecimiento puro, en el que únicamente subsiste una alusión a lo que concierne a nuestros estados. La filosofía como gigantesca alusión. Se actualiza o se efectúa el acontecimiento cada vez que se lo introduce, deliberadamente o no, en un

1935-1936: «Todo acontecimiento está por así decirlo en el tiempo en el que no ocurre nada...» Toda la obra novelesca de Lernet-Holonia transcurre en entretiempos.

estado de cosas, pero se lo *contra-efectúa* cada vez que se lo abstrae de los estados de cosas para extraer de él un concepto. Hay una dignidad del acontecimiento que siempre ha sido inseparable de la filosofía como «amor fati»: igualarse con el acontecimiento, o volverse hijo de los propios acontecimientos: «Mi herida existía antes que yo, he nacido para encarnada.»! He nacido para encarnada como acontecimiento porque he sabido desencarnada como estado de cosas o situación vivida. No hay más ética que el *amor fati* de la filosofía. La filosofía siempre es entre-tiempo. Al que *contra-efectúa* el acontecimiento, Mallarmé lo llamaba el Mimo, porque esquiva el estado de cosas y «se limita a una alusión perpetua sin romper el hielo».2 Semejante mimo no reproduce el estado de cosas, como tampoco imita la vivencia, no da una imagen sino que construye el concepto. No busca la función de lo que sucede, sino que extrae el acontecimiento o la parte de lo que no se deja actualizar, la realidad del concepto. No desear lo que ocurre, con esta falsa voluntad que se queja y se defiende, y que se pierde en la mímica, sino llevar la queja y la furia hasta el punto en el que se vuelven contra lo que ocurre, para establecer el acontecimiento, extraído, sacado en el concepto vivo. La filosofía no tiene más objetivo que volverse digna del acontecimiento, y quien *contra-efectúa* el acontecimiento es precisamente el personaje conceptual. Mimo es un nombre ambiguo. Él es el personaje conceptual efectuando el movimiento infinito. Desear la guerra contra las guerras futuras y pasadas, la agonía contra todas las muertes, y la herida contra todas las cicatrices, en nombre del devenir y no de lo eterno: únicamente en este sentido el concepto agrupa.

Se desciende de los virtuales a los estados de cosas actuales, se sube de los estados de cosas a los virtuales, sin poder aislados unos de otros. Pero de este modo no se sube y se desciende por la misma línea: la actualización y la *contra-efectuación* no son dos segmentos de la misma línea, sino líneas diferentes. Si nos atenemos a las funciones científicas de estados de cosas, diremos que no se dejan aislar de un virtual que actualizan, sino que este

1. Joe Bousquet, *Les Capitales*, Le Cercle du livre, pág. 103.

2. Mallarmé, «Mímica», (*Euvres*, La Pléiade, pág. 310).

virtual se presenta primero como una nebulosa o una niebla, o incluso como un caos, una virtualidad caótica antes que como la realidad de un acontecimiento ordenado en el concepto. Por este motivo, para la ciencia, a menudo la filosofía parece recubrir un mero caos, que impulsa a ésta a decirle: sólo tenéis elección entre el caos y yo, la ciencia. La línea de actualidad establece un plano de referencia que secciona el caos: saca de él unos estados de cosas que, ciertamente, actualizan también en sus coordenadas los acontecimientos virtuales, pero sólo conservan de ellos unos potenciales ya en vías de actualización, que forman parte de las funciones. Inversamente, si consideramos los conceptos filosóficos de acontecimientos, su virtualidad remite al caos, pero en un plano de inmanencia que lo secciona a su vez, y del que sólo extrae la consistencia o realidad de lo virtual. En cuanto a los estados de cosas demasiado densos, resultan sin duda adsorbidos, contra-efectuados por el acontecimiento, pero sólo encontramos alusiones a él en el plano de inmanencia y en el acontecimiento. Por lo tanto ambas líneas son inseparables pero independientes, cada una completa en sí misma: son como los envoltorios de dos planos tan diversos. La filosofía sólo puede hablar de la ciencia por alusión, y la ciencia sólo puede hablar de la filosofía como de una nube. Si ambas líneas son inseparables, es en su suficiencia respectiva, y los conceptos filosóficos intervienen tan poco en la constitución de las funciones científicas como las funciones intervienen en la de los conceptos. Es en su plena madurez, y no en el proceso de su constitución, cuando *los* conceptos y las funciones se cruzan necesariamente, en tanto que cada cual sólo está creado por sus propios medios, en cada caso un plano, unos elementos, unos agentes. Por este motivo siempre resulta nefasto que los científicos hagan filosofía sin medios realmente filosóficos o que los filósofos hagan ciencia sin medios efectivamente científicos (no hemos pretendido hacerlo).

El concepto no reflexiona sobre la función, como tampoco la función se aplica al concepto. Concepto y función deben cruzarse, cada cual según su línea. Las funciones riemannianas de espacio, por ejemplo, nada nos dicen de un concepto de espacio riemanniano propio de la filosofía. En la medida en que la filosofía es apta para crearlo, tendremos el concepto de una función.

De igual modo, el número irracional se define por una función como límite común de dos series de racionales de las cuales una no tiene máximo, o la otra no tiene mínimo; el concepto, por el contrario, no remite a series de números sino a sucesiones de ideas que vuelven a encadenarse por encima de un hueco (en vez de encadenarse por prolongación). Cabe asimilar la muerte a un estado de cosas científicamente determinable, como función de variables independientes, o como función de estado vivido, pero también se presenta como un mero acontecimiento cuyas variaciones son coextensivas a la vida: ambos aspectos muy diferentes se encuentran en Bichat. Goethe construye un concepto de color grandioso, con las variaciones inseparables de luz y de sombra, las zonas de indiscernibilidad, los procesos de intensificación que ponen de manifiesto hasta qué punto hay también en filosofía experimentaciones, mientras que Newton había construido la función de variables independientes o la frecuencia. Si la filosofía tiene una necesidad fundamental de la ciencia que le es contemporánea, es porque la ciencia topa sin cesar con la posibilidad de conceptos, y porque los conceptos comportan necesariamente alusiones a la ciencia que no son ejemplos, ni aplicaciones, ni siquiera reflexiones. ¿Existen inversamente funciones de conceptos, funciones propiamente científicas? Es como preguntar si la ciencia, como pensamos, necesita del mismo modo e intensamente a la filosofía. Pero sólo los científicos están capacitados para dar respuesta a esta cuestión.

7. PERCEPTO, AFECTO Y CONCEPTO

El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo 'de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerla siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris!*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti!*), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aq~el día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de

un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.

Los acordes son afectos. Consonantes o disonantes, los acordes de tonos o de colores son los afectos de música o de pintura. Rameau destacaba la identidad del acorde y del afecto. El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo. Que el artista consiga *que se sostenga en pie por sí mismo* es lo más difícil. Se requiere a veces una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de las percepciones y de las afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios inteligentes de sostenerse en pie (o sentado, o tumbado). Hay una posibilidad pictórica que nada tiene que ver con la posibilidad física, y que confiere a las posturas más acrobáticas la fuerza de sostenerse en pie. Por el contrario, hay tantas obras que aspiran a ser arte que no se sostienen en pie ni un instante. Sostenerse en pie por sí mismo no es tener un arriba y un abajo, no es estar derecho (pues hasta las casas se tambalean y se inclinan), sino únicamente es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones creado se conserva en sí mismo. Un monumento, pero el monumento puede caber en unos pocos trazos o en cuatro líneas, como un poema de Emily Dickinson. Del esbozo de un viejo asno derrengado, «¡qué maravilla!, con dos trazos ya está hecho, pero asentados sobre bases inmutables», en los que la sensación refuerza más aún la evidencia de los muchos años de «trabajo persistente, tenaz y altanero». ¹ El modo menor

1. Edith Wharton, *Les metteurs en scene*, Éd. 10-18, pág. 263. (Se trata de un pintor académico y mundano que renuncia a la pintura tras haber descubierto un pequeño cuadro de uno de sus contemporáneos desconocido: «y yo, yo no había creado ninguna de mis obras, sencillamente las había adoptado...»)

en música constituye una prueba tanto más esencial cuanto que plantea al músico el desafío de arrancado de sus combinaciones efímeras para volvedo sólido y duradero, auto-conservante, incluso en posturas acrobáticas. El sonido ha de estar tan contenido en su extinción como en su producción y desarrollo. A través de su admiración por Pissarro, por Monet, 10 que Cézanne reprochaba a los impresionistas era que la mezcla óptica de los colores no bastaba para hacer un compuesto suficientemente «sólido y duradero como el arte de los museos», como «la perpetuidad de la sangre» en Rubens.! Es una manera de hablar, porque Cézanne no añade nada que pudiera conservar el impresionismo, busca otra solidez, otras bases y otros bloques.

El problema de saber si las drogas ayudan al artista a crear estos seres de sensación, si forman parte de los medios interiores, si nos conducen realmente a las «puertas de la percepción», si nos entregan a los perceptos y los afectos, recibe una respuesta general en la medida en que los compuestos bajo efectos de las drogas resultan las más de las veces extraordinariamente frágiles y desmenuzables, incapaces de conservarse a sí mismos y se deshacen al mismo que tiempo que se hacen o se los contempla. También puede uno admirar los dibujos realizados por niños, o mejor dicho sentirse emocionado: pero muy pocas veces se sostienen, y sólo se asemejan a cuadros de Klee o de Miró cuando no se los contempla detenidamente. Las pinturas de dementes, por el contrario, suelen sostenerse, pero siempre y cuando estén atiborradas y no subsista ningún vacío en ellas. Sin embargo los bloques necesitan bolsas de aire y de vacío, pues hasta el vacío es sensación, cualquier sensación se compone con el vacío componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo. Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta tal punto que ni siquiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos para que puedan retozar

en ellos unos caballos (aunque sólo fuera por la variedad de planos).!

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. Pues si la similitud puede convertirse en una obsesión para la obra de arte, es porque la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal, 10 achaparrado de la piedra románica y 10 elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada caso (el soporte del lienzo, el agente del pincel o de la brocha, el color en el tubo) que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; 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. Se dice en este sentido que el pintor es pintor, y sólo un pintor, «con el color aprehendido como tal como cuando se lo extrae del tubo, con la huella de todos y cada uno de los pelos del pincel», con ese azul que no es un azul de agua sino «un azul de pintura líquida». y sin embargo la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. Aun cuando el material sólo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve dura-*

1. *Conversations avec Cézanne*, Éd. Macula (Gasquet), pág. 121.

1. Cf. Frans:ois Cheng, *Vide et plein*, Éd du Seuil, pág. 63 (cita del pintor Huang Pin-Hung).

Clon. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva. Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo, etc., y la sensación no está coloreada, es colorean te, como dice Cézanne. Por este motivo quien sólo es pintor también es algo más que pintor, porque «hace que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo», no la similitud, sino la sensación pura «de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado», devolviendo «el agua de la pintura a la naturaleza». ¹ Sólo se cambia de un material a otro, como del violín al piano, del pincel a la brocha, del óleo al pastel en tanto en cuanto lo exija el compuesto de sensaciones. 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, como eminentemente pone de manifiesto la «mezcla óptica» de los impresionistas.

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 sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra: basta con comparar a Proust y a Pessoa, en quien la búsqueda de la sensación como ser inventa procedimientos diferentes.² Los escritores no se encuentran al respecto en una situación diferente de los pintores, de los músicos, de los arquitectos. El material particular de los escritores son las palabras, y la sintaxis, la sintaxis creada que

1. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, edición a cargo de Paule Thevenin, págs. 74, 82 (hay versión española: *Van Gogh: el suicida de la sociedad*, ~adrl: Fundame. ntos, 1983): «Pintor, y sólo pintor, Van Gogh, cogió los medios de la mera pintura y no los superó... pero lo maravilloso es que est~ pintor que sól? es pintor... también es entre todos los pintores natos el que mas nos hace olVidar que estamos tratando de pintura...»

2. José Gil dedica un capítulo a los procedimientos mediante los cuales Pessoa extrae el percepto a partir de percepciones vividas, particularmente en la «Oda marítima» (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations* Éd. de la Différence, cap. II).

sube irresistiblemente en su obra y pasa a la sensación. Para salir de las percepciones vividas no basta evidentemente con la memoria, que sólo invoca percepciones antiguas, ni con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente. La memoria interviene muy poco en el arte (incluso y sobre todo en Proust). Bien es verdad que toda obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-nifio del presente. La música está llena de ellos. No hace falta memoria, sino un material complejo que no se encuentra en la memoria, sino en las palabras, en los sonidos: «Memoria, te odio.» Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado: Combray tal como jamás fue vivido, como jamás es ni será, Combray como catedral o monumento.

Y aun cuando los métodos son muy diferentes, no sólo según las artes sino según cada autor, se puede no obstante caracterizar grandes tipos monumentales, o «variedades» de compuestos de sensación: la *vibración* que caracteriza la sensación simple (aunque ya es duradera o compuesta, porque sube o baja, implica una diferencia de nivel constitutiva, sigue una cuerda invisible más nerviosa que cerebral); *el abrazo o el cuerpo a cuerpo* (cuando dos sensaciones resuenan una dentro de la otra entrelazándose tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de «energías»); *el retraimiento, la división, la distensión* (cuando por el contrario dos sensaciones se alejan, se aflojan, pero para estar tan sólo ya unidas por la luz, el aire o el vacío que penetran entre ellas o dentro de ellas como una cufia, a la vez tan densa y tan ligera que se va extendiendo en todos los sentidos a medida que la distancia crece, y forma un bloque que ya no necesita ningún sostén). Vibrar la sensación, acoplar la sensación, abrir o hendir, vaciar la sensación. La escultura presenta estos tipos casi en estado puro, con sus sensaciones de piedra, de mármol o de metal que vibran siguiendo el orden de los tiempos fuertes y de

los tiempos débiles, de las protuberancias y de los huecos, sus poderosos cuerpo a cuerpo que los entrelazan, su disposición de los grandes vacíos de un grupo al otro y dentro de un mismo grupo en el que ya no se puede saber si es la luz, si es el aire lo que esculpe o lo que es esculpido.

La novela ha alcanzado a menudo el percepto: no la percepción de la landa, sino la landa como percepto en Hardy; los perceptos oceánicos de Melville; los perceptos urbanos o los del espejo en Virginia Woolf. El paisaje *ve*. En general, ¿qué gran escritor no ha sabido crear estos seres de sensación que conservan dentro de sí el momento de un día, el grado de calor de un momento (las colinas de Paulkner, la estepa de Tolstói o la de Chéjov)? El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre. Pero, en todos estos casos, ¿por qué decirlo así, puesto que el paisaje no es independiente de las percepciones supuestas de los personajes, y, por mediación de ellos, de las percepciones y recuerdos del autor? ¿Y cómo podría existir la ciudad sin el hombre o antes de él, el espejo sin la anciana que se refleja en él aun cuando no se está mirando? Es el enigma (que se ha comentado a menudo) de Cézanne: «el hombre ausente, pero por completo en el paisaje». Los personajes sólo pueden existir, y el autor sólo los puede crear, porque no perciben sino que han entrado en el paisaje y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones. Es Acab en efecto quien tiene las percepciones de la mar, pero sólo las tiene porque ha entrado en una relación con Moby Dick que le hace volverse ballena, y forma un compuesto de sensaciones que ya no tiene necesidad de nadie: Océano. Es Mrs. Dalloway quien percibe la ciudad, pero porque ha entrado en la ciudad, como «una hoja de cuchillo a través de todas las cosas» y se vuelve ella misma imperceptible. *Los afectiJS son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza.* «Está pasando un minuto del mundo», no)o conservaremos sin «volvernos él mismo», dice Cézanne.¹

1. Cézanne, *op. cit.*, pág. 113. Cf. Erwin Strauss, *Du sens des sens*, Éd. Minion, pág. 519: «Todos los grandes paisajes tienen un carácter visionario. La visión es lo que se vuelve visible de lo invisible... El paisaje es invisible, porque cuanto más lo conquistamos, más nos perdemos en él. Para llegar al paisaje, te-

No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero. Kleist fue sin duda quien más escribió por afectos, empleándolos como piedras o armas, aprehendiéndolos en devenires de petrificación brusca o de aceleración infinita en el devenir-perra de Pentesilea y sus perceptos alucinados. Es cierto en todas las artes: ¿qué extraños devenires provoca la música a través de sus «paisajes melódicos» y sus «personajes rítmicos», como dice Messiaen, componiendo en un mismo ser de sensación lo molecular y lo cósmico, las estrellas, los átomos y los pájaros? ¿Qué terror obsesiona la mente de Van Gogh, prisionera de un devenir girasol? 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.

Insistimos sobre el arte de la novela porque es fuente de un malentendido: mucha gente cree que se puede hacer una novela con las percepciones y afecciones propias, recuerdos o archivos, viajes y obsesiones, hijos y padres, personajes interesantes que ha podido conocer y sobre todo el personaje interesante que forzosamente ella misma es (¿quién no lo es?), y por último las opiniones propias para que todo fragüe. Se suele invocar, llegado el caso, a grandes autores que no habrían hecho más que contar sus vidas, Thomas Wolfe o Miller. Por lo general se obtienen obras compuestas de elementos diversos en las que los personajes se agitan mucho, pero a la búsqueda de un padre que tan sólo está dentro de uno mismo: la novela del periodista. Cuando una labor realmente artística brilla por su ausencia, no se nos suele ahorrar nada. No es necesario transformar mucho la crueldad de lo que se ha podido contemplar, ni el desespero por el que se ha pa-

nemos que sacrificar, tanto como nos sea posible, cualquier determinación temporal, espacial, objetiva; pero este abandono no sólo alcanza el objetivo, *nos afecta a nosotros mismos* en la misma medida. En el paisaje, dejamos de ser seres históricos, es decir seres por sí mismos objetivables. *No tenemos memoria* para el paisaje, tampoco la tenemos para nosotros en el paisaje. Soñamos de día y con los ojos abiertos. Somos sustraídos al mundo objetivo pero también a nosotros mismos. Es el sentir.»

sado, para plasmar una vez más la opinión que generalmente se desprende acerca de las dificultades para comunicar. Rossellini vio en ello una razón para renunciar al arte: el arte se había dejado invadir en exceso por el infantilismo y la crueldad, ambas cosas a la vez, cruel y quejumbroso, lastimero y satisfecho, de tal modo que más valía renunciar.¹ Lo más interesante es que Rossellini veía la misma invasión en la pintura. Pero en primer lugar la literatura es la que siempre ha mantenido este equívoco con la vivencia. Puede suceder incluso que se tenga un gran sentido de la observación y mucha imaginación: ¿es posible escribir con percepciones, afecciones y opiniones? Hasta en las novelas menos autobiográficas vemos cómo se enfrentan, se cruzan las opiniones de una multitud de personajes, siendo cada opinión función de las percepciones y afecciones de cada cual, de acuerdo con su posición social y sus aventuras individuales, tomando el conjunto dentro de una amplia corriente que sería la opinión del autor, pero dividiéndose ésta para rebotar sobre los personajes, y ocultándose para que el lector pueda formarse la suya propia: así incluso empieza la gran teoría de la novela de Bajtin (menos mal que no se queda en eso, que es lo que precisamente constituye la base «paródica» de la novela...).

La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene. ¿Cómo podría contar lo que le ha sucedido, o lo que imagina, puesto que es una sombra? Ha visto en la vida algo demasiado grande, demasiado intolerable también, y los estrechos abrazos de la vida con lo que la amenaza, de tal modo que el rincón de naturaleza que percibe, o los barrios de la ciudad, y sus personajes, acceden a una visión que compone a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento, haciendo estallar las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo, de luz cruda o crepuscular, de púrpura o de azul, que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos. «Llamamos estilos», decía Giacometti, «a esas visiones detenidas en el tiempo y en el

1. Rossellini, *Le cinéma révéle*, Éd. de l'Étoile, págs. 80-82.

espacio.» De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentado en un incierto combate. La muerte del puercoespín en Lawrence, la muerte del topo en Kafka, constituyen actos de novelista casi insoportables; y a veces requieren tumbarse por el suelo, como también lo hace el pintor para alcanzar el «motivo», es decir el percepto. Los perceptos pueden ser telescópicos o microscópicos, otorgan a los personajes y a los paisajes dimensiones de gigantes, como si estuvieran henchidos de una vida que ninguna percepción vivida puede alcanzar. Grandeza de Balzac. Poco importa que estos personajes sean mediocres o no: *se tornan* gigantes, como Bouvard y Pécuchet, Bloom y Molly, Mercier y Camier, sin dejar de ser lo que son. A fuerza de mediocridad, a fuerza incluso de estulticia o de infamia, pueden volverse no ya simples (nunca lo son) sino gigantescos. Incluso los enanos o los tullidos: toda fabulación es fabricación de gigantes.¹ Mediocres o grandiosos, están demasiado vivos para ser vivibles o vividos. Thomas Wolfe extrae de su padre a un gigante, y Miller, de la ciudad, un planeta negro. Wolfe puede describir a los hombres del viejo Catawha a través de sus opiniones estúpidas y de su manía de discutir; lo que hace es erigir el monumento secreto de su soledad, de su desierto, de su tierra eterna y de sus vidas olvidadas, desapercibidas. Como Faulkner, que puede exclamar: ¡Oh, hombres de Yoknapatawpha...! Se dice que el novelista monumental «se inspira» a su vez de lo vivido, y es cierto; M. de Chadus se parece mucho a Montesquiou, pero entre Montesquiou y M. de Charlus, echadas las cuentas, existe más o menos la misma relación que entre el perro-animal que ladra y el Perro constelación celeste.

¿Cómo hacer para que un momento del mundo se vuelva duradero o que exista por sí mismo? Virginia Woolf da una respuesta que tanto vale para la pintura o la música como para la escritura: «Saturar cada átomo», «Eliminar todo lo que es escoria, muerte y superfluidad», todo lo que se adhiere a nuestras percep-

1. En el capítulo II de *Les deux sources*, Bergson analiza la fabulación como 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 las religiones, pero se desarrolla libremente en el arte y la literatura.

ciones corrientes y vividas, todo lo que constituye el alimento del novelista mediocre, no conservar más que la saturación que nos da un percepto, «Incluir en el momento el absurdo, los hechos, lo sórdido, *pero tratados en transparencia*», «Meted o todo y no obstante saturaD». Por haber alcanzado el percepto como «el manantial sagrado», por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. Son atletas: no unos atletas que hubieran moldeado sus cuerpos y cultivado la vivencia, aunque muchos escritores no hayan resistido la tentación de ver en los deportes un medio de incrementar el arte y la vida, sino más bien unos atletas insólitos del tipo «campeón de ayunos» o «gran Nadador» que no sabía nadar. Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo», que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, «espectro plástico».2 Los artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud). «Algún día tal vez se sabrá que no había arte, sino sólo medicina...».3

No supera menos el afecto las afecciones de lo que el percepto supera las percepciones. El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre. Acab no imita a Moby Dick, y Penteselea no «hace» la perra: no es una imitación, una simpatía vivida ni tan sólo una identificación imaginaria. No es una similitud, aunque haya similitud.

1. Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, Éd. 10-18,1, pág. 230. (Hay versión española: *Diario de una escritora*, Barcelona: Lumen, 1982.)

2. Art-ud, *Le théâtre et son double* (CEuvres complètes, Gallimard, IV, pág. 154). (Hay versión española: *El texto y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1983.)

3. Le Clézio, *HA I*, Éd. Flammarion, pág. 7 ((Soy un indio... aunque no sepa cultivar maíz ni tallar una piragua...)). En un texto famoso, Michaux habla de la «salud» propia del arte: postfacio a «Mes propriétés», *La nuit rémue*, Gallimard, pág. 193.

Pero precisamente no es más que una similitud plasmada. Es más bien una contigüidad extrema, en un abrazo de dos sensaciones sin similitud, o por el contrario en el alejamiento de una luz que las aprehende a las dos en un mismo reflejo. André Dhôtel supo poner a sus personajes en extraños devenires-vegetales, devenir árbol o devenir áster: no es que, dice, uno se transforme en el otro, sino que algo pasa de uno a otro. Este algo sólo puede ser precisado como sensación. Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas (Acab y Moby Dick, Penteselea y la perra) hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Es lo que se llama un afecto. En *Pierre ou les ambigüités*, Pierre alcanza la zona en la que ya no se puede distinguir de su medio hermana Isabelle, y se vuelve mujer. Únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzadas y penetrar en ellas en su empresa de cocreación. Y es que resulta que el propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yerge como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Gaya, o incluso en Daumier, en Redon. 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 aguainta en Gaya). El afecto, por supuesto, no lleva a cabo un regreso a los orígenes como si volviéramos a encontrar, en términos de semejanza, la persistencia de un hombre bestial o primitivo por debajo del civilizado. En los ambientes templados de nuestra civilización es donde actualmente actúan y prosperan las zonas ecuatoriales o glaciares que escapan a la diferenciación de los géneros,

1. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Éd. Universitaires, págs. 225-226.

de los sexos, de los órdenes y de los reinos. Sólo se trata de nosotros, aquí y ahora; pero lo que en nosotros es animal, vegetal, mineral o humano, ya no se distingue, aunque nosotros salgamos particularmente beneficiados en distinción. El máximo de determinación escapa como un rayo de este bloque de vecindad.

Precisamente porque las opiniones son funciones de la vivencia, pretenden tener un cierto conocimiento de las afecciones. Las opiniones son óptimas para las pasiones del hombre y su eternidad. Pero, como subrayaba Bergson, tenemos la impresión de que la opinión desconoce los estados afectivos, y de que agrupa o separa los que no deberían agruparse o separarse.¹ Ni siquiera basta, como hace el psicoanálisis, con dar objetos prohibidos a las afecciones inventariadas, ni con sustituir las zonas de indeterminación por meras ambivalencias. Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes: los estados crepusculares de los caballeros en las novelas de Chrétien de Troyes (en relación con un concepto eventual de caballería), los estados de «reposo» casi catatónicos que se confunden con el deber según Madame de Lafayette (en relación con un concepto de quietismo)..., hasta los estados de Beckett, como afectos tanto más grandiosos cuanto que son pobres en afecciones. Cuando Zola sugiere a sus lectores: «Cuidado, lo que mis personajes experimentan no son remordimientos», no tenemos que ver en ello la expresión de una tesis fisiologista, sino la asignación de nuevos afectos que emergen con la creación de personajes en el naturalismo, el Mediocre, el Perverso, la Bestia (y lo que Zola llama instinto no se separa de un devenir-animal). Cuando Emily Bronte esboza el lazo que une a Heathcliff y a Catherine, inventa un afecto violento que sobre todo no debe ser confundido con el amor, como una fraternidad entre dos lobos. Cuando Proust parece describir con tanta minuciosidad los celos, inventa un afecto porque invierte sin cesar el orden que la opinión supone en las afecciones, según el cual los celos serían una consecuencia desdichada del amor: para él, por el contrario,

1. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Éd. du Centenaire, págs. 1293-1294. (Hay versión española: *El pensamiento y lo moviente*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.)

son finalidad, destino, y, si hay que amar, es para poder estar celoso, siendo los celos el sentido de los signos, el afecto como semiología. Cuando Claude Simon describe el prodigioso amor pasivo de la mujer-tierra esculpe un afecto de arcilla, puede decir: «Es mi madre», y le creemos ya que lo dice, pero una madre a la que ha hecho pasar dentro de la sensación, y a la que erige un monumento tan original que ya no es con su hijo real con quien tiene una relación asignable, sino más lejos, con un personaje de creación, con el Eula de Faulkner. De este modo, de un escritor a otro, los grandes afectos ¿readores pueden concatenarse o derivar en compuestos de sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan: son estos seres de sensación quienes ponen de manifiesto la relación del artista con un público, la relación de las obras de un mismo artista o incluso una eventual afinidad de artistas entre sí! El artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son *variedades*, como los seres de concepto son variedades, y los seres de función, variables.

De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto. Los girasoles de Van Gogh son devenires, como los cardos de Durero o las mimosas de Bonnard. Redon tituló una litografía: «Tal vez hay una visión primera intentada en la flor». La flor ve. Puro y mero terror: «¿Ves ese girasol que mira hacia dentro por la ventana de la habitación? Se pasa el día mirando dentro de mi casa.»² Una historia floral de la pintura es como la creación reiniciada y continuada sin cesar de los afectos y de los perceptos de las flores. El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de blo-

1. Estas tres cuestiones surgen con frecuencia en Proust: especialmente *Le temps retrouvé*, La Pléiade, III, págs. 895-896 (sobre la vida, la visión y el arte como creación de universo).

2. Lowry, *Au-dessous du volcan*, Éd. Buchet-Chastel, pág. 203. (Hay versión española: *Bajo el volcán*, México: ERA, 1980.)

ques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje. El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar: es el estilo, el «tono», el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua, la que reclama un pueblo futuro, oh, gentes del viejo Catawá, oh, gentes de Yoknapatawpha. El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión, con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta. «Mi memoria no es de amor, sino de hostilidad, y se empeña no en reproducir sino en alejar el pasado ¿qué quería decir mi familia? No lo sé. Era tartamuda de nacimiento y sin embargo tenía algo que decir. Sobre mí mismo y sobre muchos de mis contemporáneos, pesa el tartamudeo del nacimiento. Hemos aprendido no a hablar sino a balbucear, y sólo prestando el oído al ruido creciente del siglo, y una vez blanqueados por la espuma de su cresta, hemos adquirido una lengua.»! Precisamente ésta es la tarea de todo arte, y la pintura, la música arrancan por igual de los colores y de los sonidos los nuevos, los paisajes plásticos o melódicos los personajes rítmicos que las elevan hasta el canto de la tierra y el ritmo de los hombres: lo que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro. 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. ¿Resultaría acaso todo en vano porque el sufrimiento es eterno, y porque las revoluciones no sobreviven a su victoria? Pero el éxito de una revolución sólo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo, y que componen en sí un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade una piedra. La victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaura entre

1. Mandelstam, *Le bruit du temps*, Éd. L'Age d'homme, pág. 77.

los hombres, aun cuando éstos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición.

Las figuras estéticas (y el estilo que las crea) nada tienen que ver con la retórica. Son sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires. Pero ¿no definimos acaso el concepto filosófico a través del devenir, y casi con los mismos términos? Sin embargo las figuras estéticas no son idénticas a los personajes conceptuales. Tal vez pasen unos dentro de los otros, en un sentido o en el otro, como Igitur o como Zaratustra, pero en la medida en la que hay sensaciones de conceptos y conceptos de sensaciones. No se trata del mismo devenir. El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), girasol o Acab, mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Éste es la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta, aquél la alteridad introducida en una materia de expresión. El monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida, un universo. Así es como Proust definía el arte-monumento a través de esta vida superior a la «vivencia», de sus «diferencias cualitativas», de sus «universos» que construyen sus propios límites, sus alejamientos y sus acercamientos, sus constelaciones, los bloques de sensaciones que arrastran, universo-Rembrandt o universo-Debussy. Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética («un poco de posible, si no me ahogo»), la existencia de lo posible, mientras que los acontecimientos son la realidad de lo virtual, formas de un pensamiento-Naturaleza que sobrevuelan todos los universos posibles, lo que no significa decir que el concepto antecede de derecho la sensación: incluso un concepto de sensación tiene que ser creado con sus propios medios, y una sensación existe en su universo posible sin que el concepto exista necesariamente en su forma absoluta.

¿Se puede asimilar la sensación a una opinión originaria, *Urdoxa* como fundación del mundo o base inmutable? La fenomenología busca la sensación en unos «a priori materiales», perceptivos y afectivos, que trascienden las percepciones y afecciones experimentadas: el amarillo de Van Gogh, o las sensaciones in-

natas de Cézanne. La fenomenología tiene que volverse fenomenología del arte, como hemos visto, porque la inmanencia de la vivencia a un sujeto trascendente necesita expresarse en unas funciones trascendentes que no sólo determinan la experiencia en general, sino que atraviesan aquí y ahora la vivencia misma, y se encarnan en ella constituyendo sensaciones vivas. El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la *carne* es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido, y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía a la experiencia, mientras que la carne nos da el ser de la sensación, y es portadora de la opinión originaria diferenciada del juicio de experiencia. Carne del mundo y carne del cuerpo como correlatos que se intercambian, coincidencia óptima.¹ Un extraño Carnismo propicia esta última peripecia de la fenomenología y la sume en el misterio de la encarnación: es una noción pía y sensual a la vez, una mezcla de sensualidad y de religión, sin la que, tal vez, la carne no se sostendría por sí misma (iría bajando por los huesos, como en las figuras de Bacon). La pregunta de saber si la carne es adecuada para el arte puede formularse así: ¿es la carne capaz de llevar el percepto y el afecto, de constituir el ser de sensación, o bien por el contrario es ella la que ha de ser llevada, y pasar a otras fuerzas de vida?

La carne no es la sensación, aunque participe en su revela-

1. A partir de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (P.V.P., 1953) (hay versión española: *Fenomenología de la experiencia estética*, Madrid: Fernando Torres, 1982), Mike! Dufrenne ya hacía una especie de analítica de los *a priori* perceptivos y afectivos que fundaban la sensación como relación entre el cuerpo y el mundo. Permanecía próximo a Erwin Strauss. Pero ¿existe un ser de la sensación que podría manifestarse en la carne? Por esa vía andaba Merleau-Ponty en *Le visible et l'invisible*: Dufrenne planteaba muchas reservas respecto a una ontología de la carne de características semejantes (*L'reil et l'oreille*, Éd. L'Hexagone). Recientemente, Didier Franck retornó el tema de Merleau-Ponty demostrando la importancia decisiva de la carne según Heidegger y ya según Husserl (*Heidegger et le problème de l'espace, Chair et corps*, Ed. de Minuit). Todo este problema se sitúa en el centro de una fenomenología del arte. Tal vez el libro todavía inédito de Foucault *Les aveux de la chair* nos podría aportar información respecto a los orígenes más generales de la noción de la carne, y respecto a su importancia entre los Padres de la Iglesia.

ción. Corrimos demasiado diciendo que la sensación encarna. La pintura hace la carne ora con el encarnado (superposiciones de rojo y de blanco), ora con tonos rotos (yuxtaposición de opuestos en proporciones desiguales). Pero lo que constituye la sensación es el devenir-animal, vegetal, etc., que asciende por debajo de las superficies de encarnado, en el desnudo más grácil, más delicado, como la presencia del animal despellejado, de una fruta mondada, Venus del espejo; o que surge en la fusión, la cocción, el flujo de tonos rotos, como la zona de indiscernibilidad entre la bestia y el hombre. Tal vez formaría una nebulosa o un caos, si no existiera un segundo elemento para hacer que la carne se sostenga. La carne no es más que el termómetro de un devenir. La carne es demasiado tierna. El segundo elemento es menos el hueso o la osamenta que la casa, la estructura. El cuerpo prospera en la casa (o un equivalente, un manantial, un bosquecillo). Ahora bien, lo que define la casa son sus «lienzos de pared», es decir los planos de orientaciones diversas que confieren a la carne su almacén: plano delantero y plano trasero, lienzos de pared horizontales, verticales, izquierdo, derecho, derechos o inclinados, rectilíneos o curvados...¹ Estos lienzos son paredes, pero también son suelos, puertas, ventanas, puertas vidrieras, espejos, que dan precisamente a la sensación el poder de sostenerse por sí misma dentro de unos «marcos» autónomos. Son las facetas del bloque de sensación. Hay sin duda dos signos que ponen de manifiesto la genialidad de los grandes pintores, así como su humildad: el respeto, casi terrorífico, con que se acercan al color y penetran en él; el esmero con que llevan a cabo la unión entre los lienzos de pared o los planos, de la que depende el tipo de profundidad. Sin este respeto y este esmero, la pintura no vale nada, sin trabajo, sin pensamiento. Lo difícil no es unir las manos, sino los planos. Hacer que sobresalgan unos planos que se unen, o por el contrario hundidos, cortados. Ambos problemas, la arquitectura de los planos y el régimen del color, suelen confundirse a menudo. La unión de los planos horizontales y verticales en Cé-

1. Como pone de manifiesto Georges Didi-Huberman, la carne engendra una «duda»: está demasiado cerca del caos; lo que origina la necesidad de una complementariedad entre la «encarnación» y el «lienzo de pared», tema esencial de *La peinture incarnée*, que retorna y amplía en *Devant l'image*, Éd. de Minuit.

zanne: «¡Los planos en el color, los planos! El Sitio coloreado donde el alma de los planos se fusiona...» No hay dos grandes pintores, ni siquiera dos grandes obras, que operen del mismo modo. Existen no obstante tendencias en un pintor: en Giacometti, por ejemplo, los planos horizontales que huyen son distintos a derecha e izquierda, y parecen unirse en el objeto (la carne de la manzanita), pero como una pinza que la estirara hacia atrás y la hiciera desaparecer, si no hubiera un plano vertical del que sólo vemos el filo sin espesor que la fija, que la retiene en el último momento, que le da una existencia duradera, como un alfiler alargado que la atraviesa, y la volverá filiforme a su vez. La casa forma parte de todo un devenir. Es vida, «vida no orgánica de las cosas». Bajo todas las modalidades posibles, la unión de los planos con sus miles de orientaciones es lo que define la casa-sensación. La propia casa (o su equivalente) es la unión finita de los planos coloreados.

El tercer elemento es el universo, el cosmos. Y no sólo la casa abierta comunica con el paisaje, a través de una ventana o de un espejo, sino que la casa más cerrada también se abre sobre un universo. La casa de Monet está incesantemente en trance de ser engullida por las fuerzas vegetales de un jardín desenfundado, cosmos de rosas. Un universo-cosmos no es carne. Tampoco son lienzos de pared, trozos de plano que se unen, planos orientados de forma diversa, a pesar de que el empalme de todos los planos en el infinito pueda llegar a constituido. Pero el universo se presenta en el límite como el color liso, el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo. La puerta vidriera, como en Matisse, no se abre más que sobre un color liso negro. La carne, o mejor dicho la figura, ya no es el morador del lugar, de la casa, sino el morador de un universo que soporta la casa (devenir). *Es como un paso de lo finito a lo infinito*, pero también del territorio a la desterritorialización. Es en efecto el momento de lo infinito: de los infinitos infinitamente variados. En Van Gogh, en Gauguin, en el Bacon actual, se ve surgir la tensión inmediata de la carne y del color liso, de los flujos de tonos rotos y de la superficie infinita de un color puro y homogéneo, chillón y saturado («en vez de pintar la pared banal del mezquino apartamento, pinto el infinito, hago un simple fondo con el azul más

vivo, más intenso...»).¹ Bien es verdad que el color liso monocromo es algo distinto de un fondo. Y cuando la pintura quiere volver a empezar partiendo de cero, construyendo el percepto como un mínimo ante el vacío, o acercándolo al máximo al concepto, procede por monocromía liberada de cualquier casa o de cualquier carne. Particularmente el azul, que es lo que se encarga del infinito, y que hace del percepto una «sensibilidad cósmica», o lo más conceptual que hay en la naturaleza, o lo más «proposicional», el color cuando el hombre está ausente, el hombre convertido en color; pero si el azul (o el negro, o el blanco) es perfectamente idéntico en el cuadro, o de un cuadro a otro, es el pintor quien se vuelve azul -«Yves, el monocromo»- siguiendo un mero afecto que hace que el universo bascule en el vacío, y no deje al pintor por excelencia nada más por hacer.²

El vacío coloreado, o más bien coloreante, ya es fuerza. La mayoría de los grandes cuadros monocromos de la pintura moderna ya no necesitan recurrir a ramitos murales, sino que presentan variaciones sutiles e imperceptibles (sin embargo constitutivas de un percepto), ora porque están cortados o ribeteados por un lado por una banda, una cinta, un lienzo de pared de otro color o de otro tono, que cambian la intensidad del color liso por vecindad o alejamiento, ora porque presentan unas figuras lineales o circulares casi virtuales, entonadas, ora porque están agujereados o hendidos: se trata de problemas de unión, en este caso también, pero singularmente ampliados. Resumiendo, el color

1. Van Gogh, carta a Theo, *Correspondance complete*, Gallimard-Grasset, III, pág. 165. (Hay versión española: *Cartas a Theo*, Barcelona: Barral Editores, 1984.) Los tonos rotos y su relación con el color liso son un tema frecuente en la correspondencia. Como en Gauguin, carta a Schuffenecker, del 8 de octubre de 1888, *Lettres*, Ed. Grasset, pág. 140: «He hecho un retrato mío para Vincent... Creo que es de lo mejor que he hecho: absolutamente incomprensible (por ejemplo) de tan abstracto... El dibujo es algo muy especial, abstracción completa... El color es un color muy alejado de la naturaleza; imagínese un recuerdo difuso de una vasija de barro retorcida por un gran fuego. Todos los rojos, los violetas, rayados por los destellos del fuego como un horno cegador para la mirada, sede de las luchas en el pensamiento del pintor. Todo ello sobre un fondo cromado salpicado de ramos infantiles. Habitación de jovencita pura.» Es la representación del «colorista arbitrario» según Van Gogh.

2. Ver *Artstudio*, n.O 16, «Monochromes» (sobre Klein, artículos de Genevieve Monnier y de Denys Riout; y sobre las «vicisitudes actuales del monocromo», el artículo de Pierre Sterckx).

liso vibra, se estrecha o se hiende, porque es portador de fuerzas vislumbradas. Yeso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar las fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles, erigir figuras de apariencia geométrica, pero que ya sólo serían fuerzas, fuerza de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, fuerza del tiempo (como cabe decir de la música que hace que se oiga la ~uerza sonora del tiempo, por ejemplo con Messiaen, o de la literatura, con Proust, que hace leer y concebir la fuerza ilegible del tiempo). ¿No es ésa acaso la definición del concepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir? Cosa que Mondrian consigue mediante diferencias simples entre los lados de un cuadrado, y Kandinsky mediante las «tensiones» lineales, y Kupka mediante los planos curvos alrededor de un punto. De los tiempos más remotos nos llega lo que Worringer llamaba la línea septentrional, abstracta e infinita, línea de universo que forma cintas y correas, ruedas y turbinas, toda una «geometría viva» «que eleva hasta la intuición las fuerzas mecánicas», que constituye un: ¡. poderosa vida no orgánica. ¹ El objeto eterno de la pintura: pintar las fuerzas, como Tintoretto.

¿Acabaremos tal vez por volver a encontrar la casa y el cuerpo? Y es que el color liso infinito es a menudo aquello a lo que se abre la ventana o la puerta; o bien es la pared de la propia casa, o el suelo. Van Gogh y Gauguin salpican el color liso con ramitos de flores para convertido en el empapelado de la pared sobre el que destaca el rostro de tonos rotos. Y en efecto, la casa no nos protege de las fuerzas cósmicas, como mucho las filtra, las selecciona. Las convierte a veces en fuerzas bondadosas: la pintura nunca ha mostrado la fuerza de Arquímedes, la fuerza de empuje del agua sobre un cuerpo grácil que flota en la bañera de la casa, como lo consiguió Bonnard en el «Desnudo en el baño». Pero también las fuerzas más maléficas pueden entrar por la puerta, entornada o cerrada: las propias fuerzas cósmicas provocan las zonas de indiscernibilidad en los tonos rotos de un rostro,

abofeteándolo, arañándolo, fundiéndolo en todos los sentidos, y estas zonas de indiscernibilidad desvelan las fuerzas ocultas en el color liso (Bacon). Se da una complementariedad plena, un abrazo de las fuerzas como perceptos y de los devenires como afectos. La línea de fuerza abstracta, según Worringer, abunda en motivos de animales. A las fuerzas cósmicas o cosmogénicas corresponden unos devenires-animales, vegetales, moleculares: hasta que el cuerpo se desvanezca en el color liso o vuelva a fundirse en la pared, o, inversamente, que el color liso se tuerza y se revuelva en la zona de indiscernibilidad del cuerpo. Resumiendo, el ser de sensación no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas. La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones. Como cualquier pintura, la pintura abstracta es sensación, y sólo sensación. En Mondrian, la habitación es lo que accede al ser de sensación dividiendo mediante lienzos de pared coloreados el plano vacío infinito que a cambio le devuelve un infinito de apertura.¹ En Kandinsky, las casas constituyen una de las fuentes de la abstracción que consiste menos en figuras geométricas que en trayectos dinámicos y líneas de errancia, «camino que andan» por los alrededores. En Kupka, primero es en los cuerpos donde el pintor recorta unas cintas o unos lienzos de pared coloreados que abrirán al vacío los planos curvos que los pueblan volviéndose sensaciones cosmogénicas. ¿Se trata de la sensación espiritual, o ya de un concepto vivo: la habitación, la casa, el universo? El arte abstracto y después el arte conceptual plantean directamente la cuestión que obsesiona a toda la pintura: su relación con el concepto, su relación con la función.

El arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa (ambos son co-

1. Mondrian, «Realidad natural y realidad abstracta» (en Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son Œuvre*, Éd. Flammarion): sobre la habitación y su despliegue. Michel Butor analizó este despliegue de la habitación en cuadrados o rectángulos, y la apertura a un cuadrado interior vacío y blanco como «promesa de habitación futura»: *Répertoire /1*, «El cuadrado y su moradoD», Ed. de Minuit, págs. 307-309, 314-315.

1. Worringer, *L'art gothique*, Gallimard.

rrelativos o incluso se confunden a veces con lo que se llama un hábitat). Con el sistema territorio-casa, muchas funciones orgánicas se transforman, sexualidad, procreación, agresividad, alimentación, pero no es esta transformación lo que explica la aparición del territorio y de la casa, sería más bien la inversa: el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, *sensibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones.¹ Esta expresión sin duda está ya difusa en la vida, y se puede decir que la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos. Pero con el territorio y la casa es cuando se vuelve constructiva, y erige *los* monumentos rituales de una misa animal que celebra las cualidades antes de extraer de ellas causalidades y finalidades nuevas. Esta emergencia ya es arte, no sólo por el tratamiento de *los* materiales exteriores sino por las posturas y colores del cuerpo, por los cantos y los gritos que marcan el territorio. Es un chorro de rasgos, de colores y de sonidos, inseparables en tanto que se vuelven expresivos (concepto filosófico de territorio). El *Scenopoietes denirostris*, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un «ready-made», y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo de! pico: es un artista completo.² No son las sinestesias en plena carne, sino *los* bloques de sensaciones en el territorio, los colores, posturas y sonidos los que esbozan una obra de arte total. Estos bloques sonoros son estribillos; pero también hay estribillos posturales y de colores; y las posturas y los colores siempre se introducen en *los* estribillos. Reverencias y posturas erguidas, rondas, trazos de colores. Todo el estribillo en su conjunto es el ser de sensación. Los monumentos son estribillos. En este sentido, el

1. Pensamos que en esto consiste el error de Lorenz, pretender explicar el territorio por una evolución de las funciones: *L'agresión*, Éd. Flammarion. (Hay versión española: *Sobre la agresión*, Madrid: Siglo XXI, 1985.)

2. Marshall, *Bowler Birds*, Oxford at the Clarendon Press; Gilliard, *Birds of Paradise and Bowler Birds*, Weidenfeld.

arte nunca dejará de estar obsesionado por el animal. El arte de Kafka constituirá la meditación más profunda sobre el territorio y la casa, la madriguera, las posturas-retrato (la cabeza inclinada del habitante con la barbilla hundida en el pecho, o por el contrario «el gran vergonzoso» que agujerea el techo con su cráneo angulosa), los sonidos-música (los perros que son músicos por sus propias posturas, Josefina, la ratita cantante de la que jamás se sabrá si canta, Gregario, que une su piar al violín de su hermana dentro de una relación compleja habitación-casa-territorio). No hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización. «Perspectiva de una habitación con sus moradores» (Klee).

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 Uexkühl, 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 él 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 («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 sinjónica* infinito: de la Casa al universo. De la endosensación a la exo-sensación. Y es que el territorio no se limita a aislar y a juntar, se abre hacia unas fuerzas cósmicas que suben de dentro o que provienen de fuera, y vuelven sensibles su efecto sobre el morador. Un plano de composición del roble lleva o comporta la fuerza de desarrollo de la bellota y la fuerza de formación de las gotas, o de la garrapata, lleva la fuerza de la luz capaz de atraer al animal al extremo de una rama, a una altura suficiente, y la fuerza de la gravedad con la que se deja caer sobre el mamífero que pasa, y entre ambas nada, un vacío aterrador que puede durar años si el mamífero no pasa.¹ Y ora las fuerzas se funden unas dentro de otras en sutiles transiciones, se descomponen apenas vislumbradas, ora alternan o se enfrentan. Ora se dejan seleccionar por el territorio, y las más bondadosas son las que entran en la casa. Ora lanzan una llamada misteriosa que arranca al morador del territorio, y lo precipita en un viaje irresistible, como los pinzones que se juntan de repente a millones o las langostas que emprenden caminando una peregrinación inmensa en el fondo del agua. Ora caen sobre el territorio y lo trastocan, maléficas, restaurando el caos del que apenas acababan de salir. Pero siempre, si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande.

El arte no empieza con la carne, sino con la casa; por este motivo la arquitectura es la primera de las artes. Cuando Dubuffet trata de delimitar un estado determinado de arte bruto, se vuelve primero hacia la casa, y toda su obra se yergue entre la ar-

1. Cf. la obra maestra de J. van Uexkühl, *Mondes animaux el monde humain, Théorie de la signification*, Éd. Gonthier (págs. 137-142: «El contrapunto, causa del desarrollo y de la morfogénesis»).

quitectura, la escultura y la pintura. Y, ateniéndonos a la forma, la arquitectura más inteligente hace sin cesar planos, lienzos de pared, y los junta. Por este motivo cabe definirla por el «marco», un encaje de marcos con diversas orientaciones, que se impondrá a las demás artes, de la pintura al cine. Se ha presentado la prehistoria del cuadro como pasando por el fresco en el marco de la pared, por la vidriera en el marco de la ventana, por el mosaico en el marco del suelo: «El marco es el ombligo que relaciona el cuadro con el monumento del que es la reducción», como el marco gótico con sus columnitas, su ojiva y su aguja calada.¹ Al hacer de la arquitectura el primer arte del marco, Bernard Cache puede enumerar cierto número de formas cuadrantes que no prejuzgan ningún contenido concreto ni función del edificio: la pared que aísla, la ventana que capta o selecciona (en contacto con el territorio), el suelo-piso que conjura o enrarece («enrarecer el relieve de la tierra para dejar campo libre a las trayectorias humanas»), el techo que envuelve la singularidad del lugar («el techo inclinado sitúa el edificio sobre una colina...»). Encajar estos marcos o unir todos estos planos, lienzo de pared, lienzo de ventana, lienzo de suelo, lienzo de pendiente, es un sistema compuesto, plétórico de puntos y de contrapuntos. Los marcos y sus uniones sostienen los compuestos de sensaciones, hacen que se sostengan las figuras, se confunden con su hacer-que-se-sostenga, su propia forma de sostenerse. Tenemos aquí las caras de un dado de sensación. Los marcos o los lienzos de pared no son coordenadas, pertenecen a los compuestos de sensaciones cuyas facetas, interfaces, constituyen. Pero, por muy extensible que sea el sistema, falta todavía un amplio plano de composición que opere una especie de *desmarcaje* de acuerdo con unas líneas de fuga que sólo pasan por el territorio para abrirlo hacia el universo, que va de la casa-territorio a la ciudad-cosmos, y que disuelve ahora la identidad del lugar en variación de la Tierra, ya que una ciudad tiene más unos vectores que plisan la línea abstracta del relieve que un lugar. En este plano de composición como «un espacio vectorial abstracto» se trazan unas figuras geo-

1. Henry van de Velde, *Déblaiement d'art*, Archives d'architecture moderne, pág. 20.

métricas, cono, prisma, diedro, plano estricto, que ya no son más que fuerzas cósmicas capaces de fundirse, de transformarse, de enfrentarse, de alternar, mundo anterior al hombre, aun cuando esté producido por el hombre. ¹ Hay ahora que separar los planos, para relacionados más con sus intervalos que unos con otros y para crear afectos nuevos.² Pero resulta, como hemos visto, que la pintura seguía el mismo movimiento. El marco o el borde del cuadro es en primer lugar el envoltorio exterior de una sucesión de marcos o de lienzos de pared que se juntan, operando contrapuntos de líneas y de colores, determinando compuestos de sensaciones. Pero el cuadro también se encuentra atravesado por una fuerza de desmarcage que lo abre hacia un plano de composición o un campo de fuerzas infinito. Estos procedimientos pueden ser muy variados, incluso en el nivel del marco exterior: formas irregulares, lados que no se juntan, marcos pintados o punteados de Seurat, cuadrados sobre la punta de Mondrian, todo lo que confiere al cuadro el poder de salirse del lienzo. El gesto del pintor nunca permanece dentro del marco, se sale del marco y no se inicia con él.

No parece que la literatura y particularmente la novela se encuentren en una situación distinta. Lo que cuenta no son las opiniones de los personajes en función de sus tipos sociales y de su carácter, como en las novelas malas, sino las relaciones de contrapunto en las que intervienen, y los compuestos de sensaciones que estos personajes experimentan en carne propia o hacen experimentar, en sus devenires y en sus visiones. El contrapunto no sirve para referir conversaciones, reales o ficticias, sino para hacer aflorar la insensatez de cualquier conversación, de cualquier diálogo, incluso interior. Todo esto es lo que el novelista tiene

1. Respecto a todos estos puntos, el análisis de las formas marcantes y de la ciudad-cosmos (ejemplo de Lausana), cf. Bernard Cache, *L'ameublement du territoire* (de próxima publicación).

2. Pascal Bonitzer fue quien formó el concepto de desmarcage, para poder imponer en el cine unas relaciones nuevas entre los planos (*Cahiers du cinéma*, n.º 284, enero de 1978): planos «suelos, triturados o fragmentados», gracias a los cuales el cine se convierte en arte liberándose de las emociones más comunes que amenazaban con impedir su desarrollo estético, y produciendo afectos nuevos (*Le champ aveugle*, Éd. Cahiers du cinéma-Gallimard, «sistema de las emociones»).

que extraer de las percepciones, afecciones y OpInOneS de sus «modelos» psicosociales, que se trasladan por completo a los perceptos y a los afectos a los que el personaje debe ser elevado sin conservar más vida que ésta. Cosa que implica un extenso plano de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer unos compuestos cada vez más ilimitados en función de la penetración de las fuerzas cósmicas. La teoría de la novela de Bakhtin va en este sentido, demostrando, de Rabelais a Dostoievski, la coexistencia de compuestos contrapuntísticos, polifónicos y plurivocales con un plano de composición arquitectónico o sinfónico.¹ Un novelista como Dos Passos alcanzó una maestría inaudita en el arte del contrapunto con los compuestos que forma entre personajes, noticias de actualidad, biografías, objetivos de cámara, y al mismo tiempo un plano de composición que se amplía hasta el infinito y acaba por arrastrado todo a la Vida, a la Muerte, la ciudad-cosmos. y si siempre volvemos a Proust, es porque, más que nadie, hizo que ambos elementos casi fueran sucesivos, a pesar de estar presentes uno dentro de otro; el plano de composición va separándose poco a poco, para la vida, para la muerte, de los compuestos de sensación que va erigiendo en el transcurso del tiempo perdido, hasta aparecer en sí mismo con el tiempo recobrado, habiéndose vuelto sensibles la fuerza o mejor dicho las fuerzas del tiempo puro. Todo empieza con unas Casas, cuyos lienzos de pared cada cual tiene que unir, y hacer que se sostengan unos compuestos, Combray, la mansión de los Guermantes, el salón de los Verdurin, y las casas se juntan solas siguiendo unos interfaces, pero ya hay en ello un Cosmos planetario, visible con un telescopio, que las arruina o las transforma, y las absorbe en un infinito del color liso. Todo empieza con unos estribillos, de los que cada uno, como la frasecita de la sonata de Vinteuil, se compone no sólo en sí mismo sino con otras sensaciones variables, la de una transeúnte desconocida, la del rostro de Odette, la del follaje del bosque de Boulogne, y ~odo concluye en el infinito en el gran Estri-

1. Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard. (Hay versión española: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.)

billo, la frase del septeto en perpetua metamorfosis, el canto de los universos, el mundo de antes o de después del hombre. Proust convierte cada cosa terminada en un ser de sensación, que se conserva siempre, pero fugándose en un plano de composición del Ser: «seres de fuga»...

EJEMPLO XIII

No parece que la música se encuentre en una situación distinta, tal vez incluso la encarna con más fuerza todavía. Se dice sin embargo que el sonido no tiene marco. Pero no por ello los compuestos de sensaciones, los bloques sonoros, poseen menos lienzos de pared o formas enmarcantes que en cada caso deben juntarse para garantizar cierto cierre. Los casos más sencillos son el *aire* melódico, que es un estribillo monofónico; el *motivo*, que ya es polifónico, puesto que un elemento de una melodía interviene en el desarrollo de otra y hace contrapunto; el *tema*, como objeto de modificaciones armónicas mediante las líneas melódicas. Estas tres formas elementales construyen la casa sonora y su territorio. Corresponden a las tres modalidades de un ser de sensación, ya que el aire es una vibración, el motivo un abrazo, un acoplamiento, mientras que el tema no concluye sin aflojar, hendir y también abrir. En efecto, el fenómeno musical más importante que surge a medida que los compuestos de sensaciones sonoras se van volviendo más complejos, consiste en que su conclusión o cierre (por unión de sus marcos, de sus lienzos de pared) va acompañada de una posibilidad de apertura hacia un plano de composición que poco a poco se hace ilimitado. Los seres de música son como los vivos según Bergson, que compensan su clausura individuante mediante una apertura compuesta de modulación, repetición, transposición, yuxtaposición... Si se considera la sonata, hallamos en ella una forma enmarcadora particularmente rígida, basada en un bitematismo, y cuyo primer movimiento presenta los lienzos de pared siguientes: exposición del primer tema, transición, exposición del segundo tema, desarrollos sobre el primer o el segundo tema, coda, desarrollo del primer tema con modulación, etc. Se trata de toda una casa con sus habitaciones. Aunque de este modo el primer movimiento más bien forma una celda, y no es frecuente que un gran músico se atenga a la forma canónica; los demás movimientos pueden abrirse, en especial el segundo, por el tema y la variación, hasta que Liszt fije una fusión de los movimientos en el «poema sinfónico». La sonata se presenta entonces más bien como

una forma-encrucijada, en la que, de la unión de los lienzos de pared musicales, de la conclusión de los compuestos sonoros, nace la apertura de un plano de composición.

Al respecto, el viejo procedimiento de tema y variación, que conserva el marco armónico del tema, deja paso a una especie de desmarcage cuando el piano engendra *los estudios de composición* (Chopin, Schumann, Liszt): se trata de un nuevo momento esencial, porque la labor creadora ya no se ejerce sobre los compuestos sonoros, motivos y temas, aun a costa de extraer un plano de ellos, sino, por el contrario, directamente sobre el propio plano de composición, para hacer que surjan de él unos compuestos mucho más libres y desmarcados, casi unos agregados incompletos o sobrecargados, en desequilibrio permanente. Es el «color» del sonido lo que cada vez cuenta más. Pasamos de la Casa al Cosmos (de acuerdo con la fórmula que retornará la obra de Stockhausen). La labor del plano de composición se desarrolla en dos direcciones que acarrearán una desagregación del marco tonal: los inmensos colores lisos de la variación continua que hacen que se abracen y se unan las fuerzas que se han vuelto sonoras, en Wagner, o bien los tonos rotos que separan y dispersan las fuerzas combinando sus pasajes reversibles, en Debussy. Universo-Wagner, universo-Debussy. Todos los aires, todos los estribillos, enmarcantes o enmarcados, infantiles, domésticos, profesionales, nacionales, territoriales, son arrastrados hasta el gran Estribillo, un poderoso canto de la tierra -la desterritorializada- que se eleva con Mahler, Berg o Bartók. Y sin duda, cada vez, el plano de composición engendra nuevos cercados, como en la serie. Pero, cada vez, el gesto del músico consiste en desmarcar, encontrar la apertura, retomar el plano de composición, de acuerdo con la fórmula que obsesiona a Boulez: trazar una transversal irreducible tanto a la vertical armónica como a la horizontal melódica que arrastre unos bloques sonoros a la individuación variable, pero también abrirlos o hendirlos en un espacio-tiempo que determine su densidad y su recorrido en el plano.¹ El gran estribillo

1. ~ou,lez, especialmente *Points de repere*, É~. Bourgois-Le Seuil, págs. 159 Y slgu~entes (*Pensez, la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, págs. 59-62). (Hay verSIOn española: *Puntos de referencia*, Barcelona: Gedisa, 1984.) La extensión de la serie a las duraciones, intensidades y timbres no es un acto de cercado, sino por el contrario una apertura de lo que se cerraba en la serie de las alturas.

se eleva a medida que uno se aleja de la casa, aun cuando sea para volver, puesto que ya nadie nos reconocerá cuando volvamos.

Composición, composición, ésta 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. Supongamos dos estados oponibles en la pintura al óleo: en un primer caso, el lienzo se prepara mediante un fondo blanco con tiza, sobre el cual se dibuja y se lava el dibujo (esbozo), por último se pone el color, las sombras y las luces. En el otro caso, el fondo se va espesando cada vez más, opaco y absorbente, hasta el punto de que se colorea allavarlo y que el trabajo se realiza bien empastado sobre una gama parda en la que los «arrepentimientos» sustituirán al esbozo: el pintor pintará sobre color, y después con color junto al color, volviéndose los colores paulatinamente acentos, y estando la arquitectura garantizada por «el contraste de los complementarios y la concordancia de los análogos» (Van Gogh); por y en el color se encontrará la arquitectura, aun cuando haya que renunciar a los acentos para reconstituir grandes unidades colorantes. Bien es verdad que Xavier de Langlais ve en la totalidad de este segundo caso una dilatada decadencia que cae en lo efímero y no consigue restaurar una arquitectura: el cuadro se ensombrece, se deslustra o se cuartea rápidamente.] Y sin duda este

1. Xavier de Langlais, *La technique de la peinture a l'huile*, Éd. Flammarion.

comentario plantea, por lo menos negativamente, la cuestión del progreso en el arte, puesto que Langlais considera que la decadencia se inicia ya después de Van Eyck (en cierta medida como para algunos la música se detiene con el canto gregoriano, o la filosofía con Santo Tomás). 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 supra-sensible de las religiones.

1. n. (Y Goethe, *Traité des couleurs*, Éd. Triades, párrafos 902-909.) (Hay versión española: *Tratado de los colores*, en *Obras completas*, Madrid: 1963.)

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 dirías e 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. Aun así, la pintura moderna, incluso cuando se limita al óleo y al disolvente, se vuelve cada vez más hacia el segundo polo, y hace subir y penetrar los materiales «en el espesor» del plano de composición estética. Por este motivo resulta tan erróneo definir la sensación en la pintura moderna como asunción de una planeidad visual pura: el error procede tal vez de que el espesor no necesita ser fuerte o profundo. Se ha podido decir de Mondrian que era un pintor del espesor; y a Seurat, cuando define la pintura como «el arte de ahuecar una superficie», le basta con basarse en las rugosidades de la hoja de papel Canson. Se trata de una pintura que ya no tiene fondo, porque «lo que hay debajo» emerge: la superficie es ahuecable o el plano de composición adquiere espesor en la medida en que los materiales suben, independientemente de una profundidad o perspectiva, independientemente de las sombras y hasta del orden cromático del color (el coloreador arbitrario). Ya no se recubre, se hace subir, acumular, apilar, atravesar, levantar, doblar. Es una promoción del suelo, y la escultura puede volverse plana, puesto que el plano se estratifica. Ya no se pinta «encima», sino «debajo». El arte informal, con Dubuffet, ha llevado muy lejos estas nuevas potencias de textura, esta elevación del suelo; y también el expresionismo abstracto, el arte minimalista, procediendo por empapamientos, fibras, hojaldres, o empleando tarlatana o tul, de

tal modo que el pintor pueda pintar por detrás de su cuadro, en un estado de ceguera. Con Hantai, los plegados ocultan a la visión del pintor 10 que muestran a los ojos del espectador una vez desplegados. De todos modos y en todos sus estados, la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el *ojo* piensa, más aún de 10 que escucha.

Hubert Damisch ha convertido el espesor del plano en un verdadero concepto, mostrando que «el trenzado podría en efecto cumplir, para la pintura del futuro, un cometido análogo al que fue el de la perspectiva», lo cual no es propio de la pintura, puesto que Damisch establece de nuevo la misma distinción en el nivel del plano arquitectónico, cuando Scarpa por ejemplo rechaza el movimiento de la proyección y los mecanismos de perspectiva para inscribir los volúmenes en el espesor del propio plano. Y de la literatura a la música, se afirma un espesor que no se deja reducir a ninguna profundidad formal. Se trata de un rasgo característico de la literatura moderna, cuando las palabras y la sintaxis suben en el plano de composición, y 10 ahuecan, en vez de llevar a cabo una puesta en perspectiva. 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 electro acústica).

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: de este modo en Klee el «monumento en el límite del país fértil» y el «monumento en país fértil». ¿No hay acaso tantos planos diferentes como universos, como autores o hasta incluso como obras? De hecho, los universos, tanto de un arte a otro como en el mismo arte, pueden derivarse los unos de los otros, o bien entrar en relaciones de captura y formar constelaciones de universos, independientemente de toda derivación, pero también dispersarse en nebulosas o sistemas estelares diferentes, bajo unas distancias cualitativas que ya no son de espacio y tiempo. Sobre estas líneas de fuga los universos se concatenan o se separan, de tal modo que el plano puede ser único al mismo tiempo que los universos pueden ser múltiples irreductibles.

Todo sucede (la técnica incluida) entre los compuestos de sensaciones y el plano de composición estética. Pero éste no se sitúa antes, ya que no es deliberado o preconcebido, ni nada tiene que ver con un programa, pero tampoco se sitúa después, a pesar de que su toma de conciencia se efectúe progresivamente y surja a menudo *a posteriori*. La ciudad no se sitúa después que la casa, ni el cosmos después que el territorio. El universo no se sitúa después que la figura, y la figura es *aptitud de universo*. Hemos ido de la sensación compuesta al plano de composición, pero para reconocer su estricta coexistencia o su complementariedad, ya que una cosa no progresa más que a través de la otra. La sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percep-

ciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito. Como en Pessoa, una sensación en un plano no ocupa un lugar sin extenderlo, distenderlo a la totalidad de la Tierra, y liberar todas las sensaciones que contiene: abrir o hendir, *igualar lo infinito*. Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.

Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas. Damisch analizó precisamente el cuadro de Klee, «Igual infinito». No se trata por supuesto de una alegoría, sino del ademán de pintar que se presenta como pintura. Nos parece que las manchas pardas que bailan en el borde y que atraviesan el lienzo son el paso infinito del caos; la disposición de la siembra de puntos sobre la tela, dividida por unos palitos, es la sensación compuesta finita, pero se abre sobre el plano de composición que nos restituye lo infinito, = oo. No hay que pensar sin embargo que el arte es como una síntesis de la ciencia y la filosofía, de la vía finita y la vía infinita. Las tres vías son específicas, tan directas unas

como otras, y se diferencian por la naturaleza del plano y de lo que lo ocupa. Pensar es pensar mediante conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que otro, o más plena, más completa, más sintéticamente «pensamiento». Los marcos del arte no son coordenadas científicas, como tampoco las sensaciones son conceptos o a la inversa. Los dos intentos recientes de acercar el arte a la filosofía son el arte abstracto y el arte conceptual; pero no sustituyen el concepto por la sensación, sino que crean sensaciones y no conceptos. El arte abstracto únicamente trata de afinar la sensación, de desmaterializarla, trazando un plano de composición arquitectónica en el que se volvería un mero ser espiritual, una materia resplandeciente pensante y pensada, y ya no una sensación de mar o de árbol, sino una sensación del concepto de mar o del concepto de árbol. El arte conceptual se propone una desmaterialización opuesta, por generalización, instaurando un plano de composición suficientemente neutralizado (el catálogo en el que figuran unas obras que no se han expuesto, el terreno cubierto por su propio mapa, los espacios abandonados sin arquitectura, el plano «flatbed») para que todo adquiriera un valor de sensación reproducible al infinito: las cosas, las imágenes o los clichés, las proposiciones, una cosa, su fotografía a la misma escala y en el mismo lugar, su definición sacada del diccionario. No es nada seguro sin embargo, en este último caso, que se alcance así la sensación ni el concepto, porque el plano de composición propende a volverse «informativo», y porque la sensación depende de la mera «opinión» de un espectador al que pertenece la decisión eventual de «materializar» o no, es decir de decidir si aquello es o no es arte. Tanto esfuerzo para volver a encontrarse en el infinito con las percepciones y las afecciones comunes, y reducir el concepto a una *doxa* del cuerpo social o de la gran metrópoli americana.

Los tres pensamientos se cruzan, se entrelazan, pero sin síntesis ni identificación. La filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones. Una tupida red de correspondencias puede establecerse entre los planos. Pero la red tiene sus puntos culminantes allí donde la propia

-----,

sensación se vuelve sensación de concepto o de función, el concepto, concepto de función o de sensación, y la función, función de sensación o de concepto. Y uno de los elementos no surge sin que el otro pueda estar todavía por llegar, todavía indeterminado o desconocido. Cada elemento creado en un plano exige otros elementos heterogéneos, que todavía están por crear en los otros planos: el pensamiento como heterogénesis. Bien es verdad que estos puntos culminantes comportan dos peligros extremos: o bien retrotraernos a la opinión de la cual pretendíamos escapar, o bien precipitarnos en el caos que pretendíamos afrontar.