



## Deleuze, von Uexküll y “la Naturaleza como música”

Juan Manuel Heredia\*

De entre los muchos autores evocados por Deleuze, el biólogo romántico Jakob von Uexküll resuena en su obra con un tono de voz singular. Deleuze hace alianza con Uexküll, lo requisa, lo interviene, lo alaga. Es que, en el proyecto de pensar el devenir musicalmente, el filósofo francés encuentra en el biólogo estonio-alemán un intercesor y un compañero. Intentaremos demostrar algunas de esas relaciones de punto y contrapunto que, creemos, no sólo hacen audible un lateral vínculo bio-bibliográfico en la obra deleuziana, ni se agotan en la consagración de un animal diminuto. Creemos, por el contrario, que la onto-etología de Uexküll interviene en más de una canción deleuziana y no siempre se incluye entre los músicos. Son varias las huellas<sup>1</sup>, intentaremos reponer aquí una de más notables: la teoría musical de la Naturaleza.

### 1. Deleuze-Uexküll, una concertación con historia

Las remisiones de Deleuze a la obra de Uexküll, que se hacen presentes en *Diálogos* (1977 [1980: 70-71]) y en *Spinoza: filosofía práctica* (1978 [2004: 152-156]), se profundizan en *Mil Mesetas* (1980 [2002]) y se consagran en *¿Qué es la filosofía?* (1991 [1993: 187-188]), donde Deleuze-Guattari le reconocen el carácter de “obra maestra”. Muchos se preguntaran mientras leen, ¿quién es este tipo de apellido misterioso? Quizá pueda aclarar la escucha el hecho de que, en el universo deleuziano, este biólogo romántico aparece bajo la insignia de un animal ya célebre: la garrapata. Ella se repite como ejemplo tanto en la dimensión musical de la Naturaleza cuanto en la dimensión ética y estética que revela el devenir expresivo del comportamiento animal y del territorio. En efecto, la garrapata –popularizada por Uexküll entre los franceses de posguerra– es quizá más recordada que el biólogo que la puso en escena. Pero, como hemos dicho, este animal diminuto trafica, en su organización relacional con el mundo, un caso simple a partir del cual es posible figurarse a la naturaleza como un complejo de relaciones dinámicas entre elementos heterogéneos, “una concepción de la Naturaleza melódica, polifónica, contrapuntística” (Deleuze-Guattari, 1991 [1993: 187]). En lo sucesivo, intentaremos reponer algunos aspectos de la alianza Deleuze-Uexküll. Desarrollar dicha tarea con exhaustividad superaría los límites impuestos al presente trabajo, de modo que moderaremos nuestras pretensiones y plantearemos sólo algunas resonancias. En este sentido, tras presentar sucintamente la teoría musicológica del biólogo, nos ocuparemos del movimiento de contrapunto que sobre ella opera Deleuze.

---

\* Licenciado en Filosofía (Universidad de Buenos Aires), Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG), becario del CONICET. Email: herediajuanmanuel@gmail.com

<sup>1</sup> El concepto de “simbiosis” en la noción de agenciamiento y de rizoma, la interrelación entre lo natural y lo artificial, la abeja y la orquídea, la teoría del devenir-animal, la teoría de los medios y de los bloques de espacio-tiempo, el concepto de “percepción-acción” y otros.

## 2. Jakob von Uexküll: melodía y armonía en la música de la Naturaleza

Habiendo ya evocado a la garrapata, algunos se sentirán atacados por la curiosidad de saber quién es Jakob von Uexküll (1864-1944). Concisamente, podemos señalar que se trata de un biólogo estonio-alemán anti-darwinista y romántico que, habiendo creado un gran concepto, se dispuso a devolverle a la Naturaleza su magnificencia cualitativa y, al animal, su sensibilidad estética. Contra la perspectiva físico-matemática que pensaba al “medio ambiente” como espacio homogéneo dentro del cual se ubicaban los vivientes (así como cualquier punto material), Uexküll formula el concepto de *umwelt* (mundo circundante, mundo asociado) para dar cuenta de las relaciones de arraigo específicas que ligan al animal con su medio. Así, se busca captar la relación específica que los vivientes construyen y mantienen con su mundo; en esta relación se vislumbra que el animal no se relaciona con todo el mundo exterior, sino tan sólo con una multiplicidad limitada de signos que lo inducen a ejecutar determinadas acciones. Es más, el animal sólo percibe lo que debe percibir, toma en cuenta sus signos y desecha el resto.

De modo que, por un lado, tenemos una teoría del medio asociado y, por otro lado, una estética trascendental a la medida del animal. Lo que liga ambas series es la noción de “circulo funcional” (un signo específico interpela e induce a determinados comportamientos; estando la relación sujeto/objeto y percepción/acción englobada en el mismo concepto)<sup>2</sup>. Resumiendo: cada especie moviliza una forma de percepción codificada genéticamente, a partir de ella sus representantes vivientes se orientan en el mundo y, reconociendo los signos propios (portadores de significado) y enlazándolos con operaciones vitales, constituyen su medio asociado y, al mismo tiempo, se constituyen funcionalmente a sí mismos. En Uexküll la afirmación ontológica y biológica es: no se puede pensar al viviente fuera de su medio asociado, con él teje relaciones funcionales esenciales que prolongan los límites de su cuerpo hasta el límite de confundirse totalmente con el devenir de la naturaleza. El ejemplo de la garrapata subraya el hecho de que el diminuto animal sólo percibe tres signos, tres afectos que organizan funcionalmente su ser en el mundo y lo enlazan al conjunto coordinado de relaciones biológicas que rigen el devenir armónico de la Naturaleza.

En Uexküll los conceptos que más resuenan para pensar el modelo musical de la naturaleza son los de melodía y armonía. Comencemos, pues, por la melodía. Uexküll hace un uso polifónico de la misma, comienza identificando una *melodía morfogenética*<sup>3</sup> (que remite a la auto-constitución del cuerpo animal) a la cual se suma luego, para dominarla e instrumentarla, una *melodía impulsiva o funcional*<sup>4</sup> (que remite a la auto-organización del comportamiento animal). Cuando el cuerpo ya está compuesto y sus partes orgánicas correlacionadas, es decir, cuando el instrumento está ya construido, la melodía impulsiva brota y se expresa en el cuerpo del viviente, dotándolo de autonomía relativa para enlazarse con el concierto de su mundo circundante. Surge entonces un tercer nivel melódico, pues, hecho el instrumento y dotado de valor impulsivo el intérprete, cabe preguntarse cómo habrán de combinarse los solistas de cada especie viviente para constituir el ensamble de conjunto que explica la armonía de orquestación de la naturaleza. Aquí se abren dos perspectivas. A nivel sincrónico, hay que señalar que cada especie aparece como aportando sus

---

<sup>2</sup> Cfr. Uexküll, 1934 [2010: 40].

<sup>3</sup> “El origen de todo ser viviente semeja punto por punto una melodía; solo que en vez de ser sonidos, son células las que resultan ordenadas rítmicamente” (Uexküll, 1920 [19xx: 77]).

<sup>4</sup> “La melodía funcional no es una regla que pueda derivarse de la estructura (...) es un factor que vela sobre el curso ordenado de las funciones, haciendo que, según las necesidades, un órgano reemplace a otro, regulando el crecimiento según las exigencias de la función, ordenando constantemente el mecanismo del cuerpo. Es, en suma, una regla dominante y no una regla derivada” (1920 [19???: 83]).

instrumentistas al concierto. Las especies son estructuras rígidas –codificadas genéticamente– que, en su reproducción, obedecen a un movimiento alternado y periódico. Así, en el concierto de la Naturaleza, cada especie constituye un ciclo rítmico general que resuena junto a otros ciclos rítmicos; cada una conjuga simultáneamente procesos de generación e individuos adultos, es decir, sintetiza y armoniza las melodías precedentes alzando el volumen en la colectivización de los solistas. A nivel diacrónico, ya con toda la orquesta tocando, es menester explicar cómo se entretajan las relaciones de punto y contrapunto entre los diversos vivientes. Es decir, cómo se combinan los intérpretes de las diferentes especies para dar lugar a una polifonía natural que no sea una cacofonía del tipo "lucha por la existencia". Surge aquí un cuarto elemento, que sería casi como un ritornelo territorial. Nos referimos a los círculos funcionales, que constituyen la figura melódica que el comportamiento animal dibuja en el tiempo a partir de su devenir rítmico. Dicho comportamiento relacional obedece tanto a una partitura genética inmanente (que permite al animal reconocer las notas –o signos propios– que lo interpelan y lo inducen a la acción) cuanto a una capacidad constructiva del viviente en la constitución de su territorio. Asimismo, los círculos funcionales (con los cuales los vivientes se instalan en el mundo y se enlazan recíprocamente con otros vivientes) se encuentran íntimamente ligados entre sí conforme una armónica complementariedad genética<sup>5</sup>. Es esta complementariedad la que explica que vivientes de especies diversas entren en relaciones de simbiosis y cooperación, relaciones que la teoría de la adaptación difícilmente puede explicar. Dichas relaciones de co-funcionamiento entre elementos heterogéneos llevan a Uexküll a postular la existencia de una coordinación biológica.

En suma, los círculos funcionales de los vivientes se entrelazan musicalmente en series de puntos y contrapuntos, y, así, movilizan las relaciones activas que dotan de contenido expresivo a la sinfonía de la naturaleza. Los ecos de esta gran música de la Naturaleza no deben ser buscados en la lejana regularidad del orden cósmico (Pitágoras) ni en la armonía fría de un esquema matemático (Galileo), sino en la proximidad y la convergencia musical de los comportamientos animales, en el ritmo sincopado de sus movimientos y en los intercambios de notas (signos) que revelan sus relaciones en el tiempo. Los círculos funcionales, entonces, nos permiten dilucidar una armonía profunda: la coordinación biológica. Antes de pasar a Deleuze, queda remarcar que la Naturaleza no se ciñe a una partitura rígida, no canta siempre la misma canción; puesto que, si bien la estructura armónica persiste, las relaciones melódicas que entablan los vivientes entre sí y con el mundo son fluidas y temporalmente irreversibles. La canción nunca termina, se prolonga indefinidamente transformándose a sí misma y produciendo nuevas notas en la relación activa que los vivientes entablan entre sí y con su mundo: "La totalidad de todas las relaciones, en continuo, pero ordenado cambio, es la «coordinación»" (Uexküll, 1920 [19xx: 85]).

### 3. Deleuze y un Uexküll spinozista

En su *Diálogos* con Claire Parnet, Deleuze evoca a Uexküll –sin nombrarlo– como "un lejano sucesor de Spinoza" (1977 [1980: 70]). Acto seguido comienza la actuación de la garrapata. Ella organiza su mundo a través de tres afectos. Ellos son

---

<sup>5</sup> Uexküll señala que todo animal adviene al mundo dotado de ciertas predisposiciones genéticas, entre las cuales se hallarían "genes complementarios" con los de otras especies. De este modo, se explicaría el hecho de que el abejorro y la flor (Uexküll, 1920 [19xx: 75-85]), o la abeja y la orquídea (es decir, seres cuya línea de evolución en nada se parece), conjuguen sus círculos funcionales y desplieguen relaciones de punto y contrapunto. Ambos seres poseerían genes complementarios y ello los predispondría a entablar relaciones funcionales y a realizar pragmáticamente la coordinación biológica.

su mundo y, a través de ellos, ella deviene con el mundo. ¿Cómo es esto? Este animalito diminuto sólo es interpelado por tres signos determinados (luz, olor, temperatura) y ejecuta tres acciones correlativas (trepar al árbol, dejarse caer sobre un mamífero, buscar una zona cálida para succionar la sangre). Sólo tres señales dentro de un bosque inmenso y la paciencia necesaria como para esperarlas 18 años. He ahí el maquinismo rítmico de la garrapata, círculos funcionales que se auto-organizan en series de punto y contrapunto.

Pocos meses después, en enero de 1978, Deleuze cita a Uexküll y, si bien no resiste la tentación de evocar a la garrapata, avanza con su caracterización spinozista del biólogo estonio-alemán (quien, por otra parte, se reclama a sí mismo kantiano<sup>6</sup>). Allí, el filósofo francés no sólo hace devenir spinozista a Uexküll sino que también *uexkülliza* a Spinoza, señalando que cabe pensar la *Ética* como una etología. En dicho artículo, Deleuze declara que Uexküll “es spinozista cuando define primero las líneas melódicas o las relaciones de contrapunto que corresponden a cada cosa y cuando, luego, describe una sinfonía como unidad superior inmanente que toma amplitud («composición natural»)” (1978 [2004: 154]). He allí, casi sin modificación, los dos planos que hemos presentado en Uexküll, esto es, los círculos funcionales (condensados de percepción-acción que definen a los vivientes en su territorio) y la coordinación biológica (conjunción de los círculos funcionales específicos, conforme una partitura inmanente y un devenir relacional irreversible).

#### 4. Territorios de expresión: paisajes melódicos y personajes rítmicos

En 1980, junto a Guattari, Deleuze interviene nuevamente en la melodía de Uexküll y, engendrando en la polifonía un motivo común, produce un nuevo tema, una nueva dimensión problemática. En efecto, *Mil Mesetas* retoma la intuición musical del biólogo romántico y, desbordando el contexto spinoziano, constituye un nuevo plano con un sinnúmero de nuevos conceptos y relaciones. Asimismo, Uexküll es revisitado en el último libro de Deleuze (1991), donde se le reconoce el carácter de “obra maestra”. Abarcar dicha proliferación está fuera de los marcos de este escrito, nos limitaremos a dilucidar algunas implicancias ontológico-musicales, prestando particular atención a las convergencias y divergencias que se plantean con respecto al biólogo estonio-alemán.

En principio, hay que cuidarse de no confundir medio con territorio, ni función con ritmo. La noción de medio (*milieu*) asume en Deleuze un tratamiento complejo que no es posible reducir aquí, cabe simplemente señalar algunos rasgos convenientes. En términos descentrados, un medio es un bloque de espacio-tiempo y se define por la repetición periódica de ciertas componentes cualitativas («*sensibilia*») y por la posesión de componentes direccionales. La pluralidad de medios remite al caos del cual nacen, este último es el medio de todos los medios. Evidentemente, aunque posean una consistencia propia definida por la repetición de sus componentes, los medios no se encuentran cerrados sobre sí mismos ni se agotan en sus coordenadas espacio-temporales. En términos centrados, es decir, referidos a lo viviente, Deleuze distingue cuatro tipos de medio: *medio exterior* (que remite a esas materias de expresión y los seres de sensación que pueblan el afuera), *medio interior* (que remite a los órganos y sustancias formadas que componen al viviente), *medio intermediario* (que remite a las membranas, la piel y, en general, a la indiscernibilidad de lo que afecta y es afectado), *medio asociado* (que remite a las fuentes de energía y a las líneas de percepción-acción). Es posible advertir que el medio asociado se corresponde con el *umwelt* de Uexküll y sus círculos funcionales. Pero ya veremos como esta homologación queda completamente transfigurada con la noción de

---

<sup>6</sup> Cfr. Uexküll, 19xx [1951: 122; 152]

territorio, la cual entre otras cosas busca pensar en conjunto lo descentrado y lo centrado, es decir, el acto de territorialización como un agenciamiento que remite tanto a la particularidad cualitativa y expresiva de lo que hay en cada medio (contrapuntos territoriales), cuanto a los impulsos internos y a las funciones que movilizan los vivientes (motivos territoriales). Pero antes de pasar al territorio, cabe hablar del ritmo.

Deleuze-Guattari dirán "hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempo heterogéneos" (1980 [2002: 320]). En primer lugar, como habíamos visto, cada medio se define por la repetición de determinadas componentes cualitativas y, en ese sentido, se encuentra codificado (posee signos, articulaciones y relaciones inmanentes). Ahora bien, dicho código se encuentra en permanente estado de "transcodificación" desde el momento en que se comprende que el medio está poblado y es escenario de diversos devenires cualitativos. ¿Cómo? Vamos con los ejemplos, volvamos a nuestra heroína la garrapata. Su código tiene fragmentos del código de los mamíferos, el signo-olor que produce el ácido butírico del sudor del mamífero se ofrece como *contrapunto territorial* del *motivo territorial* que moviliza a la garrapata. He ahí que surge una transcodificación, la cual instala un plano rítmico dentro de algo que ya no podemos llamar medio sino territorio. El concepto de transcodificación explica en Deleuze-Guattari, lo que el de "genes complementarios" explicaba en el biólogo romántico; en este sentido, se señala: "J. von Uexküll ha construido una admirable teoría de esas transcodificaciones, al descubrir en las componentes otras tantas melodías que se harían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música" (1980 [2002: 321]). En suma, el ritmo es lo que surge en el paso de un medio a otro; el ritmo no es una medida sino una transcodificación, un movimiento que relaciona códigos, fragmentos de código y signos heterogéneos, dotando al territorio de una expresividad cualitativa – que no se agota en la noción de círculos funcionales ni en la repetición de las componentes de los medios<sup>7</sup>. En este sentido, vale aclarar que la acción no está en el mismo plano que el ritmo: la acción y las funciones vitales –lo ritmado– se dan en un medio, mientras que el ritmo propiamente dicho surge en el paso de un medio a otro, en la coordinación de espacios-tiempo heterogéneos, en un devenir que desborda la noción de medio y reclama la de territorio.

El concepto de territorio no describe un espacio físico ni un medio ambiente, su referencia es pragmática: agenciamientos de territorialización y desterritorialización. Analizar minuciosamente este concepto clave implicaría no un artículo sino un libro, razones más que suficientes para moderar pretensiones y expectativas. En primer lugar, cabe señalar que la territorialización se constituye con elementos, fragmentos y porciones del medio; en este sentido, el territorio se encuentra marcado cualitativamente con ciertos índices que refieren a componentes del medio (sonidos, olores, colores, figuras, etc.). Así, cada territorialidad se encuentra signada por materias cualitativas y seres de sensación que, articulados y relacionados entre sí, producen una consistencia que se expresa rítmicamente; "la territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo o de las componentes de medios devenidas cualitativas" (Deleuze-Guattari, 1980 [2002: 322]). En este punto, Deleuze-Guattari discuten con el etólogo Konrad Lorenz, según el cual la constitución del territorio depende de la función que en él instalará el viviente. Contra esa idea, se afirma que lo primero en la territorialización es la marca cualitativa, es decir, la propia expresividad de las materias de expresión. Deleuze-Guattari: "el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, *sensibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven

<sup>7</sup> "Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas" Deleuze-Guattari, 1980 [2002: 321].

rasgos de expresión, haciendo posible la transformación de las funciones” (1991 [1993: 186]). En este punto también la divergencia recae sobre Uexküll: no son los círculos funcionales lo que determinan la constitución del territorio, son las cualidades expresivas y los materiales del territorio los que vuelven posibles las funciones vitales y su transformación. En este sentido, hay que distinguir dos planos: uno de *expresiones territorializantes* (marcas, signos e índices cualitativos) y otro de *funciones territorializadas* (alimentación, procreación, agresividad, trabajo, etc.). Entre estos dos planos el movimiento de territorialización / desterritorialización toma ritmo y, articulando internamente materias cualitativas, deviene expresivo a través de la reorganización de las funciones y el reagrupamiento de fuerzas<sup>8</sup>.

De modo que la territorialidad, que se solapa sobre uno o varios medios, aparece como un recinto afectivo poblado por seres de sensación, signos expresivos, códigos y fragmentos que encuentran autonomía en un “automovimiento de las cualidades expresivas”. Ahora bien, ¿qué es este auto-movimiento objetivo de las cualidades expresivas? ¿Cómo ubicar en él al viviente y sus devenires? Deleuze-Guattari:

“las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles [ritmo] que van a “expresar” la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos [motivos territoriales] y con el medio exterior de las circunstancias [contrapuntos territoriales]” (1980 [2002: 323]).

Es decir, el territorio engloba en su expresión rítmica “motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo” y producen la consistencia de un estilo. Un estilo territorial, donde los signos son ya acciones y las acciones, signos. Queda claro, entonces, que el territorio no pertenece a un viviente o a un sujeto, ni expresa primariamente una organización funcional. La territorialización es un acto, sí, pero no un acto subjetivo; en realidad, es un agenciamiento que puede poseer componentes subjetivas y funcionales pero que no se basa ni se agota en ellas. Es a través de esa multiplicidad de agenciamientos territoriales que la Naturaleza se compone de ritmos expresivos y, atravesando transversalmente los diversos medios, conjura el caos y se desarrolla en “un plano de composición sinfónica infinito” (Deleuze-Guattari, 1991 [1993: 188]). Esta gran composición de la Naturaleza se prolonga indefinidamente componiendo agenciamientos rítmicos de territorialización y desterritorialización; y en su despliegue expresivo los motivos territoriales devienen *rostros o personajes rítmicos*, en tanto que los contrapuntos territoriales se vuelven *paisajes melódicos*:

“cuanto más se desarrolla la obra, más los motivos entran en conjunción, conquistan *su propio plano*, más autonomía adquieren con relación a la acción dramática, a los impulsos, a las situaciones, más independientes son de los personajes y de los paisajes, para devenir ellos mismos paisajes melódicos, personajes rítmicos que no cesan de enriquecer sus relaciones internas”

“Los miembros de una misma especie entran en personajes rítmicos, al mismo tiempo que las diversas especies entran en paisajes melódicos, estando los paisajes poblados de personajes, perteneciendo los personajes a los paisajes” (Deleuze-Guattari, 1980 [2002: 325; 326]).

## 5. Conclusión

Hemos intentado presentar sucintamente la inspiración musical de un biólogo y las relaciones constructivas que con ella entabla un filósofo francés. Asimismo, buscamos marcar una progresión en la experimentación operada por Deleuze sobre el corpus de Uexküll. Ello no agota, ni por poco, el desarrollo de Deleuze sobre la

---

<sup>8</sup> Cfr. Deleuze-Guattari, 1980 [2002: 326-327].

cuestión ontológico musical; aunque sí ofrece algunos elementos. En este sentido, el problema que esta conclusión debería abordar sería: ¿dónde convergen y donde se apartan estas dos imágenes musicales de la Naturaleza? Creemos que las convergencias se explican por sí mismas en el transcurso de este escrito, razón por la cual nos focalizaremos en plantear sólo algunas divergencias.

En primer lugar, cabe hacer notar que mientras que Uexküll distingue dos planos analíticos (melodía y armonía), Deleuze postula tres. En efecto, el biólogo distingue una primera instancia donde se explica el devenir melódico del viviente en tres momentos (melodía morfogenética, melodía impulsiva, círculo funcional) y, luego, a partir de las relaciones transversales que manifiestan los vivientes de diversas especies, postula un nivel más profundo: una coordinación biológica que haría las veces de partitura inmanente del devenir natural, y explicaría las relaciones entre vivientes heterogéneos. Deleuze, por su parte, incluye entre estos dos planos un tercero. Primero distingue el plano de los medios, las acciones y las funciones; luego el de la territorialidad, el ritmo y las materias de expresión; por último, el plano de una composición natural sinfónica, inmanente e infinita.

En segundo lugar, cabe hacer notar que la creación deleuziana de este plano intermedio implica el surgimiento de un conjunto de nuevas nociones que desbordan el campo planteado por el biólogo romántico. Fundamentalmente, en el sentido de producir un concepto intermedio (agenciamiento territorial) que pueda dar cuenta de un territorio expresivo y un ritmo conjunto de co-funcionamiento, que no se remita ni a un centro de referencia (un sujeto biológico) ni a una organización global y total de las funciones (coordinación). Asimismo, esta modificación implica la necesidad de pensar la constitución del territorio no ya a partir de las funciones vitales que en él se instalan, sino a partir de las marcas e índices cualitativos que el medio expresa y que, a través de la territorialización, permiten la distribución/redistribución de las funciones y la agrupación/reagrupación de las fuerzas que lo pueblan. Por otro lado, el plano de agenciamientos territoriales instalado por Deleuze evade el salto *uexkülliano* de pasar desde los círculos funcionales a la coordinación biológica. En ese sentido, las relaciones de "motivo y contrapunto" que definen la actividad conjunta de los vivientes producen (en la medida en que se afianzan y se repiten) *personajes rítmicos* y *paisajes melódicos*; es decir, agenciamientos territoriales que no son acciones de un sujeto ni epifenómenos de una estructura.

Por último, respecto de cómo explicar la relación entre vivientes de especies diversas, hemos visto que Uexküll se basa en la noción de "genes complementarios" para dar cuenta de las relaciones de simbiosis y co-funcionamiento entre heterogéneos. Deleuze-Guattari, por su parte, afirman el concepto de "transcodificación" que, si bien remite a una perspectiva de convergencia genética, deja abierta la posibilidad de cambios y relaciones nuevas en el movimiento de territorialización, esto es, relaciones rizomáticas entre fragmentos de código que no necesariamente encontraban prefigurada su afinidad en la "coordinación biológica". En este sentido, mientras que en Deleuze la Naturaleza parece desplegar una interpretación jazzística signada por una improvisación libertaria y por relaciones rizomáticas de conjunción, en el biólogo estonio-alemán la Naturaleza cuenta con una partitura genética inmanente que, si bien no es determinista, encauza fuertemente el devenir de la sinfonía.

## Referencias bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Spinoza y nosotros* [1978] en “Spinoza: filosofía práctica”. Trad. cast. Antonio Escohotado. Buenos Aires: Tusquets, 2004.
- DELEUZE, G. – PARNET, C. *Diálogos* [1977]. Trad. cast. José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 1980.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. *Mil Mesetas* [1980]. Trad. cast. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- ———. *¿Qué es la filosofía?* [1991]. Trad. cast. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.
- UEXKÜLL, Johan Jakob von. *Cartas biológicas a una dama* [1920]. Santiago de Chile: Zig-zag, 19xx (no consigna fecha ni traducción).
- ———. *Ideas para una concepción biológica del mundo*. 2. ed. Trad. cast. R. M. Tenreiro. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- ———. *Milieu animal et milieu humain* [1934]. Trad. fran. Charles Martin-Freville. Paris: Bibliothèque Rivages, 2010.