

¿QUÉ ES EL ACTO DE CREACIÓN ARTÍSTICA? LA DIMENSIÓN CLÍNICA DE LA PINTURA Y LA LITERATURA

Carlos Alberto Navarro Fuentes
Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa

Resumen/*Abstract*

Trataré de exponer los principales conceptos y problemas que la obra de Gilles Deleuze –acompañado muchas veces de Félix Guattari– desarrolla sobre el tema del arte. La filosofía de Gilles Deleuze ha problematizado sustancialmente el campo de la estética, es decir, de lo sensible, particularmente la pintura, la escritura, la música y el cine. Nos limitaremos al campo de la pintura y de la literatura para pensar la cuestión del acto de creación artística. Veremos también el aspecto clínico o terapéutico de esas producciones artísticas, reflexionando sobre cómo la literatura y la pintura pueden ser ‘una salud’; sus relaciones con la locura, el cuerpo y la vida. Partiendo del pensamiento deleuze-guattariano, el objetivo de este ensayo es problematizar la función y el objeto del arte en la especificidad de la sociedad capitalista contemporánea, su relación con la producción de subjetividades y la posibilidad de crear una ‘nueva salud’.

Palabras clave: estética, pintura, literatura, creación, clínica.

What is the act of artistic creation? The clinical dimension of painting and literature

This article presents and discusses the principle concepts and problems that Gilles Deleuze –often accompanied by Felix Guattari– developed in relation to the subject of art. Deleuze’s philosophy has substantially problematized the field of aesthetics;

that is, sensibility, especially in relation to painting, writing, music and film. We limit our exploration to the fields of painting and literature, pondering the question of the act of artistic creation while also delving into the clinical or therapeutic aspects of such artistic production. The essay reflects on how literature and painting may be construed as constituting a 'health' and on their relation to madness, body and life. Based on Deleuze-Guattari's thought, our aim is to discuss the role and purpose of art in the specificity of contemporary capitalist society, its relationship with the production of subjectivity and the possibility of creating a 'new health'.

Keywords: aesthetics, painting, literature, creation, clinic

Carlos Alberto Navarro Fuentes

Postdoctorado en Estudios Sociales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Doctorado en Teoría Crítica, con especialidad en Filosofía. Instituto 17, Estudios sobre Teoría Crítica. Doctorado en Estudios Humanísticos con especialidad en Ética. ITESM-CCM. Maestría en Educación con acentuación en Desarrollo Cognitivo. ITESM-CCM.

Cuenta con las siguientes publicaciones: *Descolonización del Imaginario Pedagógico. Intersubjetividad, exclusión y representaciones sociales* (libro en proceso); *Comunidades de aprendizaje y redes sociales, contexto intercultural. Identidad, autonomía e imaginario*. Editorial Académica Española, 2015. Capítulo de libro: "Literatura y Ética. Una relación crítico-reflexiva". ITESM, Miguel Ángel Porrúa, en prensa. Artículo: "Distopía y resistencia. Introducción a la necropolítica", a aparecer en la *Revista Andamios* número 20 de la revista *En-claves del pensamiento*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) (en prensa) Junio de 2016; "Por una teoría crítica renovada". *Devenir. Revista de estudios regionales, culturales e investigación educativa*. Universidad Autónoma de Chiapas, México. Agosto 2015; "Comunidades de aprendizaje y redes sociales. Una estrategia para promover la interculturalidad y la identidad". *Cuadernos Interculturales*, Vol. 1, Núm. 22, 2014, pp. 61-74. Universidad de Playa Ancha, Viña del Mar, Chile.

Introducción

Partiendo de una filosofía empírica trascendental, Deleuze problematiza en el campo estético. Hace una conexión entre metafísica y práctica, es decir, no niega una metafísica. Al contrario, trata de crear una metafísica propia, pero sin adoptar *à la Kant* la forma de un juicio, sino por el contrario, una experimentación creativa. El principio de esa metafísica es la diferencia que se repite en novedad. Esa repetición se da en la experiencia. La potencia ontológica creadora, el Ser que pasa a ser Devenir, es una constante actualización de virtualidades. Lo que hace Deleuze es instaurar el plano de inmanencia en el primer lugar. No hay emanación, corte. De Dios a las creaturas no hay ninguna separación, lo que hay son pliegues que marcan las diferenciaciones de una misma materia indiferenciada, amorfa, llena de potencia creativa. Lo trascendental no es lo trascendente. Lo trascendente es aquello que se opone al inmanente, es aquel que está separado de la existencia. Deleuze inventa sus propias cartas, otras reglas, un nuevo juego. Para Deleuze, el lenguaje no es neutro ni informativo *per se*, informar es consignar, obligar, se trata de una sintaxis de la dominación, por lo que nos va a sugerir hablar en nuestra propia lengua de acuerdo con un uso minoritario de ésta, esto es, hacernos extranjeros en nuestra propia lengua de modo que huyamos o evadamos el papel represor de las máquinas binarias y sus aparatos de poder.

Cada una de las palabras por las que la teorización contemporánea hace un pomposo luto, una vez lanzadas en el tablero de Deleuze dan un giro, adquieren un nuevo sentido o se evaporan alegremente en favor de aquello que pedía paso y que le cabe a la filosofía experimentar a partir de las fuerzas presentes.¹

La reflexión girará en torno a las siguientes preguntas: ¿cuál es la diferencia entre arte, filosofía y ciencia? ¿Qué hace el pintor y el escritor? ¿Cuál

es la relación de estas producciones y la producción de realidades subjetivas, corpóreas y vitales? ¿Cómo el arte puede ser un acto de resistencia?

¿Qué es el acto de creación artística?

En su texto llamado *Conversaciones 1972-1990*, Deleuze refiere que vivimos en un periodo caracterizado por la reacción, resultando un periodo que respira debilidad en tanto parece haberse desencantado de los grandes discursos sobre la historia universal, la emancipación, la totalidad, entre otros. “Ya no se trata de partir de algo ni de llegar a algo, sino ¿qué es lo que sucede ‘entre’?”.² Ya no es más la característica línea en constante movimiento hacia adelante, sino que ‘entre’ implica un situarse en los movimientos más que buscar ser el productor originario o final y receptor de éstos. “Colocarse entre y no ser ya el origen de un esfuerzo”.³ Nos invita a pensar sobre si la filosofía y el trabajo del filósofo consisten en crear o en reflexionar. “Hacer filosofía es fabricar conceptos que están en resonancia y en interferencia con las artes del pasado o del presente. Jamás se trata simplemente de aplicar conceptos aportados ya por ninguna teoría [...] Pues uno siempre debe producir de nuevo los conceptos.”⁴ Afirma que el filósofo es creador de conceptos, más que reflexivo sobre éstos. Está convencido de esto desde que Bergson, partiendo de la imagen cinematográfica, distinguió entre percepción, afección y acción como tres clases de movimientos distintos. Nos dice que “es preciso construir conceptos capaces de movimiento intelectual [...] Construir imágenes capaces de automovimiento”.⁵ Pero, ¿qué es o qué entenderíamos por automovimiento de la imagen? Para Deleuze, es el esquema sensoriomotor lo que conduce a la imagen-movimiento o automovimiento de la imagen, con lo cual se hace posible producir narraciones. Al filósofo francés le interesa reflexionar sobre las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía, considerándolas a las tres en un mismo nivel jerárquico y acorde con su naturaleza creativa, intentando siempre afrontar el

caos de acuerdo con sus preceptos particulares, estableciendo similitudes y distancias entre las tres, por lo que nos dice

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.⁶

Considera que “el auténtico objeto de la ciencia es crear funciones, el verdadero objeto del arte crear agregados sensibles, y el objeto de la filosofía es crear conceptos”.⁷ Si las tres disciplinas son creativas y no reflexivas, y quienes las ejercen o practican las crean y no precisamente —sólo— reflexionan sobre ellas, y no tiene ninguna de ellas privilegio sobre las otras, no pueden ser independientes entre sí en su totalidad, pero tampoco confundirse o suplantarse entre ellas. La filosofía para Deleuze no es teoría, sino un arte que consiste en adentrarse en lo no pensado, de modo que sea capaz de hacer limpieza en donde los clichés y las ideas performativas no llevan de ninguna manera preeminencia alguna. En este sentido, las resonancias y ecos existentes entre ellas son innegables. Los tres ‘pensamientos’ se mantienen constantemente entrelazados entre sí sin confundirse ni identificarse del todo. Conceptos, agregados y funciones se aproximan, se conectan e intersectan de muy diversas maneras, siendo productos creados por la filosofía, el arte y la ciencia respectivamente. Pero, ¿en dónde se aproximan o intersectan entre sí? ¿De qué modo sucede esto? Para Deleuze, “la obra de arte no debe confundirse con su soporte material ni con las técnicas. Es una cosa peculiar que precede a los soportes físicos y medios tecnológicos sin los cuales no existiría, y que puede incluso sobrevivirlos”.⁸ Esto ocurre en espacios inconexos en donde las conexiones o intersecciones acontecen mediante aproximaciones entre sus fragmentos de infinitas

maneras no predeterminadas. “Su crítica es, por consiguiente, clínica en un sentido particular que la filosofía comparte con las artes: el de la gran salud que Nietzsche distinguía de la buena salud ligada al confort y la seguridad”.⁹ Se trata de una determinación espacial en la que las aproximaciones fragmentarias subsisten invariablemente de modo indeterminado, porque las resonancias mutuas y de intercambio que suceden entre ellas les son intrínsecas a cada una.

Una vez que los problemas son nuestro encuentro con el mundo, ese problema puede tener diferentes dimensiones. “No hay ninguna duda, nos plantan árboles en la cabeza, el árbol de la vida, el árbol del saber, etc. Todo el mundo reclama raíces. El Poder siempre es arborescente. Casi todas las disciplinas pasan por esquemas de arborescencia: la biología, la lingüística, la informática, etc.”.¹⁰ El cuerpo sin órganos es la condición, el plano que da las condiciones de consistencia de las multiplicidades dispersas. Tiene todo que ver con la inmanencia. Las potencialidades son el ser. El ser es multiplicidad. Y son precisamente las multiplicidades las que no cesan de desbordar las máquinas binarias e impiden simultáneamente ser dicotomizadas, esto es, como agujeros negros que no se dejan atrapar ni aglomerar estableciendo o convirtiéndose en líneas de fuga, en devenires sin memoria que se resisten a ser fijados o atrapados. Las intersecciones que acaecen en el movimiento que estas multiplicidades producen y que, a su vez, proceden de intersecciones, conforman rizomas no conformes con la forma arborescente de significaciones dominantes. El agujero negro sería la máquina binaria que actúa como dispositivo de subjetivación, pero hay también otra máquina, la pared blanca, la máquina de significación, de semiotización significativa, ese dispositivo funciona especialmente en la lengua. Cuando Deleuze critica el modo mayor de la lengua, la lingüística y el sistema arborescente, está criticando también ese dispositivo de significación, esa máquina que hace todo de modo binario (sujeto/objeto, expresión/contenido, lengua/habla).

No importa qué tan ajenos puedan resultar los fragmentos o el contenido de éstos de cada una de nuestras disciplinas, no dejarán de inter-

ferirse permanentemente, no sólo por factores intrínsecos de cada una, sino porque estos mismos están también cambiando y fluyendo de manera permanente como parte misma del movimiento creativo que emana en todo momento desde su interior. “Las interferencias ni siquiera son intercambios: todo tiene lugar mediante regalo y captura. Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra”.¹¹ Los intercesores nos sirven para crear, para formar, para fabricar, narrar o fabular, pero no actúan en absoluta libertad ni en caída al vacío, por el contrario, encuentran siempre resistencias, y es en este estado de tensiones y conflictos que las cosas pueden disponerse para ingresar a un cierto proceso de materialización o de discursividad que fabulando pueda alcanzar efectividad constitutiva conceptual, funcional o sensible. Partiendo de un estado de preexistencia o falta, se va creando y trabajando desde lo falso para ir produciendo lo verdadero. “Y el devenir-arte que le da forma no debe confundirse con una historia; más bien, es la actualización en un material de nuevas potencias o fuerzas con las cuales experimentar. Cada uno de ellos emerge de condiciones sociales y políticas particulares y cada uno corresponde a distintas posibilidades...”.¹² A través de la filosofía piensa los movimientos que tenemos partiendo de una visualización espacial de los problemas. Así, en ese “espacio rizomático”, en ese enmarañado de líneas, planos transversales y problemas podemos pensar en ideas que atraviesan diferentes planos de creación. Los intercesores son justamente aquellos sobre la relación en sí misma. Sin relación con el mundo no hay obra. Los intercesores pueden ser ficticios, reales, personas, animales, plantas o piedras. Pero es vía la relación que establezco con mis intercesores que creo, sea en la pintura, filosofía o literatura. Todo es relación, no hay nada cerrado. La interpretación está al lado de la representación. No puedo interpretar el inconsciente ya que no tiene nada que decir. Es una crítica a la hermenéutica, a la lingüística, al psicoanálisis. No hay nada que interpretar. El intérprete es también el sacerdote, aquel que da el sentido a las cosas. Deleuze saca las cosas de su interpretación, les da una vida propia. La interpretación es contra la in-

manencia, es no ver las cosas en su inmanencia. No puedo interpretar la realidad porque esa no habla en signos lingüísticos ni representativos tal como se pretende. No hay una relación de verdad entre la cosa y el signo. Eso es una construcción. Interpretar es tratar de encontrar lo que dice tal cosa y las cosas no tienen nada que decir, simplemente funcionan.

El filósofo francés nos habla de las relaciones fuerza-material y forma-materia. Se refiere a que ya no tenemos una idea de que una forma esté separada de una materia, de que una forma se incorpora en la materia dotándole de vida o potencia creadora. Hay fuerzas y materiales que son captados no por formas sino por articulaciones, por pliegues de un movimiento inmanente. Fuerzas es muy diferente de formas. Una concepción inmanente, energética, intensiva. La forma-materia todavía es una concepción de las cosas en su dimensión extensiva. Creador y receptor son otros tantos elementos del proceso creador en tanto parten del proceso, participan de la creación de seres de sensaciones que existen en sí mismos. Participan de la mutación de culturas en tanto esos seres de sensación producen nuevos afectos, nuevas maneras de sentir, vivir y ver el mundo, es decir, una nueva cultura. El arte cortado de sus fuerzas constitutivas puede ser todo el arte que no produce afectos ni preceptos. Probablemente gran parte del arte que el mercado legitima y hace circular está desprovisto de sus fuerzas constitutivas.

Hay dos dimensiones en Deleuze: una es la dimensión del devenir, del proceso, de lo intensivo, y otra es la extensión, los conjuntos, el sujeto. Deleuze lo que trata de hacer es mostrar ese lado intensivo de todas las cosas, sea la filosofía, el arte o la vida misma. El arte tiene que ver con el devenir en tanto proceso de producción heterogéneo, relación con afectos, con intensidades, con sacar fuerzas del caos al cosmos. Lo a-significante es la lengua de esa dimensión intensiva, no hay significantes, ni rostro (dispositivo de poder Hombre-blanco), las potencias a-significantes es el modo de expresión del devenir, del intensivo. El cuerpo sin órganos es la condición, el plano que da las condiciones de consistencia de las multiplicidades dispersas. Tiene todo que ver con la

inmanencia. Las potencialidades son el ser. El ser es multiplicidad. Y son precisamente las multiplicidades las que no cesan de desbordar las máquinas binarias e impiden simultáneamente ser dicotomizadas, esto es, como agujeros negros que no se dejan atrapar ni aglomerar estableciendo o convirtiéndose en líneas de fuga, en devenires sin memoria que se resisten a ser fijadas o atrapadas. Las intersecciones que acaecen en el movimiento que estas multiplicidades producen, proceden de intersecciones que conforman rizomas no conformes con la forma arborescente de significaciones dominantes. Como contenido de los enunciados lo que encontraremos serán estados maquínicos, agentes colectivos que se entrecruzan a través de sus segmentos, trayectorias y valores sin parar, mas nunca un sujeto ni objetos. Por ello dice Deleuze, “no hay sujeto, lo que hay son agenciamientos¹³ colectivos de enunciación, puntos de encuentro, poblaciones, sus ecos, sus interferencias de trabajo”.¹⁴

La existencia previa no es previa, es virtual. La causa y la existencia son inmanentes así que son coexistentes. Las potencialidades son necesarias en tanto que son el Ser, todo lo que hay y se hace diferente. En un agenciamiento lo que vamos a encontrar son estados de cosas, de cuerpos, de enunciados o regímenes de enunciados en donde los signos estarán organizados de formas variadas y de acuerdo con distintas formulaciones. Nunca se tratarán de ideología. La agencia tiene que ver con la simpatía, pues los enunciados son producidos por un agenciamiento como unidad real mínima. Ya volveremos a esto un poco más adelante.

Los enunciados, al igual que los estados de cosas, son piezas y engranajes del agenciamiento. En un agenciamiento no hay ni infraestructura ni superestructura: un flujo monetario comporta en sí mismo tantos enunciados como un flujo de palabras, que a su vez puede comportar dinero. Los enunciados no se contentan con describir los estados de cosas correspondientes, sino que son más bien como dos formalizaciones no paralelas.¹⁵

El acto de crear como resistencia

En su obra sobre *La isla desierta y otros textos*, Deleuze nos pregunta como punto de partida: ¿Qué significa tener una idea?¹⁶ Podríamos preguntarnos: ¿qué es una idea para el arte, para la literatura o para la ciencia o la filosofía? ¿Requerimos los seres humanos de la literatura? ¿Para qué el arte o la pintura? Tanto el artista, como el filósofo y el científico crean más que reflexionar, constituyendo creativamente conexiones en principio aparentemente inexistentes o desconectadas espacio-temporalmente. Estas conexiones fragmentarias entre las disciplinas y entre las creaciones de sus creadores tienen algo en común, de otra manera dichas conexiones no existirían. “Lo que cuenta en un camino, lo que cuenta en una línea, nunca es el principio ni el final, siempre es el medio. Siempre se está en medio de un camino, en medio de algo”.¹⁷ Partiendo de los datos y la información que se nos comunica, se impele a hacer, a tomar decisiones en función de lo que a partir de aquí creemos o entendemos, esto es, una sociedad de control. En esta sociedad de control, los dispositivos no son externos sino internos. Es el mismo deseo de ser dominado que es trabajado, es la subjetividad en lo más íntimo lo que debe ser controlado. El policía eres tú mismo. Por eso el tema de la subjetividad es central para los análisis críticos actuales. Los espacios y dispositivos disciplinarios son ahora más invisibles y subjetivos que antes, mueven otras fuerzas de poder, de dominar y someter. Un mundo significa nuevas formas de expresar, nuevas formas de sentir, de relacionarse con la vida y la existencia. El espacio tiempo se puede crear. Crear mundos o espacios-tiempos es la propuesta revolucionaria de Deleuze, producir nuevos significados y relaciones con el otro, formas de vida nuevas no capitalistas. Toda palabra o idea que sea anuncio de un acto real –incluso en su virtualidad compartida, articulada– que rompa la magia o el hechizo del consumo, será palabra enemiga, información no deseada capaz de convertirse en artilingio de la resistencia frente a dicha sociedad de control. “Si los líderes religiosos profesionales no pueden enseñarnos la

tradición de los mitos, quizá los pintores y los escritores puedan desempeñar ese papel sacerdotal y aportar sabiduría a nuestro desorientado y dañado mundo”.¹⁸ En términos de apertura y de cierre, podemos afirmar que hoy puedes ir y venir, observado por los sistemas que producen permanentemente información. ¿Qué hacer frente a esto? Deleuze propone hacer contra-información.

La información sólo se vuelve eficaz cuando es —y lo es por naturaleza— o llega a ser un acto de resistencia. Y el acto de resistencia no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se convierte en acto de resistencia.¹⁹

No importa de qué tipo de obra de arte se trate, pictórica o literaria, no es *per se* un instrumento de comunicación ni posee en sí misma dosis o fragmentos de información, salvo cuando se contra-informa como acto de resistencia. El arte es lo que resiste como resistencia frente a la muerte, de allí que en este tenor el arte se asemeje a la lucha humana cotidiana por mantener o mejorar su existencia cotidiana, o un pueblo o comunidad por preservar sus tradiciones, valores o espacio vital. El arte supone el pueblo que está por venir, por devenir, porque falta y debe aflorar como algo nuevo y singular a través de la imaginación, la creatividad y la voluntad.

Emitir una contra información no basta para hacer un acto de resistencia. La contra-información sirve de condición para que algo se realice, para que haya un cambio en esa realidad de la información. Si yo solo estoy transmitiendo contra-información y eso no produce ningún efecto de cambio, no tenemos un acto de resistencia. Lo que constituye un acto de resistencia es la construcción de una nueva manera de vivir y experimentar, construcción de nuevas subjetividades. Esas nuevas formas de experimentar, esos nuevos mundos son experiencias que abrazan el movimiento, que tratan de canalizar la potencia creadora a una ética de los ‘encuentros alegres’, como diría Spinoza, algo bien lejos de las formas de vida que el capitalismo nos proporciona, sea para el rico o para el pobre. Los códigos

nacionales, territoriales, lingüísticos perdieron sus valores frente a la globalización. Esos valores que servían de condiciones para permitir o bloquear hoy son sustituidos por un único valor: el dinero, si lo tienes, tienes toda la libertad y apertura, puedes ir y venir cuando sea o quieras, los que no lo tienen, siguen excluidos de esos privilegios. El signo de la resistencia del arte o de la literatura es símil de la lucha humana cotidiana: ¿nos falta crear y manejar más contra-información para resistir? ¿Nos hace falta crear más conceptos para filosofar y seguir resistiendo y luchando? Dice Deleuze: “hay imágenes más que síntomas, y portadores más que enfermos [...] creador es aquél que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible”.²⁰ El filósofo, el científico y el artista realizan desde lo falso para producir lo verdadero. “El arte es menos una encarnación de un mundo-vida que un extraño constructo que habitamos sólo mediante la transmutación o autoexperimentación, y del cual emergemos renovados, como dotados de una nueva óptica o un nuevo sistema nervioso”.²¹ Este trabajo creativo surge desde una aparente imposibilidad que, en tanto se esfuerza y trabaja, va haciendo y creando como posible. La verdad y lo verdadero cobran así existencia y realidad. Por ello, para el filósofo francés, “la literatura sólo existe en el movimiento de desgarramiento de su propio pasado, de su pequeño asunto edípico”.²² Cada fragmento, por interconectado que se encuentre, mantiene cierta autonomía para desterritorializarse y reterritorializarse de otro modo. Es posible debido a que cada pieza de la obra en cuestión posee tanta información como contra-información propia, por tanto, la posibilidad para experimentar nuevos procesos y lograr diversos resultados creativos. Líneas de fuga en resistencia para crear otra realidad. En la literatura va lo que falta, lo que resiste a ser desaparecido o a ser aparecido, por cobrar sentido o alcanzar nuevas significaciones o maneras de ser representado, de hacerse enunciar, de hacerse presente, visible, audible. Este espacio resulta uno cuyas coordenadas están atravesadas por la crítica y la clínica.

Escribir es resistir, crear es resistir, imaginar es un acto de resistencia frente a los operadores de lo real. Las líneas de fuga en Deleuze tienen un

carácter ontológico, es decir, al principio está la fuga. El ser es la fuga, siempre desterritorializando para crear y crear nuevos territorios existenciales. La naturaleza está impregnada de creación. El arte se diferencia en su creación, la música, el cine, la pintura y la literatura trabajan diferentes materiales (imagen, colores, escritura, sonido). Todo tipo de pensamiento es dotado de una potencia para crear, para desterritorializar y crear nuevos territorios, nuevos problemas y encuentros con el mundo. La realidad también es virtual. El espacio tiempo implica nuevas maneras de sentir, de vivir ese espacio-tiempo. Instaurarse en el movimiento es un cambio de concepción ontológica y práctica a la vez. Salimos de los valores eternos, de las esencias y estados fijos. La cuestión de la libertad implica instaurarse en el movimiento. Ese instaurarse implica acompañar las líneas de fuga creadoras, trazar nuevas líneas, nuevas direcciones. En ese entre debo crear, debo trazar nuevos caminos, nuevos problemas. Mi libertad también está en el hecho de que el mundo es fruto de una afección –Spinoza–, pero es solamente a partir de esa afección que se vuelve activo. Soy afectado por el mundo, creo y tengo ideas. Siguiendo a Spinoza, tendríamos los tres géneros del conocimiento: afecto, relaciones y esencias. El primero sería el carácter pasivo, el segundo y el tercero son activos: nuestro espacio de libertad. Esas nuevas formas de experimentar, “esos nuevos mundos”, son experiencias que abrazan el movimiento, que tratan de canalizar la potencia creadora a una ética de los “encuentros alegres”, algo bien lejos de las formas de vida que el capitalismo nos proporciona, sea para el rico o para el pobre.

La pintura y la lógica del diagrama

¿Cuándo empieza el acto pictórico? Depende de la condición pre-pictórica y depende de sí mismo. El punto debe saltar a sí mismo, abrirse a las dimensiones, crearlas. Si el caos toma el cuadro, si los planos caen (Cézanne) o si el punto dilata (Klee) no tenemos obra. El acto de pintar

es el paso del caos a la matriz, a las dimensiones. En su obra *Pintura. El concepto de Diagrama*, Deleuze aclara desde un principio que a él no le importa tanto reflexionar sobre lo que la filosofía haya aportado a la pintura, sino que se pregunta sobre la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a la filosofía. Lo cual nos permite tener en consideración que esta misma reflexión podríamos considerarla inversamente acerca de la literatura, la música, la escultura, entre otras manifestaciones artísticas. Entre las muchas preguntas que le lanzaron a Deleuze en una conferencia, encontramos una que al artista Claudel le hicieron en algún momento: “¿Qué es una composición en pintura? [Claudel contesta citado por Deleuze]: una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desgarrándose”.²³ Deleuze está pensando en Cézanne, Turner, Bacon, Klee y Van Gogh básicamente, tanto en el resultado pictórico como en el despliegue del acto mismo de pintar y no en general refiriéndose a cualquier artista, cualquier obra y cualquier proceso o acto creativo referido a la pintura. El diagrama es la manera como se puede crear una obra, una estructura de manchas o líneas que captura la potencia, hace visible lo invisible, que captura las fuerzas del caos, crea una casa y abre al cosmos. “Antes de ser código pictórico, la pintura es así material de expresión informe aun, presubjetivo, y los vínculos entre manos y ojos, rostros y paisajes, subyacentes a sus códigos no agotan sus posibilidades”.²⁴ La potencia pasa por esas tres etapas en la pintura, caos-casa-cosmos, desterritorialización-territorialización-nueva desterritorialización. Para Deleuze, en especial sobre la obra de Bacon, tendríamos el diagrama como el medio para hacer posible ese movimiento de captura de las fuerzas.

El diagrama es un accidente en tanto el pintor no tiene el control. La intención no hace el cuadro; las fuerzas del caos, las líneas, el borrar los clichés no es algo intencional. El artista puede tener cierta intención en el cuadro, pero son las fuerzas las que al final determinan la figura. Es el accidente en este sentido –no se sabe lo que va salir del cuadro, la catástrofe o el caos– es inmanente, no sólo aquello que es pintado sino

el mismo acto de pintar, lo que se va creando como una identidad en ambos movimientos, en los cuales el desvanecimiento de las formas no hace sino afectar el equilibrio manifiesto sobre el lienzo, y no obstante la devastación causada, hay lo que sobrevive, no todo es absolutamente destruido, por el contrario, hace una labor de limpieza y permite la germinación, haciendo desaparecer los clichés. Caos aquí no significa lo opuesto al orden, sino un orden otro del cual no tenemos ni podemos tener prácticamente control alguno. Esta es precisamente la función diagramática del caos o de la catástrofe dentro del cuadro, sólo puede aparecer y de hecho aparece pero no tiene un poder absoluto dentro de éste, pues de ser hegemónico, lograría la destrucción total. La catástrofe o el caos ya habitan anteriormente y durante al menos lo que dura el proceso creativo en el que se realiza la obra. El proceso del acto mismo de crear existe en nuestra mente, en la parte consciente e inconsciente (sobre todo), por ello lo catastrófico resulta pre-pictórico y condición facilitadora del pintar. “Bacon dice que antes de pintar hay muchas cosas que han pasado. Aún antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas”.²⁵ En Bacon, tenemos las manchas y no las líneas, debido a que anterior a la narración tenemos la voluntad de expresar lo que no podemos ver pero puede hacerse visible.

La sensación es a la vez sujeto (sistema nervioso, movimiento vital, instinto) y objeto (acontecimiento, el lugar, el hecho), ser-en-el-mundo; es otra vez la idea del devenir, de la delgada frontera que separa los conjuntos cerrados o los seres unos de los otros. En un nivel extensivo vemos todo separado, pero en un nivel intensivo tenemos una conexión entre todo. La sensación es el devenir, es ese ser en y con el mundo. El color está en el cuerpo (sensación). Ese cuerpo no es un objeto representado sino un cuerpo de sensaciones, de afectos. Lo que se pinta son los afectos. Registrar el hecho,²⁶ como decíamos en Bacon, la pintura toca directamente el sistema nervioso, lo cual sería igual a pintar la sensación de Cezánne. La referencia de Bacon al sistema nervioso es esa referencia a la sensación. Para Deleuze, Bacon no parece tan distante de Cezánne,

porque Deleuze ve en ambos el problema de la sensación. Para Bacon la sensación es lo que viene primero, no pasa por el cerebro, por la intelección de un objeto, pasa por el sistema nervioso, por el sentir, sin ninguna historia que contar, sensación inmediata, directo al sistema nervioso. Es aquello que hace posible pasar de un dominio al otro, deformar la figuración. “Secuencias movientes”, “órdenes de sensación”, expresiones de Bacon en las cuales Deleuze encuentra su idea de serie, de construcción de serie en un agenciamiento. Cada sensación es un término en una secuencia. En Bacon, la serie es evidente como ejemplifica Deleuze con las series de bocas, papas, crucifixión y la idea de los trípticos que marcan una secuencia. No son varias sensaciones (múltiplo) sino una sensación que varía (multiplicidad). ¿Qué sería entonces necesidad absoluta para Deleuze? La necesidad ontológica de crear. La creación es algo que atraviesa a los seres, se afirma por medios de ellos, no es el hombre que crea, la creación es la potencia creadora que atraviesa al hombre y a los demás seres. Es absoluta y necesaria porque es condición ontológica. El ser crea, inventa. La filosofía de Deleuze es una alternativa al nihilismo posmoderno. En Deleuze todo depende de la experiencia, del pragmatismo. La construcción de un cuerpo sin órganos, cuerpo diagrama o cuerpo diagramático, concepto complejo de Deleuze, implica un ‘ya dado’ y un ‘por construir’, como podemos observar en la pintura de Bacon intitulada *Sobre un tema de Velázquez*. La virtualidad necesita ganar consistencia y condiciones de posibilidad. En el caso del nacimiento del capitalismo, necesitamos que dos flujos se desterritorialicen: el flujo de trabajador que el feudalismo deja sin trabajo y el flujo de moneda que se desterritorializa de la caída del Imperio romano. No basta con que estos flujos se desterritorialicen sino que es necesario que ellos se encuentren. El capitalismo empieza a desarrollarse cuando estos flujos se encuentran, es decir, cuando se da una relación diferencial tal que ofrezca las condiciones para que el capitalismo gane consistencia y para actualizarse. La información que controla actúa en un nivel subjetivo, es decir, el poder de la información actúa en la construcción de subjetividades capitalistas,

subordinadas a las demandas de la producción exclusiva de capital financiero. Esa nueva construcción o distribución social es una construcción de espacio-tiempo que tiene un aspecto virtual y actual, germen y consistencia. Bacon, al hacer sus marcas y manchas borra clichés, construye su propia catástrofe y no deja al hacer su limpieza que la catástrofe tome todo. La violencia de la pintura no tiene nada que ver con la violencia de guerra. La violencia en la pintura corresponde a una violencia a lo representado, una violencia de la sensación a lo representado.

El caos es la condición del orden, del territorio, del sentido. Es necesario pasar por el caos para construir la casa, y luego abrirse al cosmos. Han pasado muchas cosas porque en el principio están las virtualidades, el caos poblado de razas, pueblos e historias. Es el inconsciente colectivo lo que está en juego. El caos y la catástrofe se erigen como coproductores junto al artista que se funden en una identidad, que tal vez quisiera saber y, por qué no, adueñarse de eso que lo impulsa. “Muéstrenme el acto de pintar en ese cuadro y qué es lo que sale de ese cuadro. Tendría entonces mi síntesis de tiempo propiamente pictórica”.²⁷ Es así como los pintores pueden aportar conceptos a ser utilizados por la filosofía. Se trata de una vorágine diluviana que se lanza al ocultamiento frenético del cliché, a su borramiento, al deshacimiento de la semejanza aparente en favor de una más profunda que permite el surgimiento de una presencia más genuina y auténtica: la imagen única sin semejanza. ¿Con qué? Con el acto de pintar, con el hecho de hacer aparecer la catástrofe o una parte residual de ésta. ¿Cómo es posible esto? “Si no hay en el cuadro una especie de rebelión de la mano en relación al ojo, es que el cuadro no es bueno”.²⁸ Pueden llegar incluso a ser enemigos entre sí. En este sentido, “el diagrama es un conjunto de trazos/manchas y ya no línea/color. Es un conjunto trazos/manchas, y ese conjunto es un conjunto manual”.²⁹ Hay una relación de la obra con el mundo en tanto un ser de sensación puede tener efectos en el mundo, es ese ser de sensación un ente que actúa en el mundo, que afecta. Pero el problema para Deleuze no pasa por un espectador. No podemos dejar caer la obra de arte en relación con su espectador, porque

eso pone la obra como objeto pasivo frente a un sujeto activo. La obra no está afectando a un sujeto que la ve, sino al mundo entero en su ser en sí, no depende de un espectador. La propia obra abre mundos. Los seres de sensación en sí mismos constituyen mundos. Al observador, si queremos darle un lugar, sería la de poder tener una idea con el cuadro, de encontrar ciertos tipos de afecciones por tal arte, pero el afecto en sí, en tanto ser de sensación, es independiente del observador. Siendo todo trabajo pictórico de alguna manera pre-pictórico y por intercesión de “separar la sensación de la representación, entonces, es contemplar el espacio y el tiempo como formas de intuición que hacen posible el yo pienso que acompaña toda representación, y hacerlos parte de una experimentación estética”.³⁰ Nuestras impresiones se impregnan muy fuerte sabiendo que prácticamente nada las logrará eliminar por mucho que se revuelvan a lo largo de nuestras vidas: experiencia siempre re-experimentándose no conscientemente, no siempre buscada ni deseada y por lo general, más regurgitada y remasticada que digerida. “Porque destilar la sensación de la representación haciéndola materia de experimentación y no de juicio significa liberar al arte de ver su sometimiento al concepto o al discurso previo”.³¹

Sobre la literatura

Se preguntaban Deleuze y Guattari: “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera”.³² Es importante aclarar que, cuando estos dos filósofos escribieron sobre este tema, se propusieron trazar una delicada pero visible línea entre una posible interpretación psicoanalítica y otra no –necesariamente– psicoanalítica para dar cuenta del quehacer literario de Kafka a través del concepto de rizoma. El perfil reflexivo sobre la literatura kafkiana que van a ofrecer frente al campo de interpretación psicoanalítico, como lo podríamos inferir luego de lo que mencionamos sobre la pintura ya en este texto, asume de manera articulada una suerte de teoría política de la literatura, la cual acaba por

resultar a través de la experimentación y ciertos procesos de desterritorialización y reterritorialización, una clínica. Sabemos que la nacionalidad y la lengua nativa de Kafka fue siempre el checo, sin embargo, su literatura la escribió en alemán. El checo, lengua hablada sólo por unos cuantos y en un contexto más bien urbano y muy claramente concentrado geográficamente, resultaba para Kafka poco motivante en términos de publicidad y reconocimiento de lo que deparaba su oficio. Kafka fue un escritor perteneciente a una minoría que tuvo que recurrir a una lengua mayor para ejercer su oficio de escritor, no porque el checo produjese como lengua menor una literatura menor, sino porque siendo los checos una minoría en el contexto geopolítico y lingüístico europeo, Kafka tuvo que insertarse en una ‘literatura mayor’, como fue el alemán. Lo anterior, al mismo Kafka, nunca dejó de causarle extrañeza respecto de la lengua dominante (el alemán) como tampoco respecto de su lengua natal (el checo). Pero es por esta misma razón que, siguiendo el concepto empleado por estos dos filósofos franceses de literatura ‘menor’, como tal, ésta existe y sobrevive, es decir, que se resiste frente a las literaturas ‘mayores’ insertándose en esencia con una coloratura política. El escritor debe aprovechar e inventar entre los intersticios y las desviaciones del lenguaje las posibilidades de la resistencia y de evidenciar la falta de lo que falta: la comunidad, el pueblo, la contra-información, el diagrama. “Una literatura minoritaria no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor”.³³

Deleuze y Guattari asumen una postura política diferente del psicoanálisis. Para ellos el psicoanálisis procede por un método interpretativo, no permitiendo la experimentación, la liberación de devenir. Lo que Deleuze encuentra no sólo en Kafka, como en otros autores, es algo que se relaciona con el devenir, con la posibilidad de una nueva lengua, un estilo singular, un plano de composición diferente de la pintura, pero que no deja de ser la construcción de un plano donde van a circular las multiplicidades singulares (devenir) de cada campo. Van a haber territorios y desterritorializaciones en este espacio liso, en ese plano de composición

que cada escritor cría. Resulta importante comprender las categorías deleuzianas de mayor y menor ya que cruzan diferentes problemas políticos. Esto de menor y mayor que también aparece hoy día como molar y molecular, como micro y macro política, no es una cuestión de número. No es más y menos, no es algo que tiene que salir de su localidad para conquistar la totalidad, no es eso, lo menor se hace mayor y pierde su potencia de minoridad. Lo micro tiene que conquistar el macro. No se trata de deshacerse de lo menor, todo lo contrario, hay que seguir en la minoridad, hay que hacerse imperceptible, hay que devenir. ¿Qué significa de menor ser el devenir? Para nuestros autores la minoría no es lo que hay menos, lo local, para ellos la minoría y lo menor son los 'sin modelo'. Eso es muy diferente de la idea de local/global. Los sin modelo son aquellos que quedan excluidos del modelo. ¿Qué es un modelo? ¿Cuál es nuestro modelo? El modelo es el significante que codifica toda la cadena de significaciones. En el caso del lenguaje queda claro que la minoridad es todo aquello que escapa a la lengua dominante, a las reglas de la gramática. Cuando creo un nuevo estilo que fisura las palabras, creo nuevas relaciones sintácticas, invento nuevas palabras, tenemos una lengua menor, flexible, en simbiosis, una nueva lengua.

Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad. Nunca hay un término del que se parta, ni al que se llegue o deba llegarse. Ni tampoco dos términos que se intercambien [...] puesto que a medida que alguien deviene, aquello en lo que deviene cambia tanto como él. Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas siempre son contra natura.³⁴

La lengua que deviene no está encerrada en reglas gramaticales, en sujetos encerrados en conciencias edípicas, es un proceso sin identidad. Va experimentando y liberando afectos de sus personajes que ya no importa si son hombre, mujer, niño. En todo puede devenir el personaje, en devenir-ballena, devenir-pájaro, devenir-escarabajo. ¿Cuál sería el modelo y el significante que marca todo? El capital. Pero ese capital

necesita un modelo de subjetividad, un rostro, ¿cuál sería? Un modelo que tiene dos mil años de existencia: el rostro de Cristo. ¿Qué es el rostro de Cristo? El rostro de Cristo o Cristo es el modelo porque es hombre-blanco-europeo-adulto-heterosexual. Todo lo que no es eso, es minoría, está fuera del modelo, le podemos crear axiomas binarios (mujer, niño, homosexual, entre otros) para controlar esos flujos, pero de todos modos esos pares binarios no dejan de estar codificados a partir del modelo. No es hombre, es mujer. Todo empieza con el significante. Él es la ley. Se trata de establecer una tensión contra la lingüística, contra la lengua dominante que aprisiona la lengua. La literatura es un arte de lo inacabado y de lo informe, así como escribir es un arte de lo inacabado, siempre en devenir, en crisis. Todo lo que toca lo desborda, porque la escritura se está escribiendo y nunca acaba de escribirse, está deviniendo en todo momento. Las palabras mismas no existen como entidades puras, acaso nos son útiles en su inexactitud para designar algo aproximativamente. A esto es a lo que nos hemos referido como agenciamiento de enunciación. “La literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo”.³⁵ La misma forma de distribución de sujeto-verbo-predicado (él es un hombre) es una forma de sustancializar, de pensar en un sujeto individual de enunciación, una politización mayor dentro de la lengua. Deleuze y Guattari quieren otra política, una política de la lengua que parta de enunciados colectivos y de construcciones de acontecimientos (expresiones tipo, llueve, una tarde, una vida). Vemos que aquello que pasa en filosofía y en pintura pasa también con la lengua: una relación entre mayoría y minoridad, entre estrato y flujo, entre endurecer y aflojar. Esos movimientos son complementarios, no se confunden.

La literatura menor no es el hecho de un sujeto de enunciación individual, sino que intenta expresar, por medio de la escritura –sin poder erigirse en portavoz–, la palabra del pueblo, de un pueblo siempre ausente. Esta literatura pone en práctica agenciamientos colectivos de enunciación.³⁶

La ‘literatura menor’ en tanto viva resiste, posee fuerza intensiva suficiente para no sucumbir y posicionarse políticamente en el espacio de modo contestatario en su devenir, capaz de no sólo influir sino transformar aquello que como ‘mayor’ constituye a una literatura. A partir de la idea de un pueblo que falta, el delirio es el deseo y por lo tanto a éste nada le falta, es pleno. La historia es el registro de un delirio social, el delirio es colectivo. Cuando decimos un pueblo que falta, estamos hablando de multiplicidades, no del deseo en sí. Faltan ciertas actualizaciones, falta lo mayor, faltan ciertas multiplicidades, eso es el pueblo que falta, al delirio nada le falta. El deseo en su funcionamiento es esquizofrénico porque desterritorializa. Deleuze y Guattari tratan de diferenciar el proceso esquizofrénico del deseo del esquizofrénico del hospital. El esquizo del hospital es aquél cuyo proceso fue interrumpido. La esquizofrenia como proceso es otra cosa que la enfermedad. Lo que se interrumpe es el proceso del deseo, esa esquizofrenia. La neurosis sería un tipo de territorialización propia de nuestra sociedad capitalista, propia de una sociedad edipizada y psicoanalizada. Por ello, podemos pensar en una clínica.

Los estudios sobre territorios y desterritorializaciones subjetivas son clínicos en tanto son los síntomas, índices del deseo impersonal y colectivo. La clínica es una clínica del mundo. La ecología podría ser la disciplina que nombra mejor esa salud. Menor no sustituye ni quiere llegar a ser mayor, no es una cuestión de llegar al poder. La revolución no tiene un fin, es devenir, es proceso constante y variable, experimentación. Es el devenir del escritor. “Lo menor se sostiene de la existencia de lo mayor, como el cuerpo sin órganos reclama el organismo”.³⁷ La revolución es algo que ya está ahí, ya está atravesando los conjuntos molares, siempre hay fugas por todos lados, no se podría pensar en el fin de la revolución o del arte o de la literatura, ya que esas acciones revolucionarias (líneas de fuga) son condiciones ontológicas de la creación y del mundo. Las líneas de fuga tienen sus peligros, así que nada está dado de antemano, todo está por ser trazado y construido. “Hacer del pensamiento una fuerza nómada no significa obligatoriamente moverse, sino librarse del

modelo del aparato de Estado, del ídolo o de la imagen que pesa sobre el pensamiento, monstruo acurrucado sobre él".³⁸ Huir no es huir de la acción o de la responsabilidad. No es huir del mundo vía misticismo. Es hacer el mundo huir, crear otros mundos. Huir tampoco es viajar, ni siquiera moverse. Podemos relacionar eso con la idea de la inmovilidad de los personajes de Beckett y de la figura de Bacon. A Deleuze no le gustaba viajar, decía que su fuga era inmóvil, hacía huir los conceptos, velocidades conceptuales. Nomadismo. El nómada no es el viajero ni el migrante, el viajero regresa, el migrante se queda, ambos van de un punto a otro, el nómada queda entre, no regresa ni se fija en otro punto, sus paradas son momentáneas, no cesan de moverse, aunque lentamente. La fuga tiene sus peligros, no es garantizado que la fuga no conduzca a la muerte o regrese a lo que estaba huyendo. La fuga no es garantía de la creación. Los peligros de las líneas de fuga siempre las acompañan. ¿Cómo hacer que la línea no sea una línea de destrucción? Sólo puede aprenderse en la misma línea, en la experimentación. No se puede prever. Es tartamudeando en el propio lenguaje y teniendo una lengua menor en el interior de la propia lengua donde se traza la línea de fuga, teniendo así un nuevo caso de devenir. Lo importante es el camino en sí. Por ello, nos dice Deleuze

No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el caso de Nietzsche. Igualmente el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud.³⁹

Todo delirio implica desplazamientos, desterritorializaciones, catástrofes, líneas de fuga, por ello se le diagnostica como enfermedad, algo que en donde se encuentra domina y no hace más que extender sus dominios, dominando aquello sobre lo que se expande, a pesar de la resistencia que interponga aquello. El delirio no es negativo, el delirio es el deseo, tiene dos polos: esquizo y paranoico, todo depende para qué lado

tiendan las actualizaciones. Pero esta resistencia es oposición. La literatura no es la excepción. “La única finalidad de la escritura es la vida, a través de las combinaciones que saca. Justo lo contrario de la neurosis. En la neurosis la vida no deja de ser mutilada, rebajada, personalizada, mortificada, y la escritura no deja de tomarse a sí misma como finalidad”.⁴⁰ Ésta corre en todo momento el riesgo de caer en ideologías bastardas que lo conduzcan, y de hecho lo hemos visto, hacia fines que no le son propios, pero que pueden servir mientras no sea secuestrada por la dominación delirante de una postura, como el fascismo o la demagogia, polo fascista = polo paranoico, por ejemplo. Se trata de una salud superior opuesta a la asfixia que produce una melancolía de lo inalcanzable, que incide negativamente en la movilidad y la vida. Debe ser objetivo último de la literatura, “poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta”.⁴¹ Una lengua menor que se oponga a una lengua mayor como devenir e invención, como resistencia a la lengua dominante mediante la imaginación, la escritura y la creación. “La única manera de defender la lengua es atacarla. Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua”.⁴² Deleuze nos pone varios ejemplos de la literatura y de la filosofía en su obra *Crítica y clínica*, entre ellos está por ejemplo Lewis Carroll, el cual considera que hizo pasar todo por el sinsentido como acontecimientos puros, más allá de sus acciones, siendo éstos quienes en su diversidad nos dan cuenta ética del universo espacial y temporal de manera mezclada, siendo el tiempo quien queda subordinado al espacio y el movimiento quien queda condicionado al tiempo. Así, “la locura del sujeto corresponde al tiempo fuera de sus goznes”.⁴³ Es de la locura de donde tratamos de extraer la vida, no hay mundo que pueda esperar al autor para ser creado, es más un espíritu colectivo y no un sujeto-autor quien enuncia, lo cual permite que nos identifiquemos con personajes e ideas y éstos con nosotros, de ida y vuelta. El tiempo le otorga al escritor, al pintor y al artista en general, la posibilidad de afectarse a sí mismo, dado que somos nosotros y

en este caso los escritores quienes quedan suspendidos en la interioridad del tiempo, el cual nos escinde, nos desdobra en nuestra aparente o real unidad. Para Deleuze, “las formaciones delirantes son como núcleos del arte”,⁴⁴ se apropian de los entornos y las atmósferas entrelazándonos junto con ellos. Lewis Carroll hace ese trabajo de superficies. En un primer momento parece que todo es cuestión de profundidad (la caída al otro mundo), después todo parece plano (superficie de las cartas de baraja). Lewis Carroll trabaja pliegues, por eso es espacial. Con *Bartleby* sucede algo parecido. Su *I prefer not to*, no afirma pero tampoco niega, no dice sí, pero no es del todo cierto que diga no. Deja en la indeterminación anunciando la apertura a un cierto devenir, una probable jerarquía de preferencias a ser considerada en el tiempo, en el devenir. Se trata de una suerte de lógica de la preferencia negativa, que no es lo mismo que una negación ni en un sentido matemático ni en uno que no lo es. *Bartleby* fuerza el lenguaje de manera extraordinaria. La frase *I prefer not to* no se usa en inglés, lo correcto es decir *I rather not*. *I prefer* (prefiero) es para una afirmación y *I rather* se usa en caso de una negación (no quiero). Pero Melville usa el *I prefer not*, afirma una negación, ese es el acto de resistencia de *Bartleby*, no dice no, dice que preferiría no, afirma una negación. Por medio del mismo lenguaje tenemos la postura misteriosa y enigmática de nuestro personaje *Bartleby*. Éste es también de esas figuras agotadas, como las de Beckett. Las “obras maestras de la literatura forman siempre una especie de lengua extranjera dentro de la lengua en la que están escritas”,⁴⁵ como lo hace la psicosis como procedimiento establecido lingüístico, restituyendo y proyectando en el lenguaje, desnaturalizándolo y haciéndolo resurgir una y otra vez, desperezándolo, desencriptándolo, extrayendo de éste en sus propios límites lo que de inhumano hay en él para descubrir lo que debe salir a flote confrontándolo con el silencio, mismo que bien puede ser un acto de resistencia frente al capitalismo y en sí mismo, una salud también. “Todo lenguaje tiene referencias o presupuestos. No es exactamente lo que el lenguaje designa, sino lo que le permite designar”.⁴⁶ La sintaxis queda desequilibrada y dislocada en el

tiempo, se vuelve devenir requiriendo de la creación para reequilibrarse acaso sólo temporalmente y de manera desarticulada, en tensión y en danza permanente.

¿Qué es escribir? Escribir es inventar una nueva lengua adentro de la misma lengua; es extraer nuevas estructuras gramaticales o sintácticas; es ser extranjero en su propia lengua, como Kafka. La lengua no puede estar encerrada en reglas gramaticales porque siempre está en relación con un afuera donde no hay sintaxis ni gramática, sino siendo permanentemente flujo de flujos y de otros flujos que mutan y se intersectan al tocarse tomando nuevas y variadas direcciones, creando y destruyendo. “Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y éstos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría, sin el cual sería pura redundancia al servicio de los poderes establecidos”.⁴⁷ El lenguaje está compuesto de elementos no-lingüísticos, está en relación desde siempre con un afuera, por eso entra en devenir; escribe aquello que no es escritura; escribe en devenir con el sonido, con el color. “La escritura no es cuestión de imitación, sino de conjunción. El escritor está impregnado hasta el fondo de un devenir-no-escritor”.⁴⁸ Se ve y se oye algo por medio de la escritura, visiones y audiciones que no son personales sino impersonales, personajes de una historia y geografía que no paran de renovarse. El delirio es quien inventa esas visiones y audiciones. El delirio es el registro del delirio. El estado clínico es cuando la literatura alcanza el delirio, el deseo antes de ser historia. Escribir es dar una expresión a una materia. Pero esa expresión nunca está acabada, desborda aquello que se ve y se oye. Todo devenir posible (mujer, animal, vegetal) se vuelve en su máxima un devenir-imperceptible, el personaje de *Bartleby* es un ejemplo que logra ese devenir. El devenir es una lucha contra el modelo, el rostro. El Hombre es el modelo, el significante que domina las demás formas de expresión. El problema no es ¿por qué escribir? Sino ¿cómo se escribe? ¿Qué caminos, qué líneas, qué multiplicidades? La literatura es un medio de hacer mundos, de crear nuevas visiones y audiciones, de decir, nuevas maneras de ver, de oír, de sentir, de

experimentar el mundo, eso es hacer devenir. Realmente el problema de la escritura implica un no-escribir, una no-escritura, escapar al discurso, pintar colores con palabras. Sólo tenemos un estilo cuando la escritura logra encontrar su exterior, todo aquello que no es lenguaje ni escritura. En tanto no es un encuentro privado ni familiar, la escritura se abre a los continentes, a las razas, a los pueblos y diferentes tribus.

Conclusiones

La estética para Deleuze es más una suerte de intensidad y voluntad de creación que va de la mano de la idea de sensación. No le interesan tanto las condiciones de posibilidad de esta última, sino en esta última buscar las condiciones que puedan ofrecer el devenir y la aparición de posibilidades de pensamiento y de vida distintas, nunca entendidas como verdad sino como posibilidad. Deleuze ofrece esta estética experimentalista orientada a la búsqueda de posibilidades en el plano estético, frente a la asfixia de la concepción trascendental de la estética del juicio. Para éste, las obras de arte “están formadas por sensaciones prelingüísticas y presubjetivas que se combinan en un material expresivo por medio de un constructo que tiene un plan organizado, con el cual mantenemos relaciones peculiares. Las sensaciones no están para salvarnos o perfeccionarnos sino para complicar las cosas”.⁴⁹ Es en esa complejidad en donde habrá de alumbrar ese devenir, ese pueblo que falta y que debe estar allí. Podríamos, para concluir, escribir desde esta estética deleuziana una nueva definición de filosofía: “análisis crítico del conocimiento humano destinado a frenar y compensar la tendencia al poder por el poder, en vistas de la potencia y de las posibilidades de vida”.⁵⁰ Lo que constituye un acto de resistencia es la construcción de una nueva manera de vivir, de experimentar, de construir nuevas subjetividades.

Notas

¹ Peter Pelbart, *Vida capital: ensaios de biopolítica* (São Paulo: Iluminuras, 2011), 241. [La traducción es mía].

² Gilles Deleuze, “Conversaciones 1972-1990”, *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*, (mayo 2015), p. 3, <http://www.philosophia.cl>, (acceso junio 20, 2015).

³ *Ibid.*

⁴ John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), p. 112.

⁵ Gilles Deleuze, “Conversaciones 1972-1990”, *op. cit.*, p. 104.

⁶ Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (Buenos Aires: Anagrama, 2005), p. 199.

⁷ Gilles Deleuze, “Conversaciones 1972-1990”, *op. cit.*, p. 3.

⁸ John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 130.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-textos, 2004), p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹² John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 117.

¹³ Por agenciamiento vamos a entender una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos —a través de diferentes naturalezas—. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamientos: una simbiosis, una simpatía. Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento. Los brujos lo saben muy bien. Agenciar es estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior. Estar en el medio (Ver Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-textos, 2004).

¹⁴ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ Gilles Deleuze, “¿Qué es un acto de creación?” en *La isla desierta y otros textos (1953-1974)* (Valencia: Pretextos, 2005), p. 281.

¹⁷ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, p. 34.

¹⁸ Karen Armstrong, *Breve historia del mito*, (Barcelona: Salamandra, 2005), p. 146.

¹⁹ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, p. 288.

²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹ John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 130.

²² Françoise Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada* (Buenos Aires: FCE, 2009), p. 555.

²³ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2007), p. 23.

- ²⁴ John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 119.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 41.
- ²⁶ Ver, Francis Bacon, *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena, 2002).
- ²⁷ *Ibid.*, p. 37.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 95.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 98.
- ³⁰ John Rajchmann, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 125.
- ³¹ *Ibid.*, p. 124.
- ³² Françoise Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada, op. cit.*, p. 305.
- ³³ Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1997), p. 88.
- ³⁴ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, p. 6.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 8.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 308.
- ³⁷ Anne Svavnaugues, *Deleuze et l'art* (París: PUF, 2005), p. 140.
- ³⁸ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, p. 38.
- ³⁹ Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica, op. cit.*, pp. 8-9.
- ⁴⁰ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos, op. cit.*, p. 10.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 11.
- ⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 49.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.
- ⁴⁸ *Idem.*
- ⁴⁹ John Rajchman, *Deleuze. Un mapa, op. cit.*, p. 133.
- ⁵⁰ Éric Alliez, "Gilles Deleuze: una vida filosófica", *Revista Sé cauto*, (2002): p. 85.

Bibliografía

- ARMSTRONG, Karen. *Breve historia del mito*, Barcelona: Salamandra, 2005.
- ALLIEZ, Éric. "Gilles Deleuze: una vida filosófica" en *Revista Sé cauto*, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2002.
- _____. *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- _____. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____. *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

- _____. “Conversaciones 1972-1990” en *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*, (mayo 2015), <http://www.philosophia.cl> (acceso junio 20, 2015).
- DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. “Mil mesetas” en *Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2010.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras, 2011.
- RAJCHMAN, John. *Deleuze. Un mapa*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- SAUVAGNAUGUES, Anne. *Deleuze et l'art*, París, PUF, 2005.



Recepción: 5 de septiembre de 2015

Aceptación: 27 de enero de 2017