

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“DELEUZE Y EL NOMADISMO EN EL ARTE”

Tesis que para obtener el grado de

DOCTORA EN FILOSOFÍA

P r e s e n t a

MARÍA SONIA TORRES ORNELAS

Dra. Mercedes Garzón Bates
Directora

Ciudad Universitaria, D. F., agosto de 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A:

*Soledad en su devenir noche, silencio, tierra;
ojos de miel, boca de lluvia, piel de charanda,
conmoción íntima, memoria material*

*Salvador sin soledad,
en soledad, roble con raíces aéreas*

Mis hermanos de sangre y de corazón

Yo, llama que llama

Agradecimientos:

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [CONACYT]

A los profesores que me han señalado caminos

A los sinodales que se han aventurado en esta travesía del pensamiento:

Dr. Gerardo de la Fuente

Dr. Alberto Constante

Dr. Cesáreo Morales

Dra. Rebeca Maldonado

Al Comité tutorial:

Dr. Raymundo Mier, risa de madera y de metal

Dra. María Rosa Palazón, vientos de amor que convierten en belleza los mundos que rozan

Dra. Mercedes Garzón, mirada inmensa, nomadismo y errancia sin fin

*"Mi única ocupación es rehacerme;
crear espacios para el deseo en nosotros,
puntos donde lo real se recupera,
pero diferente, transfigurado"*
Antonin Artaud

"La pintura es la más falsa de las artes"
Francis Bacon

*"El ser amado vale por el mundo que envuelve.
Sus ojos nos parecerían piedras
y su cuerpo un trozo de carne
si no expresase un mundo,
o mundos posibles que es posible desplegar.
Amando, yo me sitúo
en el mundo posible expresado por otro,
conquistó un devenir no humano,
me vuelvo posible para ese otro..."*

Gilles Deleuze

Índice

Introducción, 6

Capítulo 1. El arte y la vida

Erosión, 15; Enigmas bajo los jeroglíficos, 21; Cuerpo dormido, ebrio, esforzándose, 25; Diseño de la vida, 31; Movimiento esencialmente falso, 41; Dolor sin el que la vida no continuaría, 45

Capítulo 2. El nomadismo en el arte

Modelo estético, 52; La pantera rosa, 65; Neblina, 76; Pájaro de fuego, 80

Capítulo 3. Lógica de la sensación

Fascinación del Afuera, 88; Lugares de paso y cosas del olvido, 101; Boda entre reinos, 111; Río de carne, 122; Sonrisa de óleo, 129; Potencia manual desencadenada, 138

Capítulo 4. Los lenguajes del arte

Signos, figuras del mundo, 145; Danza de la tarantela, 150; Cielo y tierra, 159; La literatura es un delirio, 168

Conclusiones, 175

Bibliografía, 178

Introducción

Toda investigación es un viaje que cobra vida y burla los itinerarios previstos, deslizándose por su cuenta y arrastrándonos sin remedio en su ráfaga que paradójicamente hemos provocado; el viaje es un desafío, una pregunta que queda suspendida a pesar de los destellos que seamos capaces de arrancarle. En este caso, la pregunta se refiere a las condiciones de posibilidad para el planteamiento del problema del arte según Gilles Deleuze, cuya filosofía traza líneas que se fugan de los espacios de la representación, y la fuga, como en la música de Bach, supone retorno, caída y hundimiento en el gran flujo melódico del que nacen otras armonías que expresan relaciones intensivas que desbordan la concepción esteticista basada en métodos imitativos, a partir de los cuales se re-produce artísticamente una realidad asumida como estable de acuerdo con la cual la obra de arte viene a ser la realización de una facultad subjetiva destinada a comunicar sentimientos o puntos de vista. El desafío consiste en explorar los criterios para liberar la producción artística de referencias objetivas, que harán posible que la finalidad del arte no sea la de imponer forma a la materia, sino la de provocar estallidos de las formas.

El problema del arte no es ajeno al problema del pensamiento, y el del pensamiento al de la ontología, porque Deleuze considera que la fuerza del nomadismo reside en prescindir de los orígenes últimos a favor de síntesis conjuntivas productoras de totalidades no saturadas que expresan diferencias en las modalidades de la filosofía, la ciencia y el arte. Considera el pensamiento como un tejido vivo que se crea a la vez que crea sus propias diferencias: en filosofía, estas diferencias son variaciones en el Plano de consistencia; en ciencia, se trata de variables en el Plano de coordenadas; en arte, señala variedades en el Plano de composición. Los planos son verdaderos plexos solares que afirman la presencia, pero ello no implica un retorno a las ontologías de la presencia concebidas como el estudio de la realidad fundamental sustentada en la idea de un origen interior. Con

Deleuze, la presencia sugiere insistencia, lo que se conserva: el tiempo que se realiza en los materiales. El nomadismo que esboza no indica desplazamiento físico, sino movimiento vital, proceso creativo que no desemboca en sistemas estables lógicamente coherentes, sin que ello denuncie una falta de rigor; por el contrario, su pensamiento es altamente sistemático, si bien los sistemas que produce son meta-estables como mapas cuidadosamente trazados, mundos compuestos y abiertos, interminables y adyacentes, que se distribuyen sin ordenamientos previstos sino en sutiles continuidades que se derraman anárquicamente como un líquido. Me parece que el nomadismo supone una ontología que exige pensar la vida y el arte en conjunción, mediante una estrategia consistente en dinamizar la oposición causal simple utilizando parejas nominales que hacen sensible la afirmación de los dos sentidos a la vez, según la paradoja del puro devenir: pasado y futuro, acción y pasión, causa y efecto, teoría y práctica, exceso y deficiencia, infinito y finito, ilimitado y límite, cuerpo y espíritu, materia y lenguaje.

Pasado y futuro pierden formalidad porque el devenir no indica una forma temporal, ni remite a formas. Acción y pasión, ya que lo que activa es el pasado comprendido en virtualidad como memoria material, como una cicatriz en el cuerpo o una veta en el tronco de un roble: como *<subjetividad>* o temporalidad no formalizada que alude a lo producido o trascendido que señala que el futuro será acogido, tomado, herido. Causa y efecto, en favor de una causalidad múltiple. Teoría y práctica gracias a que lo teórico no posee contenidos valorativos en términos dicotómicos, y la práctica no se atiene a referencias veritativas. Es una práctica que involucra los cuerpos, una gimnasia, una lucha en el pancracio, o una danza. Exceso y deficiencia, conjunción del *<ya, pero todavía no>* que expresa las categorías de la vida y las actitudes del cuerpo: la fatiga, el reposo y la desesperación. Infinito y finito en recíproca presuposición señalan el carácter infinito de las fuerzas finitas; el arte como actividad vital, infinita, y las artes producidas como falseamiento de la vida, como desviación de las fuerzas elementales en

la producción de obras de arte finitas. Ilimitado y limitado para sugerir el carácter intensivo del espacio del arte. Cuerpo y espíritu indiscernibles y sin embargo diferentes puesto que señalan la materia de hecho de las artes y su expresión, sus lenguajes. La expresión afirma la inseparabilidad del pensamiento y la naturaleza: toda la materia se vuelve expresiva y viene a ser lenguaje no sometido <todavía> a los cánones gramaticales. El nomadismo posee su propio método, que Deleuze llama <rizomático> según los rizomas o tallos subterráneos con vocación solar que aprisionan la vida y la liberan en múltiples brazos que se levantan como vidas nacientes. El método rizomático procede por alianzas azarosas y por cortes asignificantes en un <juego y errancia> a recomenzar siempre: el juego sin jugadores, y la errancia que conjura los orígenes y los fines.

La presente investigación se atiene a este método no racional de deslizamientos imprevistos, de asociaciones libres, de carácter artístico. Al desarrollarla he tratado de ponerme en la ondulación del pensamiento nómada, tal y como los *surfers* se abandonan al impulso de las olas. Al alejarnos del rigor sistemático de la coherencia y la cohesión, nos exponemos a una experiencia compleja, apasionante y perturbadora porque se vulnera la estabilidad del propio yo, el cual llega a convertirse en algo así como una rémora que afirma su existencia en constelación con el gran cuerpo flotante. Desde este yo arrollado y constelado sugerimos otros enlaces por mérito de los falseamientos y las distorsiones, puesto que es así como nos inventamos <otro> Deleuze que viene a expresar los modos en los que su pensamiento nos circula, cómo nos lo hemos apropiado y lo que le hacemos decir a pesar de los silencios que le imponemos. El yo constelado indica una multiplicidad abierta que nos permite utilizar la primera persona del singular comprendiéndola como una singularidad enlucida en la conjugación verbal. En el *Capítulo 1. El arte y la vida*, señalo el problema de las identidades fijas: el fundamento último, el mundo-cosmos, el sujeto referencial, el cuerpo-organismo, y el lenguaje como instancia para designar, y su disolución mediante la potencia de-formante de la paradoja, tomando como pretexto el

quebranto de la relación entre el sujeto y el objeto que se da en los procedimientos del cubismo, el dadaísmo, y el surrealismo, en los cuales hay un intento por abandonar los métodos imitativos basados en la distinción entre el artista y el dato referencial. Picasso socava la tradicional geometría del cuadro enfocada a la percepción de la realidad, y desplaza la perspectiva única mediante la superposición de planos. La fuerza erosiva del cubismo afecta al dadaísmo: las líneas quebradas de su literatura y su poesía salpicada de rupturas inventa un lenguaje no designativo que sugiere una geometría vital que también asoma en el surrealismo, puesto que la elaboración de los sueños violenta los ordenamientos lingüísticos y crea unidades abiertas que susurran *enigmas bajo los jeroglíficos*.

El surrealismo es un fuego que consume y da vida en el cine, el teatro, la literatura, la pintura; los contornos se pierden como nubes de humo. Dalí revoca las figuras asimilables a formas reconocibles en cuadros donde el fuego es furia impetuosa de rubí, el viento, ráfaga de azul, la tierra, pozo de púrpura. La coexistencia de los opuestos en el surrealismo sugiere una inversión filosófica que toma como materia el *cuerpo dormido, ebrio, esforzándose*. El cuerpo no organizado formalmente disuelve todas las antinomias, y el arte instauro el criterio de la vida, las actitudes del cuerpo: *la fatiga, la espera, y aún la desesperación*. El sujeto referencial pierde todo protagonismo al irrumpir el cuerpo como el espacio intensivo o materia de hecho de la mágica síntesis de pasado y futuro; y sin embargo, la noción de sujeto no desaparece, aunque se considera ya como una forma material, como un torbellino de polvo suspendido que expresa una toma de posición que no implica fijación.

El sujeto tratado como espiral espacio-temporal, como un proceso, una proyección geométrica, una hipérbola, no es lo constituyente sino lo constituido, un efecto, un *diseño de la vida*. Junto a la pérdida de autoridad del sujeto referencial, destaco la disolución del yo como el problema que enfrenta el Arte moderno. En este sentido, uno de los rasgos de esta tesis

consiste en proponer que Deleuze se sitúa <en> el arte moderno para hacer una crítica a toda la historia del arte occidental; que en Van Gogh, Cézanne, Bonnard, Picasso y Pollock encuentra fisuras sugerentes y líneas ciclónicas que afirman las metamorfosis. El problema de la disolución del yo no se plantea como una negación, sino como una disolución de la unidad formal que se le atribuye; el yo funciona como una designación móvil, umbral, y el sujeto como la máscara de la repetición: las máscaras expresan diferencias: variaciones, variables y variedades del mundo. La tesis también propone que Deleuze no se inscribe en las filosofías posmodernas; más bien se sitúa en la línea de los grandes pensadores de la *Physis*, como Leibniz, Spinoza y Nietzsche; que considera la ontogénesis del arte tomando la vida como un principio plástico que opera por demolición, catástrofe, caída. La vida no señala lo ante-puesto, sino lo excepcional que se derrama en sus propias expresiones y a través de una voluntad de arte que supone dolor y placer, actividad y padecer.

Destaco el planteamiento de la disolución radical del sujeto en la obra literaria de Antonin Artaud, quien introduce la noción de < cuerpo sin órganos > y aborda la crueldad como un *dolor sin el que la vida no continuaría*, como una sed de vida que afecta la producción pictórica de Francis Bacon, quien hace visible la erosión de la identidad subjetiva en el abandono de las estructuras óseas: las carnes colgantes de sus figuras estéticas. Artaud crea lenguajes imposibles que expresan la impotencia de la palabra por la ausencia de la función designativa. Lo imposible abre el lenguaje a lo verdaderamente teatral: las actitudes del cuerpo, sus posturas y sus gestos.

En el *Capítulo 2. El nomadismo en el arte*, me ocupo del problema de las relaciones entre la teoría y la práctica, lo infinito y lo finito, lo ilimitado y lo limitado, lo intensivo y lo extensivo, inseparables de lo imperceptible concerniente a la pérdida de la identidad del mundo, lo indiscernible, al abandono de la función designativa del lenguaje, y lo impersonal a la

disolución del sujeto unificado. El *modelo estético* no se refiere al saber de la sensibilidad relativa a la determinación de los sentimientos, sino a las nociones teóricas y prácticas que siguen criterios expresivos, según los cuales la teoría indica las técnicas o procedimientos materiales, y la práctica alude a lo propiamente estético, que es el trabajo de la sensación. El modelo estético se produce según la naturaleza, sin que ello implique que ésta funciona como referencia objetiva; por el contrario, la naturaleza se considera como azar en términos de proceso de puesta en relación. Se diluyen las escisiones entre el hombre y la naturaleza a favor de relaciones gímnicas, una lucha cuerpo a cuerpo que impide que nos fundamos o nos confundamos con ella. La naturaleza pensada como azar produce zonas caóticas, franjas de *neblina* donde *ya no importa si digo yo o no lo digo*, porque el <quién habla> es un quien sin nombre que no remite a un yo, sino a una figura estética, persona, o animal, como Gregorio Samsa en la literatura de Kafka o Moby Dick, en la de Melville. La neblina sugiere una indiscernibilidad objetiva, una disolución de las formas asignables a datos familiares. La neblina en afinidad con el mediodía, rayo de luz que bebe las sombras de los cuerpos sugiere la posibilidad del hecho artístico surgido del estilo, *pájaro de fuego* con tres alas: conceptos, perceptos y afectos. Los estilos son visiones detenidas en el tiempo y en el espacio. En este sentido, propongo que Deleuze no es un anti-realista, más bien plantea un realismo sensual que afirma la obra de arte como un ser de sensación, como una realidad que conjunta la materialidad y la idealidad de los cuerpos, la inmanencia y la trascendencia no trascendental; las proyecciones, las desviaciones, los fulgores de la materia.

En el *Capítulo 3. Lógica de la sensación*, abordo la problemática de las relaciones de interioridad y las relaciones con el Afuera, que alude al contenido que Deleuze le confiere al concepto de <devenir>: violentar el pensamiento hacia su propia imposibilidad, lo impensado, el cuerpo: el cuerpo como lugar sin lugar de la conjunción de las fuerzas sensibles y las insensibles, que a su vez supone el problema del tiempo y el espacio, la luz y

el color, el cuerpo y el rostro, en simultaneidad con los sistemas informales-inorgánicos, lineales, coloristas, y los sistemas formales-orgánicos, puntuales, iluministas; la concreción y la abstracción estética. La lógica de la sensación señala este conjunto de caminos que engloban el plano de composición estética y el plano de composición técnica, mediante procedimientos no cerebrales. En este sentido, la sensación constituye una crítica al estructuralismo concebido en base a la unidad simbólica que reformula una filosofía trascendental que asume la preexistencia de los espacios y la consecuente repartición de las células significantes: el padre, la madre, la ley. La lógica de la sensación es una práctica vital consistente en poner los cuerpos en relación con fuerzas que ya no le pertenecen; en pintura, ello supone la invención de dos vías que intentan abolir lo figurativo, la narración y la ilustración: el arte abstracto, y el expresionismo abstracto, frente a las cuales Deleuze propone la vía de la línea nómada o línea de fuga, tal y como la encuentra desplegada en la producción pictórica de Bacon y en el Arte gótico; en la literatura afectiva de Artaud, Kafka, Beckett, Melville, Kleist; en la música de Bach, Berg, Schumann, Schönberg, Cage, Boulez.

La línea nómada o línea de fuga efectúa una concreción de la figura estética, la cual no es otra cosa que la sensación captada en un cuadro, que afirma el paso de una primera figuración o <primera naturaleza> hacia una segunda figuración o <segunda naturaleza>, la cual surge como una contra-naturaleza, una ficción. Entre la primera y la segunda figuración se celebra una *boda entre reinos* que no tiene otra causa que el deseo tratado como un quiebre de la causalidad lógica que hunde en el olvido del tiempo formal y produce ese raro instante en que todo es posible, gracias a que el deseo no carece de nada, no busca, más bien forma una unidad artística con su objeto. La lógica de la sensación desplaza la verdad hacia los cuerpos, donde ya no significa sino fidelidad a la gloria de los materiales, y quebranta el sistema de las Bellas Artes al plantear la relación entre el hombre y la naturaleza como una composición estética que rechaza la noción del genio creador considerado como un taumaturgo adecuado a los fines ciegos de la

naturaleza; el artista se constituye como alguien que conquista un temple a la vez duro y ligero que hace sensible las fuerzas del tiempo en los materiales de hecho: lienzo, colores, acordes, ónice o terracota. Abordo el problema de la expresividad de la materia según la modulación que la arriesga a su máxima ingravidez. La lógica de la sensación sugiere un naufragio creador, y al mismo tiempo la concreción más fina de la sensación.

El *Capítulo 4. Los lenguajes del arte*, lo dedico a los criterios expresivos del arte: la provocación, la revocación y la evocación, que replantean los contenidos del signo, fuera de las tensiones del significado y el significante; busco los modos en los que la estética puede considerarse como un trabajo creador, como una fantasía que se permite cualquier cosa porque la ficción se efectúa en todas las direcciones de un delirio que crea una realidad visual o sonora a la que adyace el juego del mundo que ya no necesita de jugadores. Los lenguajes del arte hacen sensible las fuerzas del tiempo, visión y sonoridad, en síntomas de la vida que son *signos, figuras del mundo* que salvan el vacío poblado de intensidades, de rumores y sombras fragantes. Deleuze abandona la estética esencialista en favor de una comprensión funcionalista del arte, desde la cual la cualidad no determina el objeto, sino más bien expresa rasgos materiales según los dos ritmos del movimiento vital: el movimiento estático como el que se hace sensible en *Bartleby*, figura literaria de Melville, y el movimiento fulgurante como una *danza de la tarantela*. Los lenguajes del arte son los lenguajes de las sensaciones que hacen pasar los dos ritmos por los códigos, los clichés, las opiniones, los rostros, las designaciones, deslizándose la vida en ellos. A partir de las nociones de *cielo y tierra* considerados como dos elementos vivos que se conjugan en las artes y en la naturaleza, abordo el problema de la restitución de materialidad al cuerpo y la espiritualización de la materia, y el surgimiento de intercesores que impersonalizan los lenguajes del arte; el *<quién habla>* se decide según la figura estética producida.

Los lenguajes del arte expresan una potencia de lo impersonal que da a la noción de lo Otro un contenido que no indica ni sujeto ni objeto, pero tampoco lo imaginario. Lo Otro sugiere el plano de composición infinito que se produce en y por lo finito, la obra de arte que hace sensible lo puro expresado, pura emoción o puro espíritu en los lenguajes del arte que son, entonces, los lenguajes de la sensación. Si las fuerzas del sentir se plasman en lenguajes visuales o sonoros, es posible considerar las diversas artes como una literatura que se gesta por la vergüenza de ser un hombre, de ser un rostro, una voluntad de dominio que se esfuerza por convertirse en una voluntad de arte al trastocar las categorías teóricas e introducir el delirio tratado ya no como una forma vacía, sino como una fuerza que se nutre de la alucinación: el delirio alude a datos de pensamiento, y la alucinación señala datos del sentir. La inseparabilidad de delirio y alucinación afirma la conjugación de los elementos naturales, cielo y tierra, y posee sus propios ritmos: convulsiones histéricas, en la pintura; desviaciones psicóticas en la literatura; fugas esquizofrénicas, en la música. Pero estos vientos de locura, según Deleuze, dejan respirar la vida.

Capítulo 1. El arte y la vida

Erosión

*Al abandonar el espacio de la representación
los seres vivos vienen a alojarse
en la profundidad específica de la vida
y las palabras en el devenir del lenguaje...¹*

Alojarse en la profundidad específica de la vida supone un desequilibrio de la organización formal que convierte a los <seres vivos> en entidades unitarias constituidas como organismos, al mismo tiempo que el lenguaje pierde su función dominante, consistente en la designación: algo ocurre simultáneamente a los organismos y al lenguaje. Abandonar el espacio de la representación es, quizá, el rasgo más pronunciado en el tratamiento que Gilles Deleuze da al planteamiento del problema del arte, perfilando en un trazo vigoroso que la producción artística reclama la erosión de lo orgánico y la violencia del lenguaje. Al alojarse en la profundidad de la vida los organismos devienen entidades múltiples, composiciones moleculares que producen entre sí movimientos de ondulación, de vibración, de tonalidad, pigmentos, fragores, murmullos, tartamudeos, mientras que el lenguaje se convierte en pictórico, musical, escultórico, arquitectónico, literario, porque se desvía del orden de la representación basado en sistemas de identidades y diferencias, de acuerdo con los cuales la obra de arte representa estados de cosas, sentimientos, objetos, eventos.

Al abandonar el espacio de la representación los organismos abjuran de su cohesión y las palabras huyen de las formalizaciones que las remiten a determinaciones dominantes; la consonancia de los órganos se vuelca en el palpitar de la vida y las palabras se desbocan y no pueden sino emitir polifonías: detrás de la palabra no hay un sentido preexistente, sino un grito, silencio, música. Junto a Deleuze, la huída de los espacios de la

¹ G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 53

representación tiene siempre un sentido liberador al que alude como <línea de fuga>: al liberar las líneas y los colores de la representación, el pintor alza la agitación que subsiste a los paisajes y a los rostros, sacando de allí líneas mágicas que trazan miradas de óleo, gestos de acuarela, posturas de carbón, que dan surgimiento a lenguajes que se superponen como máscaras que no esconden caras de carne y hueso, sino la suspensión de una mueca. Las máscaras portan ese aire impersonal en el que se adivina que el arte se produce como una mentira del calibre de una verdad fabulada para disimular la espesura. El arte como mentira, y la mentira como fabulación, no sugiere más que ligereza.

Arte y disimulo bañados en una misma claridad neutra, que es la claridad y la neutralidad de la transparencia de los organismos alojados en la vida y de los lenguajes puestos en devenir. La inseparabilidad de arte y disimulo viene de la noción nietzscheana del arte como la más alta potencia de lo falso, según la cual la simulación no debe considerarse como apariencia o como ilusión, sino como producción de efectos. Deleuze afirma que los efectos no son únicamente causales; de hecho, uno de los aspectos que resalta de manera particular, es la conquista de esos espacios libres de antinomias en los que los efectos son el desvelamiento de <otra cosa> que lo velado. En este sentido, el problema del arte consiste en encontrar los materiales y los procedimientos para efectuar lo falso. La obra pictórica de Pablo Picasso afecta profundamente a Francis Bacon, quien hace sensible las fuerzas vitales como líneas nómadas que sin embargo concretizan finamente la figura, y que Deleuze descubre y cartografía en su *Lógica de la sensación*. En el cubismo, la geometría se pone en función del disimulo: *Las señoritas de Avignon*² disimulan la voluptuosidad de las bañistas de Ingres con una espigada anatomía que rechaza la remisión a un modelo. El disimulo es un enmascaramiento que desplaza la oposición simple entre términos opuestos como la redondez y la angulosidad. El cubismo ataca frontalmente los

² Ingo F. Walther afirma que Picasso tomó el desnudo con los brazos detrás de la cabeza de <El baño turco>, de Ingres, en el cual hay una suave redondez de las formas femeninas. Véase, I.F.Walther, *Picasso*, p. 37

procedimientos imitativos, según los cuales hay una separación objetiva entre un dato referencial y el pintor; esta separación no hace otra cosa que preservar las entidades fijas que sustentan la distinción entre sujeto y objeto. Abandonar el espacio de la representación tiene el sentido de desvanecer esta distinción que necesita, para persistir, de resoluciones dialécticas que hacen efectivo el sistema de identidades y diferencias, puesto que la obra de arte viene a ser la reproducción en la que se logra un parecido vivaz o lánguido con el dato referencial en cada caso. *Las señoritas de Avignon* [1907] es la obra que suele tomarse como referencia para indicar el surgimiento del cubismo primitivo; sin embargo, más allá de cualquier pretensión historicista del arte, la obra de Picasso sugiere que desde las épocas *azul* y *rosa* [1901-1906] ya se venía socavando la tradicional geometría del cuadro enfocada a la percepción de la realidad. En el largo y amplio camino que este pintor abre para liberar la obra de las referencias, hay una mirada lanzada sobre sí mismo; no es una mirada que organiza su rostro, sino, por el contrario, se trata de una mirada que lo deforma y lo vuelve acartonado en el *Autorretrato* [1907] previo a *Las señoritas*.

Abandonar el espacio de la representación supone trastocar las distancias al grado en que los dedos de Picasso se convierten en manchas perdidas entre las aportaciones de rosa bruscamente interrumpidas por poderosas líneas negras que realzan las geométricas figuras de las <*señoritas*> ataviadas con colores que acarrear la vida a la tela: canela, tabaco, musgo, humo, cielo, nieve, distribuidos en pinceladas gruesas y rápidas que barren el realismo del llamado *arte figurativo*. Con Picasso, la línea angular cobra importancia en la organización del cuadro, en el que no se persigue la semejanza por correspondencia de la figura estética con la diaria realidad, sino la translucidez de lo que promueve los rasgos faciales que así surgen como ojos dislocados, bocas fugitivas, fosas nasales como cráteres volcánicos, y cuerpos cortados a hachazos denunciados en posturas con rigidez de máscara.

Las líneas quebradas difieren los destinos, son líneas vivas. El cubismo no expone la realidad establecida, más bien presagia algo que está siempre por venir, gracias a que la geometría ya no funciona para medir espacios, sino para descomponer los organismos en planos que desafían la gravedad; volverlos múltiples, dispuestos a relaciones insólitas de línea y de color que producen el movimiento mediante contrastes y complementariedades. Esta geometría vital es una lucha de fuerzas y elementos: las fuerzas sugieren lo que se efectuará en los elementos, en el momento en que las líneas sujetan las fuerzas y las suavizan en un mar de color. La lucha no culmina en reconciliaciones dialécticas; hay, por el contrario, intercambios entre los contendientes, porque la lucha sugiere un roce que erosiona las identidades fijas. Esta erosión, según Deleuze, se efectúa <todavía> por la ruta de la descomposición y la recomposición del movimiento en la bravía operación del hacha que fractura los cuerpos destinados a habitar el lienzo. En el <todavía> atisba lo venidero porque en este procedimiento de descomposición-recomposición se encuentran <ya> los avatares a los que la pintura se lanza al desbordar los espacios de la representación:

El problema de la descomposición y recomposición del movimiento se plantea en el cubismo como un efecto que a la vez remite a una fuerza que lo produce y a una multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza³

La descomposición y recomposición de las líneas y los colores expulsa figuras astilladas como si una furia las atravesara, destituyendo la perspectiva central en favor de una proliferación de picos que casi pinchan la piel, pues las figuras son como espinas que se erizan de un matizado manejo de luz y sombra. La perspectiva central implica el recurso de un punto de vista dominante que produce contornos identificables con lo familiar. Optar por la utilización de diversas perspectivas no evita la intrusión del dato referencial. Hay que dar un salto mortal, como el que Deleuze encuentra esbozado en el

³ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 64

cubismo; un salto mortal en el sentido del desasimiento de las referencias, pues ello desvanece los vestigios de la representación y la pretensión de imponer formas a la materia. El arte, fuera de los espacios de la representación, no se realiza en función de una forma, sino, por el contrario, consiste en la de-formación mediante un proceso en el que las formas se hacen estallar en las fuerzas. En el cubismo, el estallido de las formas se produce por la superposición de planos que desarreglan las coordenadas de nuestro mundo ordinario. La conexión de planos reemplaza la autoridad de la perspectiva única tanto como la variación de puntos de vista exteriores sobre un objeto supuestamente invariable.

La salida del espacio de la representación supone una erosión de las identidades fijas, y, por lo mismo, involucra al sujeto y al objeto tanto como al lenguaje: impacta la relación dual sujeto-objeto que los hace bascular hacia uno o hacia el otro: el sujeto, como instancia bien fundada; el objeto, como referencia, y el lenguaje que los designa en tanto identidades estables. La potencia erosiva del cubismo le sugiere a Deleuze que se trata de algo más que una categoría estética, que es un <estilo> y, en tanto tal, que desborda la pintura y la escultura. El estilo subsiste a las diversas artes, particularmente la música y la literatura:

El cubismo es un simultaneismo de luz cruda o crepuscular de púrpura o de azul que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos...⁴

Al plantear al cubismo como un procedimiento creativo, Deleuze considera la formalidad de las relaciones geométricas desde la mirada de los <encuentros> y las <coincidencias>: encuentro de los colores en un mismo plano, coincidencia de las líneas en una misma tonalidad. Los encuentros y las coincidencias erosionan las formas asimilables a datos porque la simultaneidad en la que acontecen impide que la geometría promueva

⁴ Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 172. El <simultanéisme> es un procedimiento narrativo que no se sustenta en relaciones formales pensadas para dar consistencia a la identidad de los términos involucrados en las relaciones d entre opuestos. Más que señalar una formalidad lógica, el simultaneismo expresa relaciones temporales que afirman espacios intensivos.

recuerdos; ¿cómo podría hacerlo, si no produce figuras más que rasgando la realidad?. Y es con rasgos de realidad que Picasso se lanza a una audaz composición, las <colas>, trozos de periódicos que invaden el suelo de la pintura en el mestizaje del *collage*, en el que se ponen a la vista rutilantes relaciones de superficie y de color. El collage es por sí mismo una apertura procesual de la obra de arte que funciona des-articulando según la técnica del recorte y la libre asociación de fragmentos, que da resultados imprevistos. Como el cubismo, el collage no es, según Deleuze, una categoría estética, sino un tratamiento creativo que se le da a los materiales no únicamente en el ámbito de la pintura, sino en la literatura. Wolfe y Miller proceden de este modo e inventan totalidades estalladas en las que se disipan las voces individuales que quieren imponerse sobre el rumor sordo de los pueblos:

*Las obras novelescas de Wolfe y de Miller inventan un mundo compuesto como conjunto de partes heterogéneas: collage, patchwork infinito, o pared ilimitada de piedras sin argamasa [...] el mundo como muestrario, la muestra como espécimen, como singularidad: un día, una región, una tormenta...*⁵

Enigmas bajo los jeroglíficos

*La elaboración de los sueños violenta el orden de la palabra y fabrica nuevas unidades que no son ya lingüísticas, sino enigmas bajo los jeroglíficos...*⁶

La erosión de las identidades fijas que el procedimiento artístico del cubismo logra mediante una geometría vital que instaure relaciones de línea y de color que no se sujetan a los cánones de la representación, se prolonga en el *dadaísmo* donde las líneas quebradas surgen en la literatura, en una poesía

⁵ Cf. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 84, donde resalta el sentido fragmentario que Whitman halla en la literatura norteamericana; ese sentido innato del mestizaje que pone a la vista las diferencias entre América y Europa, y la literatura que en ellas se produce. La europea, es una literatura que compone un mundo como una pared cimentada que recompone una totalidad hermética, mientras que la literatura americana inventa un mundo como una pared hecha por un montón de piedras irregulares y movibles, que se caen, pero también a las que se van agregando otras que se acomodan azarosamente.

⁶ G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 81

salpicada de rupturas, de zonas liminales, de silencios que expresan las fisuras entre la mirada y la mano; fisuras que no separan, sino que dejan respirar y que convierten la mirada en caricia y las manos en alas oceladas que dibujan letras engarzadas que desafían el orden de la representación. El dadaísmo eyaculado como sonoridad <dá> y su redundancia <dá>, inventa un lenguaje dadá que ensaya combinaciones de sonido que burlan las dictaduras sintácticas del agente y la acción, dando vida a la llamada <poesía sonora> plagada de sílabas que llaman sin nombrar.

Dadá o la poesía sonora, musicalidad sin más; *dadá* o la realidad visual de mundos desgajados, atravesados por gritos; *dadá* o la música compuesta con sílabas aisladas que llegan como interjecciones, como *enigmas bajo los jeroglíficos* que se unen artísticamente, como en el *dadá-trott: mene mene tekel upharsin*⁷, un paso doble que solía bailarse en el Cabaret Voltaire, en el que Tzara, Ball y Huelsenbeck eran mucho más que tres. Como afirma Marcus, la magia del dadá es la palabra. Dadá es un lenguaje que dice de diversos modos: desorienta, irrumpe, traslada las angulosidades del cubismo al verso; la técnica del *cut-up* del collage funciona en favor de una formalidad que revitaliza los fragmentos al ensamblar residuos. La fuerza dadá asoma en las <fusiones> de nuestra música contemporánea, en la que los ritmos no se funden ni se confunden, sino que establecen combinaciones que los aproximan o los alejan entre sí; las armonías disimulan la contundencia del ritmo y lo dispersan haciendo una atmósfera musical.

El surrealismo violenta el orden de la palabra al elaborar los sueños en flamas que disimulan una unidad subterránea ajena a la unidad teórica. El

⁷ Dadá posee un carácter lúdico que expresa el gozo del <bruitismo> o regreso a la vida, donde los sonidos son lamentos, crujir de la carne, silbidos, que componen palabras musicales: hollaka, hollala, onlogo bung. La invención de la noción <dadá> se la discuten Ball, quien afirma que extrajo de las iniciales de Dioniso el Aeropagita, Huelsenbeck y Tzara. Marcus Greil destaca que dadá es un lenguaje desarticulado, y que la palabra dadá surge de: Dá, que señala una situación real, concreta, puesto que es el primer sonido que los bebés alemanes emiten. Dadá es una palabra mágica, asignificante, y sin embargo, pletórica de sentido: en francés, dice *caballito*; en alemán, un *adiós*, en rumano, *naturalmente, así es*, en italiano, *ama de cría*, en dialecto suevo, *idiota loco por el sexo*, en inglés *papá* y *fanfarria*, en el sustrato indoeuropeo tenía el paradójico sentido de *sí* y *no*. Por mi parte agregó: en español, *regala, dona, otorga, confiere...* Cf. G. Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, pp. 223 y 248

surrealismo es un incendio que abrasa la literatura, la pintura, el cine; es un incendio como el que sugiere Serres, que se propaga, punza, muerde, crepita, sofoca, extingue, convierte en humo las identidades fijas. En la pintura, los contornos se vuelven irreconocibles; las figuras se alargan en dimensiones desproporcionadas desde la viscosidad de los sueños, mostrando una realidad alucinante que toca todas las tonalidades: inundación de sepia, viento de azul, ataque impetuoso de rojo. Hay una travesía sin fin que va del monocromatismo a la fiesta de color, y un tratamiento de los opuestos que no sucumbe a la formalización de la causalidad lógica. El surrealismo encuentra ese espacio en el que los opuestos coexisten y el día y la noche se desprenden uno de la otra en sutiles transiciones.

El procedimiento del surrealismo consiste en la alteración de las relaciones entre el sujeto y el objeto. Las identidades fijas se erosionan y se produce un tipo peculiar de indiscernibilidad que se confabula en los sueños mediante distorsiones en las líneas periféricas que rompen los lazos con la verosimilitud de los datos. Los contornos operan como límites móviles que ya no delimitan nada, y que solamente sugieren tránsitos que no pueden preverse. Deleuze plantea el problema del sueño como un doble proceso a la vez subjetivo y objetivo del que resultan imágenes difusas que describe utilizando la noción de objetos fractales que toma de Benoît Mandelbrot; así inventa el proceso de <fractalización>⁸ con el que señala que el sueño es un estado límite en el que lo objetivo y lo subjetivo se deshacen uno en el otro llevando al fracaso la distinción entre ellos. Lo que surge de estos procesos de fractalización son líneas interrumpidas y reconstruidas poseedoras de una

⁸ Mandelbrot inventa la noción de <fractal> a partir del adjetivo latino *fractus*, que significa <interrumpido, irregular>; afirma que los conjuntos fractales no tienen contornos identificables debido a que pueden extenderse indefinidamente por homotecia interna. *Homotecia*, es una noción utilizada en las matemáticas del caos para definir la transformación de una figura en la que únicamente se conservan los ángulos y las longitudes proporcionales. La irregularidad de las formas en la naturaleza, como las nubes y los bosques, son <falsos fractales>. Y es justamente esta noción la que Deleuze toma para señalar las distorsiones, que la erosión de las identidades van sufriendo por la desorganización de los organismos. Las aportaciones que hace Félix Guattari a la filosofía de Deleuze, propician que los falsos fractales se deslicen hacia la psique, puesto que la realidad del sueño se puebla de contornos irregulares. Desde luego que los surrealistas no llamaban <fractales> a sus líneas difusas, porque la noción surge después de 1960. Cf. B. Mandelbrot, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, pp. 13 y 51

precisión que no puede medirse, como las manchas de los cardúmenes, o las marismas. La fractalización es un estado de suspensión; no se deja determinar como sueño ni como vigilia; es ambas cosas al mismo tiempo, sueño vigilante y vigilia adormilada. Robert Musil tuerce los tallos del sueño con los vientos de la fabulación; en su novela *El hombre sin cualidades*, pone en suspenso los géneros, abriendo canales subterráneos que conectan las figuras estéticas que inventa como gemelos de nacimiento Ulrich y Agathe, quienes pierden su determinación sexual y se convierten en líneas que se entrecruzan de diversos modos como una ráfaga femenina que contiene los rasgos masculinos, a la que el propio autor se abandona dejando su piel de hombre y con ella la voluntad de dominio. Ulrich y Agathe ensayan relaciones que sugieren el incesto pero que Musil plantea como una pura suspensión que deja ver que entre ellos no hay más que una relación de hermanos de sangre, sin filiaciones paternas, como hijos del viento, y por lo tanto fuera de toda consideración moral; en esa suspensión, la identidad de Ulrich y Agathe es la constelación de todos los instantes en el mediodía, la coincidencia de luz y sombra que señala la unidad no lingüística y enigmática que preside los jeroglíficos:

*Ulrich y Agathe no están ni separados ni unidos. Están en un estado de suspensión mirando los rayos de luna en pleno día; contemplando las nupcias del mundo en las que se unen la primavera y el otoño, la vida y la muerte...*⁹

⁹ Cf. J. García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, pp. 60-61

Cuerpo dormido, ebrio, esforzándose

*<Dadme, pues, un cuerpo>:
ésta es la fórmula de la inversión filosófica [...] El cuerpo es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge, o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado...¹⁰*

La alteración en las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo suscitada por la elaboración de los sueños supone una abolición de la identidad fija en sus diversos tipos: *la identidad de Dios como fundamento último; la identidad del mundo como medio ambiente; la identidad de la persona como instancia bien fundada; la identidad del cuerpo como base, y la identidad del lenguaje como potencia de designar todo lo demás¹¹*. Tal alteración es el modo en el que el surrealismo intenta romper con las categorías formales del arte mediante

¹⁰ Cf. G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. <Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento>, p. 251

¹¹ Véase G. Deleuze, *La isla desierta y otros textos...*, pp. 122 ss

el abandono de los métodos imitativos, puesto que al abatir las identidades fijas se atrofian los mecanismos de la lógica causal simple. La dicotomía entre la autoría de la obra de arte y la referencia objetiva no puede sostenerse, y por lo tanto, se abandona la idea de que el destino del arte es reproducir las formas de lo verdadero. El planteamiento de la pregunta por el problema de la estética tiene que pensar <juntos> al artista, la obra de arte y los procedimientos productivos.

La reproducción implica re-presentación de un modelo dado; la producción, en cambio, señala creatividad o invención que exige prescindir de los modelos, poniendo en juego relaciones vitales complejas en las que se afirma un tiempo paradójico que rechaza la linealidad teleológica y la circularidad del retorno de lo mismo referente a la unidad sin contradicción y cuantitativa. Deleuze agrega matices a las nociones inseparables de la voluntad de poder y el eterno retorno planteadas por Nietzsche, y las presenta en la síntesis conjuntiva de <diferencia y repetición> que expresa un pensamiento sin origen ni destino. No se trata de la diferencia entre dos cosas, ni entre un punto de partida y un punto de arribo, ni entre el ser y el ente; la diferencia solamente se afirma socavando los muros que los términos opuestos levantan para encerrar:

La diferencia es el verdadero logos de la errancia, que suprime los puntos fijos, y su pathos es la indiferencia. La diferencia sale de [y vuelve a hundirse en] una falla que absorbe todas las cosas y a todo ser¹²

La errancia sugiere que el nomadismo es el signo del pensamiento que reemplaza al ser y la verdad y desplaza la oposición esquemática en provecho del juego. Diferencia, errancia y juego desquician la identidad, la verdad y la

¹² G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 209 Deleuze afirma que lo que lo diferencia de Hegel y de Heidegger es el modo en el que piensa y maneja el problema de la <diferencia>: no es la diferencia conceptual que se realiza como proceso de transformación que refunde y supera sus distintos momentos [Hegel], ni la diferencia entre lo ontológico y lo óntico [Heidegger], sino la diferencia como origen y destino al mismo tiempo

temporalidad formalizada. El juego no se agota en la concepción tradicional que lo define como una actividad humana específica y constreñida opuesta a lo real, a lo útil, al trabajo serio, a lo sagrado, a la responsabilidad; Deleuze le confiere un contenido ontológico al señalar el juego del mundo que relaciona ya los juegos humanos, que son <en> el mundo. El juego del mundo es la inversión filosófica, y alude al cuerpo donde se hunde el pensamiento para alcanzar lo impensado. El juego indica el devenir <con> el mundo del artista en los procesos productivos del arte en los que se afirma la diferencia como <variedad del mundo>.

El juego del mundo es una práctica en la inocencia del devenir, vital y artística que se efectúa en el surrealismo según la elaboración del sueño arrastrando al precipicio los formalismos distintivos entre el sujeto y el objeto, lo cual provoca una correlativa dislocación de la referencia. La producción se efectúa entonces alzando tómulos, *fractales* y *shapes* sin género, sin familia, sin reino; palabras tartamudas; personajes que, escondidos bajo su joroba, afirman los sentidos de la tierra, como los caracoles; cuerpos contorsionados que retan a las fuerzas de la gravedad. En los estados del sueño lo que duerme es la función más vigilante del pensamiento, que es precisamente la que establece los nexos denominativos que casan cada objeto con un nombre que los ubica bajo el amparo de significados generales que los hacen aptos para los enlaces de la proposición. Sin el poderío designativo, el sujeto y el objeto se convierten en nociones que se des-bordan y se vuelven confines en fuga. El pensamiento recupera su potencia artística cuando el cuerpo no sometido ya a la función designativa queda a merced de los afectos, simulando que está dormido, aunque en realidad se encuentra ebrio y celebrando orgías saturnales con la vida.

Lo que se produce según los estados del sueño no puede asignarse a la vigilia, ni a la pesadilla, ni al sueño mismo, puesto que lo que surge no son las afecciones ni las percepciones de alguien de quien pueda declararse que está despierto, dormido, o sufriendo pesadillas. La desintegración de la

polaridad sujeto-objeto impide tal declaración, pues lo que queda es el cuerpo en el flujo vital, el cuerpo dormido que despierta en un mar de olvido. Resulta seductor pensar el cuerpo abierto a la vida acogido por el olvido, en vez de reducir el sueño a un onirismo estrictamente psíquico. Me parece que de acuerdo con Deleuze, es posible considerar el sueño como una tregua de la agresión que implica el pensamiento configurativo que inventa y sufre las insuflaciones y las fluctuaciones que somos, y con las cuales nos confundimos, pero también como potencia de la repetición que deshace la unidad abstracta impuesta al cuerpo. Es el sueño quien sumerge la vigilia en el pozo de la divagación que perfora el capullo de las formas asimilables a la verdad. <Dadme un cuerpo> no significa una inversión simple según la cual se entronaría el cuerpo en el sitio desocupado de la razón. La inversión es filosófica, es decir, señala el cuerpo justamente como el mar de olvido en el que el pensamiento se sumerge y fuerza los levantamientos:

El cuerpo no piensa, pero obstinado y terco fuerza a pensar la vida, que es lo que escapa al pensamiento. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son las actitudes del cuerpo, sus posturas: dormido, ebrio, esforzándose...¹³

Al arrojar el pensamiento en las categorías de la vida, pensamos la vida por afectos, nos convertimos en artistas, lo cual supone que Deleuze no restringe el arte al ámbito de la producción de obras pictóricas, musicales, arquitectónicas, escultóricas, literarias, poéticas, teatrales; en todo caso, se abandona a los trayectos abiertos por Nietzsche, y trata el arte como una estética de la existencia, en cuyo caso habría que considerar que la noción de <artista> posee un doble sentido: en cuanto producción afectiva de nuestros modos de existencia, y como captura o plasmación de la vida en las diversas artes efectuada por alguien a quien llamamos pintor, escultor,

¹³ Cf. G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 251

músico, escritor, cineasta, dramaturgo, poeta, lo cual indica una aproximación a la teoría del arte.

Tal parece que el surrealismo intenta pensar la vida de este modo, por afectos, más que por sentimientos. Al erradicar la separación entre sujeto y objeto, sus procedimientos no se activan en estados de cosas o datos que indican aquello de lo que es posible tener algún tipo de registro. Las sombras que envuelven las figuras de Dalí y los atrevidos contrastes de color en sus naturalezas muertas vivientes se engullen entre sí y se dan vida mutuamente sin describir leyes que determinan las sucesiones, las simultaneidades, o las permanencias; tampoco las figuras literarias, cinematográficas, teatrales, instauran regímenes localizables de encadenamientos actuales, de ataduras causales y lógicas, sino enlaces de lo heterogéneo y rupturas asignificantes que nada tienen que ver con la representación. Este zig-zag de enlaces-y-rupturas es visible en las furiosas pinceladas que se apoderan del lienzo mostrando las sinuosidades de la vida; en las palabras errantes que arrastran valores tónicos e intensivos que actúan creando desequilibrios y desigualdades en una poesía que no se mide con la armonía, sino, en todo caso, con el contrapunto, y en una literatura que no se cansa jamás de inventar pueblos; en la violencia de un teatro que hace del cuerpo el escenario; en las nupcias que contrae el cuerpo con el espíritu en un cine poético que deshace las distinciones entre lo que ven subjetivamente los personajes de la trama y lo que ve objetivamente la cámara, puesto que ésta se vuelve una prótesis del fotógrafo que transforma la función objetiva de la mirada en puro azar, gracias a que ve lo que la mirada cotidiana no alcanza, y capta movimientos usualmente imperceptibles. El fotógrafo deviene realmente un *camera-man*.

El surrealismo despoja al sujeto y al objeto de los ropajes que le había colocado el pensamiento positivista, de acuerdo con el cual el destino del sujeto consiste en operar como referencia o supuesto soporte del pensamiento, lo cual implica un círculo asfixiante por la cancelación de

puertas y ventanas debido a que el sujeto se considera como constituyente en relación con el objeto. El sujeto así pensado conviene con la persona en tanto instancia bien fundada y con el cuerpo como base; nada tiene de creador porque se trata de una entidad saturada incapaz de producir; lo suyo es la re-producción.

El creador es quien hace que el pensamiento sea una exaltación simultánea de los músculos; quien fuerza al pensamiento desde el cuerpo en el que, como afirma Deleuze, mágicamente se sintetiza pasado y futuro: cuerpo sin presente, porque sus actitudes no implican relaciones legales de espacio y cronológicas de tiempo, pues no se trata de conexiones sensoriomotrices. Las actitudes del cuerpo suponen relaciones de contacto que se efectúan en cuanto intensificación o disminución gradual, por lo que habría que decir que tales actitudes no se refieren en primer término a las posturas de los brazos, de las piernas, del rostro, de la boca, sino a lo que los afecta e impulsa en tal o cual dirección. "*Las actitudes del cuerpo son la fatiga y la espera, y aún la desesperación*"¹⁴: en esto reside la mágica síntesis de pasado y futuro. La fatiga provoca accidentes, caídas; el reposo señala el pasado no formal, la virtualidad inmanente, y la espera expresa la materia, los materiales, los proyecta hacia otros reinos; la desesperación, me parece, es una ruptura intempestiva que estremece el cuerpo, que lo expone a fuerzas que no son suyas. Las actitudes del cuerpo no implican organismo alguno, y, por ello, no designan las funciones de los órganos sumariamente diferenciados; se trata de la sonoridad y no de la música ni de la palabra significante; de la visión y no de las formas objetivamente identificables; del ritmo de los tiempos fuertes y débiles y no del *tempo* unidireccional; de la luz como puro flujo energético, y no la claridad ilustrativa que distingue. Y es justamente sonoridad, visión, ritmo, luz, lo que presenta el músico, el pintor, el escultor, el poeta, quienes son *<presentadores de afectos>*. En este sentido, la obra de arte viene a ser el ensamblaje de los materiales, los instrumentos, los procedimientos, y el creador mismo, por lo que resulta imposible precisar

¹⁴ G. Deleuze, *Ibidem*

dónde termina una actitud del cuerpo y dónde comienza una sonrisa de óleo, un gesto de palabra, una mueca teatral o cinematográfica.

Diseño de la vida

*Como torbellinos de polvo,
los vivos giran sobre sí mismos
suspendidos en el gran viento de la vida.
Hay que tratarlos como procesos
porque su forma es sólo un diseño de lo esencial de la vida:
el movimiento que la transmite...*¹⁵

El desarreglo de las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo amplía la pregunta por el arte hacia la posibilidad de modos de existencia no sometidos a alternativas excluyentes, sino afirmados por el juego sin jugadores, porque el juego es comunicación, una espiral de espacio-tiempo finita y a la vez ilimitada gracias a que él mismo traza sus propios límites. En este sentido, el juego afirma en realidad un <fuera de juego>, una absoluta falta de reglas en la que los vivos se producen como espirales espacio-temporales, trastocando el problema de la subjetividad, puesto que su contenido se transforma al liberarse la adecuación del sujeto constituyente y el objeto estructurante. Deleuze trata a los sujetos como *torbellinos de polvo suspendidos*. El torbellino de polvo desafía la unidad cerrada, y el sujeto se decide como una toma de posición que no termina jamás porque se trata de un ser vivo que gira sobre sí mismo torciendo la dirección que lo sujeta. El impulso irrefrenable de estos giros borra los límites que convierten el cuerpo en una corporación, y los formalismos que lo designan en términos de persona identificada con un yo unificado. Lo que va siendo arrojado de esta

¹⁵ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 267

vorágine es una individualidad impersonal, una singularidad, un acontecimiento del tipo: *una corriente de aire, una hora del día, un arroyo, un lugar, una batalla, una enfermedad, un cuadro, una novela, una sonata...*¹⁶. La singularidad impersonal es el sujeto nómada que señala un artista en términos de un universo, como el universo-Picasso o el universo-Nietzsche, abierto, interminable, no constituyente sino constituido, y no puede, por lo tanto, situarse a la base del pensamiento. El sujeto no preexiste, surge como efecto que se borra pronto porque está constituido por *ideas cortas y hábitos breves*.

El planteamiento de la subjetividad implica abordar el problema de la unidad del yo, tal y como lo hace el arte moderno, donde el yo unitario alcanza un contenido afín a la noción de centro. Los intentos por salir de los espacios de la representación y los métodos imitativos, operan a través de desplazamientos del centro hacia las periferias, o por la erradicación de toda centralidad, como es visible en la vibrante geometría del cubismo; en los lenguajes llenos de fisuras del dadaísmo; en las zonas de incertidumbre creadas por el surrealismo, y en la línea abstracta del expresionismo. Tal parece que en el arte moderno hay un manejo del color, de las líneas y de las palabras, que resume a su manera toda la historia del arte, y que simultáneamente le trazan nuevos derroteros. Por eso uno de los matices de nuestra tesis consiste en sugerir que Deleuze se sitúa <en> el arte moderno para hacer una crítica a toda la historia del arte occidental. Tal vez la sorprendente capacidad de síntesis del arte moderno y su práctica consistente en los múltiples descentramientos anuncian la nulidad de los centros dominantes, que en su pensamiento alcanza la errancia que conjura los enlaces entre el ser y la verdad. Los seres vivos, los sujetos-remolinos, las singularidades, son puntos relevantes que no hay que confundir con

¹⁶ Cf. G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 224. En este fragmento, Deleuze se refiere a la individualidad impersonal, que es un acontecimiento, a propósito de los trabajos que efectuó junto a Félix Guattari: “Félix y yo no estamos seguros de ser personas [...] más bien nos sentimos como una individualidad impersonal a la que llamamos hecceidad. Las hecceidades se componen como arroyos, como ríos.” Agrega: “en todos mis libros he investigado la naturaleza del acontecimiento: es el único concepto filosófico capaz de desplazar al verbo ser y al atributo”

centros, son descentramientos sin centro, movimientos epicíclicos que desequilibran todos los tipos de autoridad central, de ordenamiento circular, y de organización esférica del todo.

La errancia y el juego afirman un desfondamiento sin principio ni fin. El fondo es el modo artístico de plantear la profundidad; en el fondo no hay más que mezclas, es el reino de la acción y la pasión de los cuerpos que las artes elevan a las superficies de color que no aspiran ya a la perspectiva tridimensional; en los procedimientos del cubismo producen superficies de dos dimensiones porque el fondo se adhiere convirtiéndose en una piel que a la vez integra y separa, como en la literatura de Lewis Carroll, donde las aventuras de Alicia van creando superficies sin espesor que combaten las profundidades haciendo visibles figuras planas y refulgentes tan absurdas como los monstruos oscuros y cavernosos que disimulan: "*no se trata de que la superficie tenga menos absurdo que la profundidad; es un absurdo diferente*"¹⁷. Desfondar por medio de descentramientos es un procedimiento que no exige renunciar al yo, sino quebrantar el carácter indiscutible que suele conferírsele a la unidad del yo al sumergir el pensamiento en las categorías de la vida, que son las actitudes del cuerpo, sus posturas, sus contorsiones, sus roces perpetuos con fuerzas exteriores. Al emancipar al yo de las formas de lo verdadero y convertirlo en algo más que una designación castigada a la inmovilidad, Deleuze lo esboza como un umbral que se decide de múltiples modos sin llegar a clausurarse; la noción de <yo> se conserva como una designación dinámica que opera como una bisagra que comunica el cuerpo con los lenguajes que plasman sus actitudes en acordes y sonos, en colores, o en líneas del bronce.

La erosión de la identidad fija del sujeto y la correlativa disolución del yo racional y unitario, es, quizá, una de las claves que nos permiten comprender el asunto del arte en la filosofía de Deleuze, ya que al difuminar la radical distinción entre el sujeto y el objeto, las relaciones se establecen entre las

¹⁷ Cf. G. Deuze, *Crítica y clínica*, p. 37

nociones de subjetividad y sujeto, según las cuales el sujeto resulta de una subjetividad que lo rebasa porque expresa la mágica síntesis de todos los movimientos. Frente a la verdad que implica el sujeto referencial, plantea la subjetividad que señala el juego del mundo en cuanto tiempo puro o temporalidad no cronológica; se trata del tiempo <con> el cual el sujeto tiene lugar como proceso, pues el sujeto no se constituye <en> el tiempo, no pertenece al orden del tiempo; no tiene centros de equilibrio, y por lo tanto no se determina de una vez por siempre. La subjetividad considerada de este modo afirma la repetición como puro devenir: lo que deviene es sujeto que no puede decirse más que de su movimiento focal, que es un tornado que determina sus metamorfosis. El devenir no culmina en formas sino en procesos que a su vez advienen pura subjetividad. La subjetividad se efectúa como sujeto; el movimiento relativo, local del sujeto enmascara el gran viento de la vida, por lo que hay que considerar al sujeto como máscara, y ésta, como una corriente portadora de un nombre propio que es un universo abierto donde su yo umbral se desliza. El nombre no cierra, por el contrario, funciona como una línea de fuga que nos sumerge en el cuerpo.

No es posible soslayar la dificultad que implica pensar una relación directa del tiempo entendido como forma, con la verdad, puesto que ello implica que ésta se aloja lejos de los seres vivos, en lo eterno, o en las imitaciones de lo eterno. Por ello, al considerar el tiempo puro como subjetividad, y los sujetos como proyecciones, la verdad surge en el mismo proceso. En vez de ser una forma vacía y separada de la vida, se constituye en la cualidad inseparable de los seres vivos, consistente en ir más allá de sí mismos arrastrados en las meta-morfosis. La verdad artística es una composición de la vida y lo vivo, y se expresa en un scherzo, en la gestualidad del teatro del cuerpo, en el trazo preciso de la danza moderna. La verdad artística es el objeto del arte, y al igual que los cuerpos que expresa, no tiene presente; la verdad es el objeto de arte, el hecho visual o sonoro que alcanza concreción en lo que Deleuze llama <Figura estética>, como la de Bartleby, surgida como acto del novelista Herman Melville. La fórmula de Bartleby <preferiría

no hacerlo [I would prefer not to]> es agramatical y funciona como tensor, como límite del lenguaje cotidiano <*normal*> evadiendo la forma del presente porque no indica una afirmación ni una negación, sino una puerta a lo infinitivo que no hace sino expresar lo infinito. Después de <*not to*> caben todos los verbos, la acción y la pasión de los cuerpos puede huir a través de ellos, y sin embargo queda en suspenso:

*Bartleby no rehúsa, pero tampoco acepta, avanza y retrocede en este avance, se expone un poco en una leve retirada de las palabras [...] su fórmula es devastadora, hace estragos y no permite que nada subsista a su paso*¹⁸

El suspenso encubre la violencia del torbellino que avanza haciendo sujetos y retrocede deshaciendo las sujeciones; se trata de una violencia estática que enfrenta todo el lenguaje con el silencio y abandona el elemento de las verdades previas. La fórmula de Bartleby el copista expresa la fórmula del arte como búsqueda de sus posibilidades de hecho fuera de la formalidad, en los cuerpos, en la materia, en los materiales, los cuales solamente se dejan ver en pintura, escultura, música, literatura, cinematografía, poesía, o teatro, en los que el artista es uno más de los elementos puestos en la composición. Los sujetos son procesos que tratamos como cosas estables; el artista, entonces, es un proceso, "... *un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido...*"¹⁹: un paso de vida, es decir, tránsito, movimiento:

*El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento; movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad; la mediación, la trascendencia [...] desarrollarse a sí mismo significa llegar a ser otro...*²⁰

¹⁸ Cf. Ibid, p. 101

¹⁹ Cf. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 11

²⁰ Cf. G. Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, p. 91

La definición del sujeto por un movimiento y como un movimiento supone un inacabamiento que no denuncia carencia alguna, sino un estado complejo a la vez de exceso e insuficiencia que alude al apetito jamás completamente saciado propio de la intensificación y el acrecentamiento de la vida. Semejante inacabamiento indica la apertura de un apetito sin objeto, un clamor, un querer que no es sino pura donación, puesto que el movimiento o gran viento de la vida no se somete a ninguna dirección, es él quien proyecta, quien diseña formas vitales, remolinos a los que tratamos como < *sujetos* >, los cuales no se fijan en la forma del presente porque no dejan de atravesar umbrales sometidos a las metamorfosis según las fuerzas que encuentran y que componen con ellas una potencia cada vez más intensa que abre otras posibilidades de encuentros. El proceso es vital, y en él, la noción de < *desarrollo* > no implica evolución hacia metas predeterminadas; el sujeto se desarrolla en la magia de los tránsitos de una a otra forma como prodigioso navegante ciclónico, manteniéndose en < *estado larvario* >: lo que se conserva cambiando. Pura proyección, como las figuras estéticas de Picasso, el sujeto es una composición de líneas, una verdad curva: parábola, elipse, hipérbola.

La noción de centro y las formas de lo verdadero ejercen funciones asimilables entre sí, por ello el centro se ha asociado con las formas de la identidad fija, con la referencia supuestamente confiable, con los desarrollos previsibles, con el sujeto engomado a un yo unitario. El nomadismo no consiste en privilegiar las fronteras rodando del centro hacia la x, sino en activar la errancia desviándose con respecto a cualquier fin, y esta desviación supone hundir el pensamiento en las categorías de la vida que están tan lejos de la verdad como del error. En el arte Barroco el centro se convierte en un punto de vista que no se reduce a la perspectiva única, más bien señala los inevitables roces que produce la curvatura y que operan como conexiones en una línea indómita provocando descentramientos que no imitan el movimiento, sino que lo capturan y lo conservan. Los descentramientos son proyecciones, líneas tráfugas que abominan la contracción y la pesadez:

En el barroco, el punto de vista es constante, pero siempre interior a los diferentes objetos que desde ese momento se presentan como la metamorfosis de una sola y misma cosa. Es una geometría proyectiva que instala al ojo en el vértice del cono y nos da proyecciones tan variables como los planos de sección. El objeto, la obra de arte, no es más que la conexión de sus propias proyecciones...²¹

La obra de arte en cuanto conexión de sus propias proyecciones y el sujeto como proyección que no existe fuera de sus propias metamorfosis, ponen a la vista los dos modos de dar contenido a la noción de <creación> que se rozan, se penetran, se atraen y se rechazan, se ocultan y se muestran entre sí: la creación de la vida en sus diseños o movimientos que la transmiten en lo vivo, y la producción artística destinada a plasmar las fuerzas vitales en acuarela, poesía o armonía musical, las cuales enmascaran, ocultan, enlucen, aligeran la materia. La noción de <máscara> señala las formas vitales, es decir, los desarrollos o mediaciones de la subjetividad, pero también indica las figuras estéticas, en cuyo caso hay que considerarla en afinidad con la noción de <expresión>. En relación con las formas vitales, la máscara expresa el resultado de la repetición: "*la máscara es el verdadero sujeto de la repetición*"²²; el sujeto puede decirse proyección geométrica, hipérbola, elipse, diseño de la vida, o simplemente máscara. En relación con la producción artística, la máscara es en cada caso el lenguaje de la sensación, el <objeto artístico> que hay que considerar como un enmascaramiento múltiple, como un disfraz que no oculta ninguna identidad básica. Sujeto y objeto, artista y hecho artístico van a residir en los limbos de las designaciones; la producción no se da a partir de la formalización lógica causal, ni desemboca en ella.

²¹ Cf. G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 193 ss

²² G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 85

El gran viento de la vida es una energía pujante que va asumiendo formas en su estallido; las formas no se escinden jamás de sus contenidos, de su materia, son formas materiales. Me parece que al pensar la vida según el movimiento absoluto que se transmite en movimientos locales que son sus propias formas o diseños ajenos a la formalización, y pletóricos de contenido material, Deleuze se sitúa en el universo de quienes piensan la vida según el sentido presocrático de la *Physis*, como Spinoza, Leibniz, Nietzsche, para quienes la vida no es un sujeto, sino una potencia que no se aplica sobre otra materia porque diseña sus propias formas, las cuales no terminan de formarlas jamás porque es un puro acrecentarse. La *Physis* expresa movimientos de ida y vuelta que relacionan la vida y el pensamiento como pura creación; en este vaivén los cuerpos se trascienden en lenguajes, y los lenguajes se sumergen en los cuerpos. Pensar el movimiento de la vida en cuanto *Physis* no implica un retorno a los orígenes, sino una mirada a la extensión en profundidad de un todo que no totaliza ni unifica, que no está configurado o prefigurado por las partes en el curso de un desarrollo lógico o de una evolución orgánica; un todo según la diferencia y la repetición que vive en las síntesis conjuntivas de las mezclas profundas, y en las disyunciones de las proyecciones centelleantes; un todo vital que rebasa la concepción de Heráclito, quien plantea que todas las cosas se convierten en fuego, pero no apuesta por una conflagración que consuma las formas haciendo que la vida siempre parta de cero. Los fuegos locales de Heráclito no aniquilan el universo; el mundo es el fuego en el que todo se intercambia con todo. Deleuze, en cambio, comprende el movimiento como un torbellino cuyas elevaciones siempre están destinadas a la caída y a nuevos y múltiples relanzamientos, por eso trata a la vida como un proceso de demolición, como un eterno padecer caídas, accidentes, catástrofes, conflagraciones, que afirman el ser en devenir como una lucha de fuerzas de inmersión y de proyección que no se resuelven jamás en síntesis dialécticas. En *El juego del mundo*, Axelos plantea la vida como una vorágine que se determina siempre más allá de sí misma, como límite de sí misma, en sus formas vitales, en sus diseños:

La vida comprendida como totalidad fragmentaria, siempre fuera de sí misma, inseparable del trayecto imprevisible de la falla, en todas direcciones, corriente que arrastra objetos parciales y transforma sus distancias y que, según Blanchot constituye aquella nueva relación con el Afuera que hoy es el objeto del pensamiento. Axelos pone su literatura bajo el signo del ser en devenir de la totalidad fragmentaria que late tanto en la falla de Anaxágoras como en los fuegos locales de Heráclito²³

Todo parecería indicar que Deleuze plantea el problema del arte <desde> la vida en su profundidad densa; sin embargo, creo que más bien considera los límites de la vida, sus desarrollos, sus mediaciones, sus trascendencias: la realidad artística; de hecho, pondera la vida según los procedimientos artísticos como una obra de arte, como una composición que no acaba jamás, y a pesar de ello la vida subsiste a las artes. Utiliza la noción de vida para revocar las dos vías propiciadoras de los desarrollos progresivos que escinden al sujeto como si el cuerpo le fuera extraño y hasta despreciable, o como si el yo que le presta unidad tuviera que excluirse. No es la negación, sino el desvanecimiento de la densa realidad del sujeto lo que consigue al introducir el criterio único de la vida, según el cual el sujeto viene a ser una forma no formalizada, una unidad nómada sensibilizada como umbral que destituye la idea del yo concebido como dintel y que da contenido al sujeto referencial. El umbral sugiere zonas de indiscernibilidad donde se relacionan sigilosamente las ordenaciones simbólicas que constituyen al sujeto como un cuerpo de resonancias, con unas fuerzas que ya no son las suyas. La unidad subjetiva nómada se localiza en los espacios intensivos que dan contenido a la noción de <entre>, afirmándose como una proyección, como un movimiento expansivo de la vida, como un intervalo que dura en su momento.

²³ Cf. G. Deleuze, La isla desierta..., p. 210

La vida en tanto criterio único no viene a ser un nuevo fundamento que traería de regreso las esencias; funciona como un supuesto en términos de lo puesto por debajo de lo visible, en cuyo caso no explica nada ni es explicable, apenas alude a los enigmas bajo los jeroglíficos; los enigmas señalan la subjetividad como efectuación del tiempo no formalizado que es como un eterno presente, donde el presente no alcanza plenitud y lo eterno carece de unidad, mientras que los jeroglíficos son la expresión, la máscara de la subjetividad, los sujetos errantes, las obras de arte tanto como los artistas. La vida sugiere lo que subsiste a lo vivo, aunque no hay que confundir tal subsistencia con lo ante-puesto; es una subsistencia paradójica en la medida en que se trata de un elemento loco que subviene fuera del orden impuesto por las formalizaciones. La vida, en cuanto criterio único expresa *un sólo mar para la infinidad de las gotas*²⁴, y este mar desplaza las oposiciones que constituyen el cuerpo en organismo, y el sujeto en unitario y significativo.

Movimiento esencialmente falso

*El movimiento de la Physis
es en realidad
un movimiento necesariamente anormal,
esencialmente falso*²⁵

²⁴ Al introducir la vida como criterio único, Deleuze evita justificar los fines entendidos como meta ideal y término de desarrollos temporales; de este modo vuelve infinito al pensamiento, es decir, lo sitúa en la inocencia del devenir. Además, el criterio único alude a la univocidad del ser como “*el acontecimiento en el que todos los acontecimientos comunican [...] La univocidad del ser significa que hay una sola voz para el múltiple de las voces [...] El ser unívoco es pura afirmación. No hay dos vías, sino una sola voz del ser que se refiere a todos sus modos [...] El verdadero método filosófico debe impedir toda división del sentido del ser en distribuciones categoriales...*”. Deleuze plantea el arte como un esfuerzo de ir más allá [meta] no solamente de las categorías del espacio físico y del tiempo teleológico, sino de lo pensado, es decir, de lo ya producido, lo cual no quiere decir que se trata de una meta-física. Véase G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 186, y *Diferencia y repetición*, pp. 71, 86, y 101

²⁵ G. Deleuze, *La imagen tiempo...*, p. 175

En cuanto pensador de la *Physis*, Deleuze es un fisiólogo que adora las máscaras porque ellas hacen trascender la vida; la máscara expresa la ingravidez del pensamiento en un scherzo o en una *Noche estrellada* de óleo. La ingravidez es el mundo de las artes, la máxima ligereza, y sin embargo material; la vida se traza como los escarceos del águila con el sol, elevados, pero siempre a punto de caer en picada para preservar la propia vida; el águila cae a la gravedad de la vida, la cual es un huevo. Vida latente, inagotable e inmanente cuyos desarrollos, trascendencias o mediaciones son los céfiros que la transmiten distribuyéndola anárquicamente porque el movimiento de la *Physis* no se refiere a desplazamientos medibles en el espacio ni en el tiempo, es un movimiento esencialmente falso, paradójicamente estático: es el movimiento in situ de las fuerzas, que expresan la acción sin agente objetivamente determinado. El carácter anormal del movimiento reside en que las fuerzas son al mismo tiempo estáticas y activas; poseen una creatividad estática que se afirma en la relación; no la relación en términos de la causalidad lógica, sino una relación anormal, alógica, que únicamente expresa roces, encuentros, coincidencias, vecindades, entornos. La fuerza es el flujo continuo que intensifica la vida en lo vivo, en el crecer, verdear, florecer, digerir, respirar, reír, danzar, hablar, vivir, morir. Es por la efectuación de las fuerzas que la vida se transmite en sus formas, y sus metamorfosis deciden los seres vivos, tal y como se deciden las turmalinas en una singularidad que va desde la nulidad prismática del color, hasta los ocres, los marrones, los azules, y los rojos; o las luciérnagas, cuya existencia se decide casi como inexistencia en la fosforescencia verdosa que suple la danza de las alas.

Al bañar la vida por las fuerzas, Deleuze la trata como un ser corporal, como una composición que, en tanto tal, no se define como el lugar existente de antemano, fijo, sedentario, confiable, del que se generarían los seres vivos. Los seres corporales se componen por las fuerzas que tienen lugar, que se relacionan entre sí, que toman los cuerpos, que los tejen de diversos modos; la vida y los seres vivos se urden al mismo tiempo: es por relaciones de

fuerzas, por apropiamientos, que las turmalinas adquieren un marrón, un ocre, un azul o un rojo. El vivir y el morir acontecen por relaciones de este tipo. Las turmalinas, las luciérnagas, los artistas, las obras de arte, todo lo que viene a considerarse como <sujeeto> u <objeto>, son, según Deleuze, <seres vivos> suspendidos en el gran viento de la vida; seres corporales interminables porque están siempre expuestos a las fuerzas, aunque los manejamos como cosas, como códigos petrificados en vez de tratarlos como procesos, como diseños vitales que son ya verdaderas obras de arte porque no representan ningún objeto y no implican ningún significado.

Las formas vitales suponen la fractura de los goznes que hacen convenir el significado y el significante, y el referente no puede considerarse ya como lo ante-puesto; la referencia es endógena y se expresa cabalmente en el carácter autorreferencial de las obras de arte, que no hacen sino expresar las agitaciones del cuerpo. Como las obras de arte, los diseños de la vida no significan nada, únicamente muestran, y en este sentido son signos materiales, rasgos o señales, jeroglíficos que encubren los enigmas. La vida en cuanto ser corporal funciona como una potencia que neutraliza las antinomias liberando el juego de los opuestos, al situarlos en las relaciones alógicas que se dan entre la vida y lo vivo, según las cuales se vuelve objetivamente indeterminable la profundidad y el viento: la profundidad específica en la que los organismos abandonan su organización y el lenguaje se desvía de su función designativa, y el gran viento en el que los vivos quedan suspendidos. La desnudez vectorial de la vida y lo vivo es una fuga de los espacios de la representación que sugiere la paradoja de la vida en su profundidad aérea.

La actividad excelsa de la vida es acrecentarse en y por los modos de ser de la fuerza, en las relaciones, que no ponen a flote ningún significado, sino que únicamente <expresan>: las fuerzas son expresivas. Lo esencial a la fuerza, según Deleuze, es la relación, la cual no implica evolución ni progreso, sino expansión en términos de incremento de intensidad porque su actividad

consiste en apropiarse de los cuerpos; incrementa relacionando elementos heteróclitos que definen diferentes *estratos*²⁶: el de la materia y el de los contenidos. La <expresión> posee un contenido sumamente complejo en la filosofía de Deleuze, ya que no se refiere a una función lingüística; no indica el elemento que asocia el significante con el significado. De hecho, la expresión no expresa ningún significado porque solamente tiene como contenido lo puro expresado; es el fulgor que se fuga de los cuerpos en el color y el trazo, en la música, en las palabras que han perdido las rutas de la sintaxis convencional en una realidad literaria, como en *Alicia en el país de las maravillas*, donde Carroll expone los cuerpos a los vientos huracanados:

*Los cuerpos exhalan en la superficie, como un vapor de la tierra, un <puro expresado> de las profundidades: no la espada, sino el destello de la espada, el destello sin espada como la sonrisa del gato...*²⁷

La expresión es el acto por el cual la potencia produce y muestra sus productos simultáneamente; en ello reside su creatividad, su *poiésis*. Si las formas no remiten a ningún referente, si los diseños son solamente el movimiento vital, el dinamismo puro, o la actividad que no hace más que expresar la vida, hay que considerar que toda la materia se vuelve expresiva, y que, por lo tanto es posible señalar que las artes surgen según la expresión metálica, colorante, sonora, y no según la expresión del pintor, del músico, del escritor, del escultor, del arquitecto. La expresión de los materiales de que dispone cada artista en cada una de las artes arrastra las expresiones materiales del propio artista, sus colores y sus cantos. La expresión es una fuerza torrencial que tiene su contenido en sí misma, y que se extiende en sus metamorfosis; es una fuerza plástica, un instinto creativo que se efectúa en lenguajes que son flujos de contenido y de expresión que

²⁶ <Estrato> es una noción que Deleuze utiliza constantemente; me parece que con ella afirma tres niveles: el de la tierra, el de los cuerpos, y el de los espacios celestes, ya que es un término geológico que indica *manto* o masa mineral constitutiva de los terrenos sedimentarios; es un término orgánico que significa *capa*, y se refiere a las capas en un órgano; asimismo es un término meteorológico que remite a una nube alargada que se recuesta en el horizonte. En el planteamiento del arte, el estrato señala la noción de *plano*.

²⁷ Cf. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 39

prescinden del significante²⁸. La expresión es una abolición a las dicotomías de la materia y la forma: la forma es su propio contenido, y el contenido no es otro que la materia, lo cual supone que la forma vital no se realiza más que en la materia. Materia, forma y contenido se presuponen en la *composición*²⁹, la cual no es orgánica, sino estética porque entran en composición elementos no formalizados que afirman la convulsiva relación del arte y la vida. La convulsión, al igual que la expresión, no manifiesta la voluntad psíquica o sentimental del artista, más bien expresa la furia de los movimientos inseparables a los materiales, bronce, terracota, color, sonido, palabra liberada de las sintaxis convencionales, y con ellos, entre ellos, las fuerzas que componen al artista.

Lo que entra en composición son elementos necesariamente heterogéneos. Por su linaje estético, la composición supone una de-formación realizada con eficacia material y grandeza poética que afirma una *voluntad de arte* que hace trascender la vida, lo cual no devuelve las trascendencias suprasensibles propuestas por las filosofías de la identidad. Según Deleuze, el arte y la vida expresan una inseparabilidad en las artes, las cuales afirman una heterogeneidad real porque compone reinos o naturalezas diferentes, y sin embargo englobados en los flujos de la *physis*. La voluntad de arte es el resultado de una dura conquista, un temple revolucionario dispuesto a abatir todo tipo de formalidad. El temple artístico es paradójico, puesto que se

²⁸ En este sentido, Deleuze sigue a Hjelmslev, quien elaboró una teoría spinozista del lenguaje en cuanto flujos de contenido y de expresión en la que no hace intervenir al significante. El significante, según Deleuze, “*pertenece todavía al dominio de la pregunta: ¿qué quiere decir esto? [...] para nosotros el lenguaje no quiere decir nada...*” Véase G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 163

²⁹ *Agencement* es una noción fecunda que aparece con frecuencia en los textos de Deleuze-Guattari. Los traductores suelen anotarla como <agenciamiento>, galicismo que nos induce a comprenderla de manera ambigua; en otras ocasiones la traducen como <dispositivo>, noción que se presta a confusiones, porque se la asocia, sobre todo, a la noción planteada por Foucault, y referida al poder como dominio. Con Deleuze-Guattari, los dispositivos son libidinales, en un sentido más cercano al de Lyotard. Por mi parte, y tratando de seguir lo más cercanamente posible a Deleuze, me parece que *agencement* sugiere <disposición> en el sentido de la *dispositio* grecolatina, la cual señala <composición>, puesto que se trata de la disposición o de la distribución de lo vivo en la vida que envuelve los movimientos espacio-temporales entendidos no en sentido físico, sino en cuanto intensidad expresada por la duración [*étendu*] y por la expansión [*extension*]. Deleuze y Guattari hablan de una distribución de los elementos vivos que se efectúa como la composición de las piezas de una máquina, y de los lugares de enunciación. El intrincamiento de lo vivo en la vida y del lenguaje alude a una potencia o virtualidad del conjunto así compuesto. Cf. F. Guattari, *Cartografías esquizoanalíticas*, s.p. <advertencia del traductor>

trata, a la vez, de una firmeza y de un espíritu ligero, de una actividad y de un padecimiento: la voluntad de arte hace resonar el *pathos* dionisiaco, la producción artística consistente en co-crear o prolongar las obras de la vida, ponerlas a flote y desviarlas: el pintor, el músico, el poeta, es quien transflora lo que hay de musical y de colorido en el hombre, y lo que hay de musical en el pájaro y en el desierto; lo que hay de colorido en las flores y en los cielos vespertinos de los que cae esa rara luminosidad violeta velada por anaranjados que terminan por desmayarse en contornos dorados.

Dolor sin el que la vida no continuaría

*La crueldad siempre habita mi pensamiento.
Hago uso de la palabra crueldad
en tanto sed de vida.
Crueldad, borbollón vital que disipa tinieblas;
dolor sin el que la vida no continuaría...*³⁰

La disolución del yo supone una radical desorganización del sujeto propiciada por la voluntad de arte, en las oscilaciones del dolor y el placer que afirman una actividad y un padecer. Entre dolor y placer solamente hay diferencias de intensidad, matices que se alcanzan en cruzamientos y relaciones asimétricas, puesto que el dolor es activo, y se ejecuta en el proceso de aniquilamiento de la propia forma y del olvido de la designación que nos reúne en un nombre propio; el placer es un padecimiento que hace trascender la vida en las diversas artes. La voluntad de arte es el modo en el que se conjura la inmediatez de la naturaleza, impidiendo que nos quedemos reducidos a las fuerzas elementales: comer, digerir, respirar, hablar. Sin

³⁰ A. Artaud, *El teatro y su doble. Cartas acerca de la crueldad*, pp. 99 ss

duda estamos sometidos a ellas sin darnos cuenta; su ley brutal es la travesía de la vida en lo vivo, pero hay que forzar el pensamiento más allá del color de la turmalina y la danza de la luciérnaga, volverlo apto para inventar turmalinas danzantes y luciérnagas de cuarzo. Y el pensamiento solamente se puede violentar por el dolor y el placer, lo activo y lo pasivo, la deformación y la creación artística, que se vuelven indiscernibles porque suponen una ruptura de la congruencia lógica que nos abre a la desviación y al nomadismo.

Según Deleuze, Antonin Artaud efectúa la radical desorganización del sujeto en el nivel de los cuerpos y en el de los lenguajes mediante la fuerza de la crueldad, porque no la liga a la representación de algo horrible; la crueldad únicamente señala la acción de fuerzas sobre el cuerpo. Las fuerzas son quienes des-organizan la unidad haciendo explotar las formas; los cuerpos ordenados en tanto organismos se abaten y el placer, entonces, no remite ya a un sujeto unitario al que solemos llamar <artista>. El placer sugiere el padecer de la materia, el *pathos* en cuanto proceso diseñante que hace surgir los goces de la línea, del color, de la palabra.

Al situar a Artaud bajo la mirada de las fuerzas, Deleuze comprende la noción de <cuerpo sin órganos> como la salida de los órdenes sumarios del cuerpo; considera que esta noción no se limita a la idea del <cuerpo vivido> propuesto por la fenomenología, porque el cuerpo sin órganos no es <todavía> vivido, a pesar de que es <ya> una unidad, pero lo es de todos los movimientos. Esto es particularmente fecundo en el planteamiento deleuziano del problema del arte, debido a que de ninguna manera apuesta por la ausencia de unidad, más bien busca otro tipo de unidad que no se obtiene por la vía de la abstracción teórica; por el contrario, rasga las sombrillas de la certeza teórica para encontrar la unidad rítmica de los sentidos que expresa la síntesis perfecta de lo fractal y lo continuo que a su

vez delatan el contenido de la repetición como histerismo³¹ vital, con sus convulsiones y sus parálisis:

La unidad del ritmo sólo podemos buscarla allí donde el propio ritmo sumerge en el caos, en la noche [...] Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado cuerpo sin órganos³²

El surrealismo, en tanto procedimiento artístico, alcanza con Artaud este ritmo elíptico que se pone en marcha en los organismos y en los lenguajes coherentes según la lógica sintáctica; la creación comienza con lo creado que funciona como trampolín para sumergirse en la noche y elevar desde ahí las contorsiones y los lamentos del cuerpo. Tal parece que las trayectorias elípticas inventadas en el teatro, en la poesía, en la literatura de Artaud se hacen visibles en la pintura de Francis Bacon; sus lienzos están ocupados por carnes que se han rebelado de su osamenta en procesos dolorosos que dan continuidad a la vida al plasmarla en óleo. La disolución del yo, la desorganización del sujeto acontecen al desprenderse la materia blanda; el yo se disuelve en la carne y la carne en el cuerpo sin órganos.

La sed de vida es la crueldad que desorganiza los cuerpos y exilia al poeta Artaud quien inventa lenguajes que fluyen a gotas, como en el ritmo dá-dá, ese estribillo que no queda preso en los sueños que niegan la realidad vigilante; el exilio es un ir más allá de sí mismo, rebasando los propios límites, las identidades convencionales, es ir *allí donde la hybris nos lleva*. Artaud disipa las tinieblas con el principio de la crueldad que deshace sus determinaciones haciendo estallar sus formas en un mar de fuerzas. Su poesía no eslabona palabras coherentes, pletóricas de significado; es una poesía indecisa y sugerente que únicamente suspende en el balbucir las

³¹ La histeria, el histerismo, son nociones que Deleuze transporta de lo clínico a lo crítico, del discurso del psicoanálisis a lo literario. Toma del griego el sentido de <hystera> en cuanto matriz, grado cero, potencia, que no tienen ya ninguna connotación psíquica; no señala más que el ritmo vital, el cuerpo como unidad rítmica de los sentidos:

³² G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación. VII. La histeria*, p. 51

actitudes del cuerpo; los sonidos y el silencio la intensifican del mismo modo: el silencio no es vacío de sonido, sino sensación de muerte. Su lenguaje es *<imposible>* porque denuncia la impotencia de la palabra cuando huye la función más integradora del lenguaje, que es la designación. Lo imposible señala la condición de *juris* de las artes, su ley informal, del mismo modo que el cuerpo es la condición de hecho; lo imposible abre a lo propiamente teatral que es el cuerpo, del que se apropian la acción y el padecer, el dolor y el placer. Los cuerpos sin órganos son el lugar intensivo donde las palabras se vuelven caóticas: gestos, gemidos, soplos, todo lo que no cabe en el diálogo, ni el diálogo mismo³³. El lenguaje imposible es un lenguaje vivo y en acción; anárquico sin caer en la trasgresión, que todavía depende de la prohibición. el lenguaje imposible no pertenece al orden de las prohibiciones, sino a la unidad rítmica de las sensaciones que únicamente expresa sonidos, colores suaves e indecisos como los de las telas de seda, sombras sigilosas. La vida no habla ni articula en secuencias lógicas, escribe Deleuze; la vida es mortalmente silente. ¿Quién habla, entonces? La poesía, la pintura, la música, la literatura, la escultura: las figuras estéticas que hacen visibles las fuerzas vitales. El poeta, el pintor, el músico, el escritor, el escultor no hacen sino preparar e inventar los materiales, los cuales expresan el rumor en el que se pierden los sonidos del artista mismo. La poesía de Artaud expresa en todas las texturas y en tonos humedecidos de materia fisiológica los avatares del cuerpo:

*La poesía de Artaud es luz calcinada y fecalidad; tal conjunción o alternancia de eclipses y esplendores registra su brío con un diagrama de ángulos estrechos y contrastados [...] Leer a Artaud es contemplar el fuego o el mar...*³⁴

³³ Artaud insiste en que el teatro occidental se basa en el diálogo, y en la escena entendida en cuanto espacio físico dispuesto para ser ocupado en la puesta en escena. Destaca que en el teatro oriental, en cambio, crea lenguajes corporales, imposibles, en tanto que la <puesta en escena>es la desorganización del cuerpo, la producción de los cuerpos sin órganos. Véase A. Artaud, *El teatro y su doble*, p. 37

³⁴ Vf. L. Cardoza y Aragón, *Signos. Picasso, Bretón y Artaud*, pp. 61 y 65

Artaud no escribe las anécdotas cotidianas; plasma el silencio vital que es sonoridad pura en un acto de autómatas que no implica la escisión de la conciencia; el automatismo que lo acoge es la voluntad de arte que supone la despiadada pulverización de la conciencia; el teatro de la crueldad es esta vida naciente del dolor que no puede montarse, ni invocarse la verosimilitud de la acción en el escenario. El teatro de la crueldad solamente hace aflorar fuerzas elementales en los movimientos del cuerpo, en el aleteo de las pestañas, en los brazos irremediadamente expuestos a la gravedad. Artaud no pretende comunicar sentimientos; no hay a quien comunicarlos porque el teatro no se basa en la separación del escenario ocupado por actores, y la gradería, por espectadores. En realidad, no hay espectadores, solamente actores que padecen el desequilibrio del orden orgánico. El teatro de la crueldad no está instituido, no es una entidad terminada; es una composición interminable, un cuerpo vivo expuesto a las heridas de la deriva temporal que vienen a afirmar un exceso de vida; el teatro de la crueldad es un espacio intensivo en el que no es posible re-presentar: es el cuerpo sin órganos, el escenario de las metamorfosis vitales.

Nietzsche es quien plantea la crueldad en cuanto principio creativo, elemento vital, o violencia productiva que estalla siempre en efectos diferentes e irreconciliables; la crueldad expresa el horror de mirar la profundidad específica de la vida, tanto como el placer de transformar tal horror haciendo trascender la vida en una realidad artística. Se tiende una línea invisible que vincula a Artaud con Nietzsche, pero que también roza a Sade y a Masoch, quienes hacen visible que la vida opera por demolición celebrando bodas contra natura:

En la obra de Sade y en la de Sacher Masoch, la crueldad es una violencia, un spinozismo, una demostración: un placer, el placer de

*negar la naturaleza en mí y fuera de mí, pero también de negar el yo mismo...*³⁵

La crueldad afirma su poder plástico al negar la naturaleza determinada, legalizada, y afirmar en cambio sus violencias, sus contradicciones, su caos y su azar, a partir de los cuales las diversas artes surgen relacionando elementos diferentes que agregan variedades al mundo. Según Artaud, hay que intentar nuevas tramas, nuevas alianzas que modelen una y otra vez el mundo, sin exclusiones, porque todo tiene un sentido único, singular, vital, expresado en eslabones semióticos que engloban los matices de los modos de vida, como los que el peyote aporta a los tarahumaras. Encuentra en las montañas residuos de existencias en los materiales de ofrenda ya meteorizados por los extremos climáticos, y por la perpetua talladura del tiempo en las rocas: las montañas se alzan como esculturas en los valles para ir a rozar las nubes, incitándolas a convertirse en lluvia. Tales esculturas cortan el horizonte y funcionan como límite de mundos posibles.

³⁵ Cf. G. Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, pp. 54-55

Capítulo 2. El nomadismo en el arte

Modelo estético

*Tenemos superficies torcidas,
casi planas, sin dobleces,
desiertos por donde pasa la conciencia
fugitivamente sin dejar memoria.
La memoria permanece sobre
las singularidades contingentes
en las que el cuerpo es tangente a sí mismo¹*

El modelo estético señala las relaciones lógicamente informales producidas por el modo artístico del pensamiento a través de nociones teóricas y prácticas que únicamente siguen criterios expresivos. La obra de arte u objeto artístico se define como un espacio peculiar porque no es estrictamente extensivo, sino un lugar sin lugar, nómada, visual o sonoro. El planteamiento del problema del arte señala en realidad el planteamiento del problema del espacio, que Deleuze define como *<espacio intensivo>*, al que hay que considerar según los trazos del espacio-temporal de los seres corporales, vitales. Los espacios intensivos son los espacios artísticos, cuerpos sin presente formal, pero poseedores de un presente perpetuo jamás colmado y sin unidad que rechaza las distinciones entre el antes y el después. El presente de los cuerpos es la afirmación en profundidad de los dos sentidos a la vez, que se hace visible en una superficie plana como las producidas en el cubismo, compuestas por superposiciones, por capas por encima o por debajo unas de otras. Los espacios intensivos son una salida de los espacios de la representación en los que el tiempo se subsume al movimiento y éste a las extensiones físicas. Salir de la representación significa abandonar el dominio de las formas visuales mediante los procesos y su actividad deformante, y con ello, al mismo tiempo, renunciar a los métodos imitativos y a su instrumento operatorio, las referencias objetivas.

¹ M. Serres, *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, p. 24

La producción artística efectuada siguiendo criterios expresivos supone desorganizar la unidad del sujeto y liberar el cuerpo del organismo, volverlo múltiple y abierto a fuerzas que ya no le pertenecen. La voluntad de arte se ejerce produciendo en el sentido de capturar las marismas de la vida, y creando en términos de falsificar la vida convirtiéndola en música, pintura, poesía, teatro, cine, y entonces considerarla como una obra de arte, como *un film*². Entre el arte y las artes hay diferencias de naturaleza: las artes y sus procedimientos creativos se engloban en la noción de <modelo estético>, o simplemente <estética>; el arte, en cambio, señala la síntesis del principio plástico vital con sus productos que son sus modos infinitos; la vida como flujo creativo, como potencia que se limita a sí misma en sus formas.

El arte y la vida sugieren los juegos del mundo que se efectúan en los vectores de la falta y el exceso, del todavía no, pero ya: temporalidad considerada como cronos sin formalización, proceso que propaga la vida en lo vivo; pero estos juegos del mundo no son ajenos en la producción artística, donde se efectúan en las complejas relaciones de la técnica y la estética, de la teoría y la práctica: la teoría indica el plano de composición técnica, y la práctica el plano de composición estética. Sin embargo, las diferencias entre teoría y práctica se deshacen, puesto que las operaciones lógicas indispensables a la composición técnica son al mismo tiempo operaciones físicas, por lo que habría que considerar que Deleuze piensa el sentido de la técnica en cuanto expresión, como un puro mostrar-se o hacer visible lo puro expresado, lo cual crea superficies artísticas, espacios intensivos. Teoría y práctica se entretejen, se traslapan mutuamente, se afectan y se nutren entre sí, porque la estética es el trabajo de la sensación que se alza en la figura estética, pero es también, simultáneamente, la técnica o el modo de proceder de cada una de las diversas artes y de cada uno de los artistas.

² Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 81

El espacio intensivo esboza el nomadismo en el arte³ al tratar el espacio como un lugar abierto y desprovisto de límites donde se ponen en juego diversas parejas nominales: la línea y el punto, la fluidez y el reposo, la continuidad y la grieta, el <espacio liso> y el <espacio estriado>. Y es que el modelo estético no se refiere al saber acerca del comportamiento sensible relativo a lo que determina los sentimientos; la pregunta por el arte no espera soluciones que lo confinarían a fenómenos o a manifestaciones culturales. La pregunta es en torno a las condiciones bajo las cuales el arte puede considerarse como productor de realidades visuales y sonoras. De acuerdo con Deleuze, pensar en términos de movimiento, y éste en cuanto a la *Physis*, supone que el pensamiento es con ella, una agitación extrema que se derrama en diversos modos irreductibles entre sí: filosofía, ciencia y arte, cada uno de los cuales se realiza en procesos diferentes.⁴ El arte produce lenguajes asignificantes, aconceptuales, como la poesía sonora del dadaísmo, a partir de un campo trascendente que es lo ya producido y considerado como un <Plano de composición> infinito e inmanente porque crea sus propias diferencias, las cuales son movimientos que el artista captura. Diferencia y repetición son inseparables, por ello, la diferencia, que en las artes adquiere el nombre de <variedad> afirma la temporalidad no formalizada, el presente sintético y caótico, porque la variedad es precisamente su efectuación. La variedad lo es del mundo que hay, y se produce sin que estemos obligados a someternos a un orden lógico del espacio y el tiempo:

³ Deleuze toma del griego el <nomos-ados>, espacio abierto, sin límites, y resalta la diferencia con el espacio cerrado del <nomos sedentario>, formalizado El *nomos-ados* señala el espacio pre-urbano destinado a pastar [*nemó*]; en contraste, señala el <nomos sedentarios> o espacio formalizado de la polis. El *nomos ados* es paradójico, puesto que se trata de un lugar sin lugar, pura actividad que sugiere el apacentar o satisfacer los deseos, pero también cebar o fomentar las pasiones. Véase Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, pp. 425 ss

⁴ Filosofía, ciencia y arte, tienen materias diferentes. La filosofía, el concepto que se encarga de la distribución anárquica del sentido; los conceptos son mesetas o territorios alzados, puntos dominantes, incorporales, detrás de los cuales no hay datos fidedignos; son <diferencias> o <variaciones>, verdaderos acontecimientos creados por azar: lo que acontece no es necesario ni exigido por alguna lógica preexistente. La materia de la ciencia es la función, y da al pensamiento un ritmo maquínico: cómo funciona esto, o aquello; máquinas y sus piezas y engranajes. El funcionamiento es una <diferencia>, una <variable>

El arte consiste en evitar todo lo que impida a nuestra fantasía [el delirio, la locura] recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego⁵

Engendrar caballos alados y dragones de fuego es posible al romper con los ordenamientos precarios del mundo ordinario; estos seres fantásticos vienen a salpicar otros mundos en los que la agresión del pensamiento se vuelve creativa, puesto que las fuerzas que nos atraviesan, las muchedumbres amparadas bajo nuestra piel llegan a ser nuestras aliadas, multiplican nuestro cuerpo, inflaman nuestra fantasía: todos somos artistas y obras de arte simultáneamente. No obstante, el planteamiento del problema del arte exige una atención especial a los productores de obras de arte, música, pintura, teatro, literatura, puesto que son quienes convierten en júbilo la violencia del lenguaje al liberarlo de los modelos normativos y de las asociaciones o integraciones que construyen techos protectores; quienes rasgan las zonas de confort, los techos que nos protegen del caos. El modelo estético no provee cobijo alguno, solamente señala las relaciones por las cuales se producen los espacios intensivos y los extensivos en presuposición recíproca, afirmándose uno en el otro según el *nomos* abierto, y el espacio cerrado del *logos*. En este sentido, el modelo estético consiste en cartografiar las conexiones, porque ellas definen el objeto de arte como una variedad o composición de líneas, como una superficie artística o un espacio intensivo.

Las artes se producen gracias a la <*línea de fuga o línea nómada*> que funciona como supuesto artístico, la cual abraza la caída o conflagración y el levantamiento del vuelo, y se expresa según sus propios desarrollos: bárbaro, gótico y moderno. La línea de fuga se hace visible en la línea bárbara de las artes no formalizadas que sugieren los movimientos de tribus

⁵ Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 202

nómadas como la de los *tuaregs*⁶ quienes se distribuyen anárquicamente por el desierto en verdaderos viajes de la vida. En la línea gótica o septentrional en la producción de la magnífica arquitectura ojival y flamígera que suaviza los materiales en superficies celestes, y en obras pictóricas que dan concreción a la figura utilizando colores deslumbrantes que desafían la sombría producción del arte románico. Y la línea moderna, en la que se liberan las tensiones entre lo visual y lo manual y se producen espacios táctiles. Quizá Deleuze elige el arte moderno para elaborar su crítica a toda la historia de la pintura occidental, porque en él se sintetizan los desarrollos de la línea de fuga, los cuales rozan de diversos modos la producción del barroco, del impresionismo, del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo, y del expresionismo en sus diversos tipos. El nomadismo en el arte no es una moda ni una categoría estética, sino un modo de producir la obra de arte considerando su ontogénesis, lo cual supone tratarla como un verdadero acontecimiento, como un hecho liberado de centros dominantes y de causalidades lógicas. El nomadismo señala un enfrentamiento con el caos, con el campo trascendente que es una especie de plexo, puro crecimiento aún en sus degradaciones y caídas:

El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que exigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación...⁷

La noción de <caos> sugiere la aformalidad que no implica indiferenciación, sino la errancia como ausencia de origen y destino, como extrañeza, que no alienación, por la falta de fondo estable y sus generaciones previsibles. El caos señala el puro juego sin jugadores; infinito aunque presupone lo finito, si bien lo finito no se decide por la monótona identidad de los contrarios, sino por la captura de jirones de vida que engloban la materia que se forma en los

⁶ Los modos de vida de los tuaregs sugieren a Deleuze un verdadero nomadismo, es decir, no simples desplazamientos calculados o calculables. Tuareg significa <nada>: vacío que no nihiliza la vida, porque Deleuze lo trata como una zona de indiscernibilidad, como imposibilidad, y por lo tanto, como la condición de hecho de las artes

⁷ Ibid, p. 203

procesos físico-químicos en las relaciones vitales de materia y forma; los cuerpos inorgánicos, o cuerpos sin órganos tomados por la voluntad de arte, y lo producido artísticamente, los objetos del arte quienes limitan sin escindir al estriar los espacios lisos: el caos es una llanura, un espacio liso e intensivo producido por los espacios estriados y extensivos, es una composición que traza el modelo estético como un *Agencement* constituido por líneas horizontales o molares, verticales o moleculares, y diagonales o de fuga, que se entretujan anárquicamente. A pesar de esta anarquía, las relaciones que se establecen entre ellas son afines al *Phylum* y el diagrama, que a su vez señalan las acciones y las pasiones.

El modelo estético es una composición en el sentido en que se trata de la distribución del contenido y la expresión; el contenido es un sistema pragmático que sugiere la pasión o el padecer del autómata tanto como de la materia o los materiales de que dispone, y la expresión un sistema semiótico que señala acción, es decir, la expresión misma que se plasma color y trazo haciendo visible una sensación de placer o de dolor que se cubre en los gestos de *Las Señoritas de Avignon* de Picasso; la vibración de las carnes que abjuran de la estructura ósea en las pinturas de Bacon, o las prolongaciones de la poesía que arrastran el sonido como ecos en las jitanjáforas: *Pespunte de seda virgen tu canción; abejaruco, uco, uco, uco...*⁸. El contenido y la expresión, inseparables, muestran que la invención es como un lamento, como un arrullo de fuentes de agua, en el que las metáforas no quieren decir nada fuera de sí mismas, porque expresan lo puro expresado, la vida que circula en el soplido incontenible del poeta que grita su pasión y la atrapa en versos musicales: *Tierno glú-glú de la ele... ele espiral del glú-glú, el glorigloro aletear, palma clarín ola, abril...*:

*No basta decir que el lenguaje es pasión. Hay muchas pasiones en una pasión, y todo tipo de voces en una voz; todo un rumor, glosalía...*⁹

⁸ Alfonso Reyes utiliza el término <glosalía> para señalar este tipo de propagación sonora. Las que he citado, son del poeta español García Lorca, y del poeta cubano Emilio Ballagas

⁹ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 82

El modelo estético traza espacios artísticos, multiplicidades intensivas que se interfieren de múltiples maneras con las multiplicidades intensivas filosóficas y científicas; filosofía, ciencia y arte se atraviesan, se alimentan entre sí, se hieren y se demuelen en las alas de un querer que se lanza siempre hacia adelante, sin atarse a arquetipos, lo cual supone un desplazamiento de la teoría estética de la objetividad hacia la teoría de la expresión considerada como material, como una denuncia de los cuerpos en lo producido. Lo que se muestra es una recreación, un estado, no de cosas bien constituidas, sino de estados de la materia: rasgos de contenido o intensidades, materia viva y sus lenguajes bárbaros, góticos, modernos, liberados de las categorías lingüísticas. El modelo estético engloba el juego del mundo y los juegos de los hombres en el mundo mediante las complejas relaciones de lo ilimitado y el límite, que sugieren los espacios extensivos, y lo infinito y lo finito, en torno a los espacios intensivos: espacio infinito como el de una almendra y las vetas que desarrollan en ella trayectos de vida.¹⁰ También señala las relaciones entre el movimiento absoluto, que se refiere al movimiento de la *Physis*, y el movimiento local que determina los diseños vitales, los cuales son en realidad indiscernibles porque la vida no se dice sino de sus movimientos cada uno de los cuales la contiene por completo, afirmando todo en todo:

*Existe un absoluto nómada que se confunde con el propio devenir o con el proceso. Es lo absoluto del paso, que en el arte nómada se confunde con su manifestación [...] Lo absoluto es local, porque en él, el lugar no está delimitado...*¹¹

¹⁰ El modelo estético desarrolla las relaciones entre los espacios extensivos planteados según la geometría euclidiana, basada en la referencialidad de los puntos cardinales, y los espacios intensivos considerados de acuerdo con la geometría del caos de Riemann, donde los puntos son el resultado de las líneas; detenciones precarias o cambios de dirección. En este sentido, el punto no puntual o intensivo, señala el objeto de arte como un espacio finito que devuelve lo infinito, porque es una especie de bisagra que separa y a la vez une. El espacio euclidiano es orgánico y puntual; el riemanniano es una multiplicidad abierta, intensiva, inorgánica, lineal

¹¹ Ibid, p. 501

Los espacios artísticos implican y complican intensidad y extensión, tiempo y espacio, como los esbozados en el cubismo, porque las tallas de un primitivismo piramidal que definen los contornos atraviesan las mezclas de color estableciendo relaciones de oposición que se abren a relaciones no formales, puesto que los trazos geométricos son líneas que surgen del movimiento abatiendo el reposo del punto, extendiéndolo y transformándolo en fisuras del colorido, cuanto más profuso porque cubre el blanco de imprimatura que atiborra el lienzo, llenando los vacíos de blanco. La imprimatura es la magia del blanco sobre blanco: sobrelinealidad o superposición de planos que plasman la fluidez, pero que desbordan en triángulos, en rombos, o simplemente en líneas rectas que retornan al reposo, al punto de partida, que así tratado, lo es también de arriba y nuevo repunte. Tal parece que las rupturas del color operan como diferenciadores cromáticos del espacio, en la técnica de los *passages*, que los cubistas toman de Cézanne, quien expresa una profundidad plana, profundidad de superficie con la que dice: no! a la perspectiva única.

Las relaciones entre lo intensivo y lo extensivo sugieren saltos de lo estático a lo dinámico, y expresan un movimiento disolvente de las formas que me parece particularmente visible en la producción artística de Kandinsky, quien lanza la línea como antítesis del elemento primario que es el punto, sin reducirse al universo de la pintura, puesto que la proyección de líneas como signo de la fluidez, en combinación con puntos que operan como cortes, lo llevan a explorar campos musicales de valores abstractos, que Deleuze rechaza. La teoría de los colores de Kandinsky recoge el palpitar del movimiento vital, con sus contracciones y distensiones en una furia de fuerzas concéntricas y excéntricas: el negro expresa una fuerza centrípeta que engulle, mientras que el blanco expresa una fuerza centrífuga que dispersa; el expresionismo abstracto que elabora transforma las nociones de punto y línea a los valores de tensión y dirección, respectivamente, los cuales señalan fuerzas que se combinan de diversas maneras, ya que la dirección supone tensión, pero la tensión carece de dirección. La tensión, entonces,

sugiere espacios relativos que se producen en la dirección, que opera como lo absoluto. De acuerdo con las nociones de punto y línea, es posible decir que infinidad de puntos trazan una línea, o bien, que la línea bosqueja una continuidad de puntos; en ambos casos se trata de espacios infinitos e infinitamente agrietados.

Las grietas son líneas locales-y-absolutas que se aplican a los espacios intensivos, los cuales no señalan más que proyecciones; ningún punto, solamente direcciones vagas, apertura de los trayectos, pura velocidad, como el espacio trazado en obras de arte vivas, como las del llamado *Op Art*¹², basado en diversas funciones de la vista, que, desde el enfoque del realismo suelen entenderse como ilusiones ópticas, porque se cree que las figuras simulan el movimiento. Sin embargo, me parece que desde el modelo estético, tal movimiento no se está simplemente simulando, sino plasmándose, en el sentido molecular del término, es decir, como plasma que arrastra vida en la composición de color y línea, los cuales vibran y parecen flotar como si estuvieran a punto de saltar fuera del marco.

En los espacios intensivos la ruptura ya no opera como oposición, sino solamente como tensor, como diferencial incluyente, tal y como aparece en los Collages de Picasso y de Braque, quienes distribuyen elementos heteróclitos tomados de la vida cotidiana para ponerlos en relaciones que expresan nuestros juegos. Utilizando etiquetas de los productos comerciales de la época, crean cuadros poéticos que no quieren decir nada, a pesar de que señalan frases; las conexiones producen mundos fabulosos compuestos de consignas y de figuras, de materiales y de colores: *<pastilles Poncelet contre rhumes-le cacao van Heulen-citronade-à-l'ananas liqueur savon polymidor-licor del mono...>* En las *<colas>* que producen es posible encontrar vecinos insospechados: un bolso, un arlequín, un turbante

¹² El Op Art o Arte óptico surge en Inglaterra, en la década de 1960. sus principales exponentes son Bridget Kiley y Pat-Ket Vasarely. Deleuze hace una mención de esta expresión artística en *Mil mesetas*, aunque las consideraciones que presento las formulo a partir de las especificaciones de su modelo estético.

atesorando pliegues, un arpa, un bouquet, bicicletas, plumas que ponen en rizoma la tinta y el avestruz, añicos de conchas [¿serán de abulón?], granos de arena de cualquier playa, un cadáver de chicle que presume su consigna en un trozo de cartón: <addams>, espigas de trigo sin cuerpo, puras agujas proyectándose más allá del cuadro; ojos almendrados y yuxtapuestos, ¿o son ojivas de templos góticos?. Qué importa, en todo caso, ni lo uno ni lo otro; son sólo signos asignificantes. Mundos componiendo mundos posibles. Perplejo ante esta realidad creada por procedimientos aleatorios que evaden la identidad de los contrarios, Apollinaire declara:

*En vano se tensa el arcoiris, las estaciones tiemblan, las masas se precipitan hacia la muerte; los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, sólo para regresar de modos extraños: los colores, los olores, los ruidos que llevamos nos sorprenden y luego desaparecen...*¹³

Los *collages* trazan espacios de distribución anárquica que se oponen a los espacios de ocupación del tipo de los tableros de ajedrez en los que el cuadrículado dispone de una manera precisa cómo se van a utilizar las casillas, primero ocupándolas con las piezas para luego ir las desocupando por las derrotas. La movilidad de los reyes, las reinas, las torres, los alfiles, los caballos y los peones, no implica más que un desplazamiento de un punto a otro. No hay nomadismo si predominan los desplazamientos ordenados; el nomadismo alude a los viajes, o, más bien, al pensamiento comprendido como viaje: *pensar es viajar*, dice Deleuze: viajar sin que haya necesidad de transportarse, sino en la inmovilidad más extrema, sólo en la cual el movimiento alcanza toda su intensidad: *viaje in situ*. Y, agrega, toda obra de arte es un viaje.

El modelo estético señala las interferencias, los cruzamientos, las coexistencias de todos los modos del pensamiento; entre el arte y la ciencia

¹³ Guillermo de la Torre, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, p. 53

hay conexiones subterráneas que se deslizan a la superficie dejando ver que la naturaleza funciona creando espacios intensivos en la afirmación simultánea de lo finito y lo infinito, el límite y lo ilimitado, los puntos de reposo y las líneas de fuga. John Cage toma en cuenta este tipo de relaciones, puesto que *<el arte cambia porque las ciencias cambian; los cambios en la ciencia dan a los artistas diferentes comprensiones de cómo funciona la naturaleza>*¹⁴ Cage musicaliza en el tono de Schönberg, pero ya como un pionero en la utilización de equipo electrónico, introduce innovaciones en la composición al incorporar elementos que se habían considerado como exclusivos de la investigación científica: escribe partituras gráficas siguiendo procedimientos aleatorios en un intento por capturar sonidos de la naturaleza, como las vibraciones en el aire, que en condiciones normales es imposible percibir.

Las artes constantemente rozan y se dejan rozar por la tecnología, tal y como lo plantea Deleuze en el *<Modelo tecnológico>*, particularmente en el ámbito textil, en el que nace la noción de *patchwork*, y con ella un nuevo modo de producción telar que excede el entramado de líneas previsibles del tejido de punto o ganchillo, puesto que se trata de un compilado carente de forma definitiva. El *patchwork* es una entidad compuesta por pedazos de tela, *<patches>*, que van colocándose unos junto a otros anárquicamente, ya que el elemento que se repite, que es justamente el trozo de tela, no tiene contornos regulares ni un destino predeterminado, de tal manera que se puede insertar en cualquier lugar, provocando crecimientos inciertos. El *<patch>* afirma la heterogénesis en el *<work>*:

El patchwork con su pieza a pieza, sus añadidos de tela sucesivos, tiene una distinción significativa con el bordado, con su tema o motivo central. En el patchwork no hay centro ni motivo de base [...] es

¹⁴ Cf. John Cage, *Silence*, p. 194

*literalmente un espacio riemaniano, o más bien lo inverso, es un espacio amorfo, informal*¹⁵

Espacio riemaniano, o más bien lo inverso... parece una adivinanza sin solución lógica; y lo es, porque indica que si <literalmente> fuera un espacio riemaniano, ya no podría serlo, porque tendría que estar libre de toda literalidad; si la tiene, es ya un espacio euclidiano; pero esta suerte de adivinación también señala que las relaciones de oposición entre los dos tipos de espacio nunca es simétrica: si la ponemos en la fórmula de la afirmación y la negación, el <no> se opone al <sí>; el <sí>, en cambio, afirma su diferencia aplicándose al <no>. Esto es así porque en el modelo estético los espacios se producen entre sí formando espirales en una revolución de fuerzas de voracidad y de dispersión, de atracción y de rechazo. Por ello, aunque los dos tipos de espacios aparecen como una serie de parejas, como si se situaran en relaciones paralelas, de ninguna manera se ajustan a simples contraposiciones de ideas aparentemente absurdas e irreconciliables entre sí. La oposición se desplaza irregularmente en trayectos dentados que abandonan las contradicciones conceptuales en las que la plenitud del sentido de cada uno de los polos opuestos inhibe cualquier derrame, quedándose en el simple contraste, tal y como a menudo se explican algunos tropos, como el oximoron, al reducirlo a una función lingüística ornamental utilizada como rúbrica del barroco. Sin embargo, según el modelo estético, el quiebre del oximoron tiene posibilidades insospechadas, porque acoge elementos diversos que expresan antítesis, oposición, paradojismo: <la música callada, la soledad sonora...> es un decir que desgaja el lenguaje en la poesía de Juan de la Cruz, jalando violentamente las palabras hacia otras realidades:

No se trata del juego sin peligro de la metáfora, sino de la experiencia de la inquietud en el sentido propio del término; la imposibilidad de

¹⁵ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 485

*avanzar, detenerse o retroceder: se trata de alcanzar esas cimas de las que nadie sabe si algo en ellas descubrirá...*¹⁶

Más que categorizar el pensamiento en jerarquías, la teoría de los espacios señala linajes; relaciones vivas, savia, grados y gradientes, matices que indican un abandono del régimen del orden por la irrupción de brotes modales que ponen a la vista que la intensidad se trasciende a sí misma en lenguajes poéticos, lo cual sugiere que el modelo estético es altamente sistemático, y sin embargo no se restringe a la sistematicidad coherente y cohesiva; los sistemas que produce son los espacios finitos, verdaderos mundos o realidades artísticas que escapan a la dicotomía de lo estable y lo inestable al afirmarse como metaestables, tal y como se producen los sistemas naturales, como las turmas que son huevos de la tierra que limitan la naturaleza sin agotarla, porque no se trata de una forma sino de un proceso de puesta en relación de la que resulta una polifonía. Deleuze recrea la noción de <naturaleza> planteada por Nietzsche:

*La naturaleza evaluada artísticamente no es un modelo. Ella exagera, deforma, deja huecos. La naturaleza es el azar...*¹⁷

La pantera rosa

*La pantera rosa no imita nada, no reproduce nada,
pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa,
ese es su devenir-mundo
para devenir imperceptible, asignificante,
trazar su ruptura, su propia línea de fuga...*¹⁸

La naturaleza pensada como azar, y éste en cuanto producción de relaciones movedizas entre elementos heterogéneos, acaba con las distinciones formales entre el hombre y la naturaleza, y todos los puntos de referencia

¹⁶ José Angel Valente, *Hermenéutica y música: San Juan de la Cruz*, p. 27

¹⁷ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa con el martillo*, p. 96

¹⁸ Deleuze-Guattari, *Rizoma...*, p. 26

que esa oposición condiciona. Nuestro ámbito se prolonga en todas las formalizaciones del lenguaje designativo que nos permite señalar un gallo, un diamante, una selva, una pantera, o el polo norte, como pertenecientes a una realidad <real> que, lejos de servir como modelo, es preciso evadir. Las artes efectúan desviaciones al producir gallos de cristal de murano, diamantes de plástico, selvas moradas sobre la superficie lisa de los lienzos del pintor, polos norte tropicales, y la pantera rosa que, en el tempo musical de Henri Mancini, da la espalda a la realidad cotidiana porque su rosa procede de composiciones químicas que nada tienen que ver con su naturaleza félida cubierta por una piel cuajada de manchas amarillas; ella produce un mundo nuevo desde su deseo, fuerza colorante, una variedad del mundo en la alquimia del rojo arrastrado a media tinta y mediado por el blanco, trascendido en rosa.

La pantera rosa no afirma filiaciones genéticas, más bien traza los desarrollos del rojo, cuya presencia es vigorosa, aunque admite otras mezclas; se presta a la neutralidad por el blanco que lo suaviza, lo vuelve ligero; el rojo confiere calidez, pero el blanco lo arrastra a otras temperaturas. Pantera rosa, mundo templado del que actúan y prosperan las zonas ecuatoriales aún no decididas y asignificantes en su exuberancia. La pantera rosa no imita nada, es pura proyección que se tiende hacia su propia perdición; no imita, plasma las fuerzas que la atraviesan, el blanco perdido en el rojo, el rojo transformado en rosa, justo allí y cuando la vida está al límite en la mayor proximidad con lo vivo. El mundo rosa es su obra de arte producida desde el deseo. Deleuze desplaza la producción de realidad al deseo y desarrolla una teoría que rechaza el elemento de la necesidad, de acuerdo con la cual el deseo se define como carencia. El planteamiento del problema del deseo se inscribe también en la intuición vectorial de las acciones y las pasiones; así, el deseo señala las síntesis pasivas, las pasiones que vienen a expresarse en los lenguajes, en cuyo caso, la pantera es el lenguaje rosa, fusión de rojo y blanco, de nervios y moléculas, de acordes y silencios. El deseo, lejos de

nacer en la carencia, surge en la abundancia productiva que no se somete a los pasos mecánicos de las causas a los efectos:

La lógica del deseo pierde su objeto desde el primer paso de la división platónica que nos obliga a escoger entre producción y adquisición [...] El deseo no implica adquisición porque no carece de nada. No carece de objeto: lo produce [...] Desear es producir, producir lo real en realidad [...] El artista sabe que el deseo abraza a la vida con una potencia productiva y la reproduce de una forma tan intensa que tiene pocas necesidades...¹⁹

El deseo se ejerce solamente deseando, no obteniendo lo que no posee: *sólo deseamos desear*, afirma Deleuze; no queremos más que producir el mundo que habitamos, los mundos; queremos devenir creación pero también creadores, máquinas deseantes en las que lo humano y lo natural se producen uno dentro de lo otro; máquinas abstractas productoras de variedades de esos mundos, en las diversas combinaciones entre el espacio intensivo, informal, amorfo, liso, y el espacio extensivo, formal, plagado de formas, estriado. Lo liso y lo estriado son los elementos de los procesos de producción artística, cuyos productos son, a la vez, punto y línea, intervalo y continuidad, cierre y fuga, porque todo proceso de producción se realiza en y por los espacios estriados, aunque es en los espacios lisos donde se produce todo devenir en el juego de las fuerzas de atracción y de rechazo, de olvido y de memoria. El rechazo expresa la fuerza del punto y la línea que produce, línea de túrgida memoria; en cambio, la atracción expresa la fuerza de la línea fabricante de puntos en sus súbitas paradas, línea de olvido que atrae y confunde los espacios estriados: alisado de las voces y los ruidos bajo la acción conjunta de la producción musical, pictórica, literaria, cinematográfica, de donde salen otras materias sonoras y coloras, también otras semióticas y otros planos. La atracción engulle todas las memorias, dejándolas sin qué recordar; nada que reproducir, nada que imitar, solamente producir. La

¹⁹ Cf. Deleuze-Guattari, *El AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, pp. 32-34

atracción y el rechazo se ejercen alisando los espacios estriados, deformando, pero también estriando.

El deseo de la pantera es devenir-mundo pasando por su código-significante que es lo que nos permite identificar en ella su color, su estampa, su modo de caminar, en fin, lo que concentra nuestra atención, para conquistar su código material, su articulación con la sustancia, en cuyo caso se trata ya de la presuposición recíproca de un código-expresión y un código-sustancia que afirman la distribución caótica de su entramado, de su composición. En esta combinación, la noción de <código> adquiere, con Deleuze, un estatuto intensivo que lo insinúa como una cifra en términos de régimen de signos abierto que atrae fragmentos de otros regímenes, tal y como la avispa injerta el polen en las orquídeas, al mismo tiempo que ella resulta contagiada del código-flor, convirtiéndose en un nuevo código, el de avispa-orquídea. Me parece que en los jardines de mariposas la transmisión de código pone a la vista simbiosis sorprendentes, ya que las mariposas blancas muestran afinidad con los mastuerzos, las anaranjadas con la pasionaria, las amarillas con la lantana, las violáceas con la lavanda; y las multicolores ¿son acaso desterritorializaciones, vuelo sin principio ni fin? Hay en estos jardines una producción artística de las plantas y una voluntad artística en las mariposas? No hay manera de dar una respuesta definitiva, puesto que, según Deleuze, la naturaleza es como el arte, porque conjuga elementos que poseen cierto grado de estabilidad, o, más bien de repetición, como el color blanco de los mastuerzos, el anaranjado de la pasionaria, el amarillo de la lantana, el violeta de la lavanda; esta persistencia de los colores nos permite pensarlos como territorios que se desbordan en las mariposas, trazando juegos entre lo finito y lo infinito. Los colores de las plantas se transforman en alas de mariposas haciendo que el arte y la vida afirmen su dinamismo recíproco, sin que ello implique que la naturaleza sirva de modelo a la producción artística; por el contrario, a pesar de que hay un entrelazamiento múltiple entre las artes y la naturaleza, ésta se considera desde el modelo estético, tomando en cuenta que somos, como las flores, hijos del viento y el polen, pues

manteneos una relación gímnica en términos de un cuerpo a cuerpo que evita que nos fundamos o nos confundamos con ella:

*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: hay contrapunto cada vez que una melodía interviene como <motivo> de otra melodía, un código en otro: un plano de composición del roble lleva o comporta las fuerzas de desarrollo de la bellota y la fuerza de formación de las gotas...*²⁰

La composición de la pantera rosa es la conspiración de tonos y grados, del rojo y el blanco, del calor y el frío, composición estética: precisamente en eso consiste su devenir-mundo, en devenir imposible en su rosa que desquicia el negro o el amarillo de los felinos, pero tal imposibilidad afirma su realidad posible como condición de mundos color de rosa; posibilidad real que no señala más que sus estados de suspensión sígnica o sintomática. Devenir-mundo supone desproveerse de opinión, de perspectiva, volverse imperceptible, asignificante, devenir juego <con> el mundo, continuidad cósmica, potencia pura, azar, para producir su propio mundo color de rosa: universo pantera con rasgos que son apenas componentes modulares de protoenunciación; pantera-artista, pura proyección de líneas siempre vivas, de cualidades materiales, verdaderas singularidades plurales, filiformes y rumorosas, de desplazamientos independientes, pero también de enjambres, de vecindades: línea de imperceptibilidad horizontal y de temperamento gélido, frialdad de los bajos fondos; línea de desarrollo vertical y candente; línea de decadencia, línea de fuga, diagonal, ni frío ni calor, pero, al mismo tiempo, frío-y-calor, humo, ruptura y conexión; templa, color desleído.

El artista no reproduce el mundo, muestra fuerzas, desarrollos, afectos y nuevos perceptos del color, de la luz, del sonido; libera el deseo de la interioridad de los sujetos de identidad acabada, y lo convierte en máquina productora en el trazado de la línea de fuga, en la separación que engendra

²⁰ Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 158

espacios finitos, que son los espacios de la obra de arte. Finito e infinito son nociones que funcionan en el arte señalando la naturaleza del campo trascendente, la realidad producida como simulacro, como variación conceptual a deformarse estéticamente. Lo finito es la expresión artística, la obra de arte, los bloques, las composiciones, los códigos que plasman el deseo, mientras que lo infinito indica la condición de posibilidad de la obra. Hay que considerar, además, que lo finito es un tipo de unidad no teórica, sino unidad en cuanto pluralidad del bloque, de la composición; unidad artística en la que se evitan las distinciones formales entre lo natural y lo aloplástico, y, por tanto, unidad-complicidad, o complicación del numen y los dioses gentílicos. En todo caso, este es el ingrediente que diferencia la producción del artista respecto de la producción simbiótica del mastuerzo, de la lantana, de la pasionaria, de la lavanda, puesto que el arte nómada es una producción aloplástica que exhibe rasgos vitales; y es en ese ámbito antropomorfo en el que se inscribe la pantera rosa, producida como caricatura, como figura ilustrativa de historietas. Pero Deleuze la percibe en un espacio abierto y liso, en su singularidad estética, en su estatuto de universo rosa.

El elemento diferenciador es la composición artista-naturaleza, la inspiración, el entusiasmo, el arrebató, la exaltación, el delirio, la voluntad de arte y, simultáneamente, reglas concretas, pues al plano de composición estética nunca le falta un plano de composición técnica. La inspiración sugiere, insinúa, expresa sutilmente, pero también toma, se sirve de elementos para ponerlos en conexiones atrevidas; es seducción laberíntica, salto al abismo para robarle unas fuerzas y plasmarlas, como los artistas *ebrios de enigmas, gozosos de la luz del crepúsculo*²¹, y, al mismo tiempo como relojeros precisos en la distribución y creación de espacios. La inspiración es pura expresión en el olvido de los hilos conductores y todo tipo de certidumbres; entre-tenerse como tenerse uno mismo en la conquista de los propios confines, situarse <entre> dispuestos al reencuentro con lo oculto, lo

²¹ Como dice Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*, p. 243

negado, el cuerpo, el espacio más cercano, en cuyo caso los abismos no significan fondos, sino esa cercanía extrema, en la espacialidad de la experiencia más inmediata. Tránsito del espacio mediado al espacio íntimo; pero de ninguna manera un paso sucesivo, sino efectuado en las complicadas relaciones de lo liso y lo estriado, en las que se intrincan diferentes funciones de lo visual, puesto que el espacio inmediatamente experimentado, es un espacio vivido que entraña una función específica, táctil, o, más precisamente, *háptica*. La función háptica de los ojos produce espacios próximos, sin limitaciones, que se diferencian de los espacios producidos desde la función óptica, subordinados a la medición, a los límites.

Tal y como suele proceder, Deleuze plantea una oposición entre los espacios hápticos y los ópticos, en términos de proximidad y lejanía, de deformación y de donación de formalidad visual, para luego llevar estas oposiciones primitivas a lo activo y lo pasivo, desde los que lo háptico y lo óptico se presuponen recíprocamente, de tal manera que la proximidad y la lejanía solamente expresan grados, matices, tonalidades. El cuerpo, o más bien lo corporal, produce espacios de entorno, marginalidades de transitividad, bolos de sensaciones: el espacio abierto desde el cual la pantera pinta color de rosa su mundo al devenir ella misma un mundo absolutamente rosa. Las funciones visuales hápticas y ópticas no son formales, sino solamente líneas que se trazan en las combinaciones de la horizontal y la vertical, y temperaturas, en las relaciones de frío y calor, y en los desarrollos, en los acrecentamientos de fuerzas, en las fugas. Estas combinatorias no hacen más que afirmar el carácter intensivo del espacio del arte y los tres aspectos bajo los cuales se expresan, como todas las multiplicidades intensivas:

Desde el punto de vista del pathos, como psicosis, y, sobre todo, como esquizofrenia; desde el punto de vista de la pragmática, la brujería las

*maneja; y, desde el punto de vista de la teoría, su estatuto es correlativo al de los espacios...*²²

Pathos, pragmática y teoría inseparables en la producción artística, señalan la orientación, la referencia no objetiva o ajena al objeto de arte, sino endógena y material, y las conexiones, los cuales señalan el padecer como un devenir autómatas en la conquista del temple creativo, la expresividad y la producción de espacios no representativos. La orientación indica cómo se dispone el pensamiento nómada en su semblante artístico, y esta disposición, según Deleuze, es de tipo esquizofrénico, pero la esquizofrenia como señal del deseo no edipizado, no triangulizado en padre-madre-hijo, puro desear-desear que, más allá de los triángulos dialécticos, no consiste más que en descentramientos a partir de los cuales la producción se efectúa en estados casi insoportables porque el creador de obras de arte pierde sus determinaciones formales en un devenir imperceptible como el devenir-mundo de la pantera rosa, en el que la pérdida de identidad fija opera en favor de los coros de sonoridad sorda. El *pathos* remite a una experiencia aterradora de alucinaciones y de delirio, que, sin embargo, no se explica como extravío de la mente²³, porque Deleuze ya no utiliza esta noción en los términos de la teoría psicoanalítica de las patologías, según la cual la esquizofrenia es psíquica: autismo, disociación, extrañamiento del mundo. En el nomadismo en el arte, el *pathos* es una experiencia que no puede desprenderse de su expresión, y la expresión, a su vez, no puede separarse de los juegos entre lo liso y lo estriado. Desde este estado *páthico* el delirio y la alucinación dejan de ser simples formas para convertirse en expresiones materiales, corporales:

²² Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 515

²³ De acuerdo con el discurso psicoanalítico, la esquizofrenia se considera, ante todo, como un trastorno específico llamado autismo, concepto compuesto por tres diversos aspectos: la disociación, a partir de la cual el autismo se explica como efecto de [la disociación]; el delirio, entendido como ruptura o desapego a la realidad; y el espacio-tiempo, es decir, el ser en el mundo, que describe al esquizofrénico en su mundo específico, en su burbuja, en extrañamiento. Para ampliar esta información, véase, Deleuze-Guattari, *El AntiEdipo...*, pp. 30 ss.

*El dato alucinante: veo, oigo, así como el dato delirante: pienso, presuponen un <yo siento> más profundo que proporciona a las alucinaciones su objeto, y al delirio del pensamiento su contenido...*²⁴

Los tres aspectos que componen las multiplicidades intensivas, puestos en relaciones de composición polivalente, hacen posible el abordaje por cualquiera de las nociones en juego, puesto que *pathos*, pragmática, y teoría se complican unas con las otras, y, a pesar de ello conservan su diferencia, porque se trata de una diferencia de naturaleza. Desde el *pathos*, el espacio artístico supone un <yo siento> más profundo que el <yo veo> que quiere conocer contornos, distinguir las formas que pueblan el mundo. El <yo siento> solamente desea intensidades, temperaturas, olores, texturas, pues el orden sumario de los órganos se pierde abriendo el cuerpo a la pura sensación; la visión organizadora, óptica, se convierte en visión ciega, háptica, y las formas construidas a la distancia franquean sus bordes y se estrellan en la piel. Desde la pragmática, hay que considerar las relaciones de pacto, como las planteadas por los brujos en sus devenires animal, vegetal o mineral. La pragmática es una política que se efectúa en *Agencements*, fuera de lo institucional; se trata de una política no dominante que prolifera en los enmarañamientos de fuerzas. La pragmática o micro-política a la que Deleuze también llama <esquizoanálisis>, no se basa en las evoluciones de filiación ni en las génesis identificables. Y, de acuerdo con la teoría, los espacios artísticos se producen en y por los enlaces del modo esquizo de la vacilación, de la fluidez que impide la formación de nódulos de significado estables.

La teoría y el *pathos* operan en un pragmatismo que no se refiere a una filosofía sumaria, sino a semióticas abiertas desprovistas de formalización suficiente y de universalidad en sí mismas, porque tales semióticas son productoras de *prágmata* que se expresan diagonal o indirectamente en movimientos epicíclicos de aros abiertos que enlazan y sueltan. Deleuze

²⁴ Cf. *Ibidem*

considera la pragmática desde el punto de vista de la literatura norteamericana, inventora de un mundo en proceso como una pared interminable hecha de piedras sin argamasa, cada una de las cuales es ya por sí misma un mundo expuesto a relaciones flotantes, como las creaciones de Melville:

Melville inventa mundos-archipiélago, islas o islotes; no cráneos, sino médulas espinales; no vestidos uniformes, sino capas de Arlequín, incluso blancas sobre fondo blanco, patchworks de continuación infinita, de empalmes múltiples²⁵

Carlos Castaneda también maneja la pragmática en el sentido del pragmatismo literario norteamericano; afirma la existencia de <otras semióticas> que alteran la composición del lenguaje con valores transdiscursivos en la aparente oposición entre las fuerzas activas y las pasivas, en lo asignificante tanto como en la significación. Las fuerzas activas son como un toque oscuro de lo impersonal, mientras que las pasivas como aquello que da consistencia al sujeto, instalándolo como centro dominante provisional, donde lo impersonal imprime el descentramiento esquizoide y señala la productividad deseante, y el sujeto como lo que se desarrolla, lo que trasciende, lo mediado. Al invocar a la pragmática de los brujos, Deleuze alude a un paganismo que describe el mundo en términos de campos de energía producidos en la energía vital, y una percepción no teórica consistente simplemente en <ver> lo que desde una mirada cotidiana es invisible²⁶; la mirada en este caso se produce por la función háptica, a partir de la cual las mutaciones chamánicas adquieren un contenido de verdaderos bloques intensos o franjas entre la vida y sus límites, lo vivo. Tal parece que ese tipo de mutaciones señalan alteraciones en los códigos, y no simples representaciones, puesto que el chamán no se considera a sí mismo como

²⁵ Cf. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 122

²⁶ Deleuze lee con placer a Castaneda, e inserta algunas de sus intuiciones; eso me llevó a explorar el asunto del <conocimiento silencioso> también descrito como <emanaciones del Águila> o <salto al abismo>, en *El conocimiento silencioso*, de C. Castaneda.

otra cosa, como un animal o como un mineral, sino realmente <se *siente otro*> sin dejar de ser lo mismo: deviene una entidad descentrada y carente de identidad fija, de tal modo que cuando se siente serpiente, caballo, nube, o vapor, deviene chamán serpentino y sonoro, chamán trotador, relinchando y con las crines al viento; chamán difuso, fractal en fuga; chamán deshaciéndose en el epílogo del sol. El chamán deviene mundo serpiente de cascabel, mundo caballo, mundo nube o mundo vapor, como la pantera, quien deviene mundo rosa.

La orientación esquizofrénica como modo de relación espacial no se disocia jamás de una pragmática de las relaciones de contacto, y una teoría de la presuposición de los espacios; a partir de esta composición las nociones de espacio lejano y espacio próximo son afines con dos tipos de funcionamiento de lo visual que, a su vez, expresan los modos en los que se realiza la distribución: la relativa al espacio próximo, háptica, es una distribución nomádica en la que mi vida sentida clama; en cambio, la que remite al espacio lejano, describe los espacios estriados que la función óptica de los ojos convierte en formas visuales, según los cuales se constituyen los panoramas en los que el lomo de la montaña se sitúa detrás de las desafiantes espinas de los cactus, pero antes, y sobre todo, debajo de un azul profundo surcado de cuerpos celestes: espacio cerrado, con el techo del cielo, y, sin embargo, abierto, desértico, liso. En el espacio háptico no puedo ya dirigir la vista hacia lo que me toca, arena insidiosa que ha saltado dentro de mi zapato; ya no la veo, no puedo verla, solamente sentirla en el esbozo del espacio artístico que se constituye como paisaje. Panorama y paisaje, cielo y tundra.

Neblina

*Espera la noche, disfruta con los crepúsculos;
en lo posible, no prendas la lámpara, deja que la sombra venga.
La noche brilla como un diamante negro que alumbra adentro.
El conjunto de los cuerpos ve la cercanía de las cosas,
su presencia masiva de noche, su tranquilidad²⁷*

El modelo estético afirma los espacios lisos y los estriados a la vez, en el espacio intensivo; se trata de un espacio afectivo, pura expresión de las actitudes del cuerpo, que lleva a la luz del día las sombras fascinantes de sus noches. Noche y día, luz y sombra, son parejas nominales que Deleuze libera de la dicotomía del clarooscuro y las pone en relaciones corporales utilizando nociones que llegan como ecos de la ciencia y de la filosofía. El arte, las artes, proceden por intercambios melódicos de donación y captura con la filosofía y la ciencia, como sucede con lo molecular y lo molar, aplicados al espacio liso y al estriado, entre los cuales se anula la distinción del mismo modo en que se hacen indiscernibles el día y la noche en la intersección crepuscular, en la que también se agotan las delirantes hegemonías del adentro y del afuera. El crepúsculo es una franja temporal que absorbe todas las tonalidades de color del día y de la noche, y las disfraza en rojos pervertidos con respuntes de humo y oro; vespertino, situado entre el día y la noche, y matinal entre la noche y el día, juega a enmarcar el mediodía, rayo sin matices que se bebe las sombras de los cuerpos junto a todos los instantes. Liso y estriado al mismo tiempo, el crepúsculo es un campo de fuerzas inmanente que produce sus propios desarrollos, sus trascendencias

²⁷ M. Serres, *Los cinco sentidos...*, p. 85

sensibles, materiales, como la neblina, conjunto de gotas de agua en suspensión en el aire, y sin embargo en constante contacto con el mar.

El mar es un espacio liso continuamente estriado, navegado por barcos y herido por submarinos, interrumpido por bancos de peces, atravesado por atolones de coral, medido por radares. La neblina realiza; es producto de la inmanencia, nube, obertura, suave comienzo, signo. El mar, el cuerpo; espacio afectivo, como mi cuerpo y sus estremecimientos. ¿Quién habla?, ¿quién dice <mi cuerpo>? En el cuerpo difuso de la neblina no importa si se clama o se reclama un yo: es una zona de locura donde el <quién> pierde su nombre, ya no remite a un yo, sino a fuerzas, y las voces que se levantan inventan figuras estéticas. El quién sin nombre ya ni siquiera precisa del <nosotros> utilizado como excusa que enmascara multitudes en movimiento; se trata únicamente de quien siente y produce las artes como llamas vivas.

Arte y ciencia, arte y filosofía, desarrollos melódicos que nos permiten comprender el problema del cuerpo según dos potencialidades diferentes, aunque conectadas con el deseo: la filosofía y el arte, y, en ambos casos, en relación con la ciencia. En filosofía, el cuerpo se considera en el sentido de la Voluntad de poder nietzscheana, producido por la relación de fuerzas de poder, donde el poder no tiene otro contenido que el elemento informal del saber intuitivo; mientras que en arte, la relación de fuerzas se refiere a las fuerzas del sentir: sentir-se es lo propiamente corporal, en cuyo caso la voluntad alude a una voluntad de arte en términos de producción signífica o sintomática.

El cuerpo, en tanto composición artística de tenues percepciones, de matices que deslavan los organismos, es, según Deleuze, molecular, afectivo, un puro acoplamiento de los rasgos intensivos del artista, de sus sentidos corporales que no se reducen a las funciones orgánicas, en todo caso, las presiden, aunque son coextensivos a ellas. Los sentidos toman por asalto los órganos, liberándolos del sello formal: abren los márgenes del oído, del

gusto, del olfato, de la vista: todos parecen devenir táctiles; los confunden sumiéndolos en las sombras donde todo se transforma en piel; las plantas de los pies pisan universos desconocidos pero no ajenos, y las manos pierden toda referencia y trazan figuras extravagantes, como tenazas que no tienen ya nada que apresar porque están pletóricas; las falanges de los dedos se prolongan en los cuerpos que rozan. En las sombras ya no hay barreras entre mi cuerpo y los demás cuerpos. Pero la distinción entre la luz y las sombras es como un toque de campana, una llamada de atención.

Hay que ir al corazón de la noche, y no simplemente refugiarse en las sombras en las que todavía operan los criterios de identidad, aunque vagos; sacar las sombras de la oposición con la luz para dejar de ser cuerpos y devenir seres corporales, cutícula informe, mar de sensaciones en el que mi oído [digo <mi oído> por costumbre, aunque ya no es mi oído sino el efecto del ruido] *degusta* la sal y *siente* la humedad y el sol al escuchar tambores que suenan a océanos; el tacto oye, huele, saborea, ve. Todos los sentidos celebran sus orgías en la piel: los lamentos de una guitarra arrasan los vellos y los poros colman sus cráteres con humores que se levantan en las alas del erotismo hacia donde la luz y la sombra no pueden ya sembrar existencias, agobiados por la neblina. La luz y la sombra, fuera de las inversiones simples, son viejos tejedores de trascendencias sensibles que exasperan a la ontología; nube que imposibilita la decisión, suspenso, piel que se prolonga al contacto con otros cuerpos que han dejado en el olvido su ordenamiento orgánico en un gran cuerpo conjuntivo. *El conjunto de los cuerpos ve la cercanía de las cosas*, hace estallar el mediterráneo en mi garganta al bañarla con los jugos de la cepa Merlot. Ah! la piel, lienzo en el que todos los mundos se plasman; los sabores y los olores, los sonidos y las temperaturas me penetran constatando mi inacabamiento; abro la boca y un alud de moléculas y submoléculas se cuelan haciendo rizoma con mi esófago. Hablo, y atravieso el mundo. Hay huecos entre las fuerzas que me componen: solamente los cuerpos teológicos están libres de fisuras.

Filosofía y arte mantienen relaciones correlativas que desplazan las simetrías evolutivas e involutivas: la filosofía produce en lo actual-virtual, cuyo real es la variación que afirma la diferencia repetidamente. El arte produce variedades que afirman lo finito y lo infinito; lo infinito posee un tipo de realidad considerada como potencia expresiva que alcanza concreción en la obra de arte nómada, abierta, inacabada. Filosofía y arte son torbellinos en los que los vientos se mueven oponiéndose entre sí, pero también formando mestizajes en un intercambio de velocidades. Mientras que la filosofía da forma gracias a las estrategias rizomáticas de las alianzas productoras de los devenires conceptuales, el arte de-forma y hunde el pensamiento en las fuerzas, roza el revés del pensamiento, lo impensado: el cuerpo, al que aligera convirtiéndolo en un soplo vigoroso, una estrella de plata, de acuarela, de mi bemol mayor. Lo infinito es seductor porque ahí solamente habita lo posible.

Pájaro de fuego

*Se necesitan tres alas
para constituir un estilo, un pájaro de fuego:
conceptos, perceptos y afectos...*²⁸

La seducción de lo infinito no supone la búsqueda de una finalidad superior, de una realidad esencial. De hecho, tal seducción no se colma, pero se alimenta y fortalece en el placer de lo finito, en la variedad, puesto que lo finito señala la determinación sensible de todo lo que está compuesto: las obras de arte. Este placer expresa un sensualismo en el que intervienen las tres alas del pájaro de fuego: el concepto, gracias a que la realidad pictórica, musical, poética, surge de lo real como una desviación, como un extravío exquisito en el que los perceptos marcan la disolución de las percepciones, mientras que los afectos, la de las afecciones, en el *pathos* creativo. Los perceptos como correlato a los espacios lisos, los paisajes no humanos; los afectos, al devenir no humano del artista o devenir minoritario, en el abandono de la lógica del dominio.

La pareja nominal finito-infinito no remite a los espacios de la representación, sino a las relaciones entre el espacio estriado, compuesto, estético, y el espacio liso, abierto, imposible, al que Deleuze suele poner en afinidad con el mar, el desierto, los hielos polares, pero también con la lisura de nuestro cuerpo nervioso que conjura las masas; cuerpo molecular, sub-molecular en vez de totalidad orgánica. De esta manera, lo liso no puede pensarse simplemente como un fondo inerte del que emergen los espacios estriados: en él se producen remolinos moleculares, estrías microscópicas que no lo limitan. La noción de lo absoluto en el arte nómada sugiere la operación de los espacios lisos, en cuanto que los espacios estriados se producen siempre en relación con ellos, en cuyo caso lo liso no subyace, más bien adyace.

Las nociones de lo liso y lo estriado desplazan la asunción del lugar como fijación de las esencias; señalan los desbordamientos de la oposición entre el

²⁸ G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 261

nomos abierto y el espacio-logos, porque si bien lo estriado alude a las delimitaciones, y éstas a una armonía ideal, no indica idealismos platónicos, sino desarrollos por cambios diferenciales de la velocidad, producciones siempre laterales, variedades que conservan la potencialidad a pesar de ser arrojadas por esa furia inagotable. El aspecto teórico de la producción de espacios va siempre en compañía de los modos de establecer relaciones con el espacio, de vivir el espacio en sus dos ángulos: <en> el movimiento, es decir, en los espacios intensivos en los que simplemente nos distribuimos sin jerarquías, sin atribuciones, sin elección, como la tortuga recién nacida que abandona la playa para conquistar el mar del Pacífico sencillamente se distribuye; y <en> los aparentes reposos que nos permiten encontrar cierta estabilidad y pensar lo vivo como cosas, y no como procesos. Las relaciones entre lo liso y lo estriado señalan el juego del mundo que engloba nuestros juegos y el juego en el mundo, puesto que estar <en> los espacios estriados, a los que solemos referirnos como físicos, extensivos y susceptibles de medición y repartición, supone una elección: estoy en una cierta ciudad, pero, en el espacio liso que ella es, elijo una zona, una colonia, una calle, una casa. La casa es el espacio más estriado en este desarrollo, y, sin embargo, sigue siendo <también> espacio liso, el espacio liso en relación al cual estoy en el estudio, o en la cocina...

Pensar esta simultaneidad de lo liso y lo estriado supone ver algo demasiado grande en la vida, que es lo vivo como proceso, como vida. Se trata de una mirada insoportable que rápidamente se transforma en el placer de lo finito: va del horror de la crueldad al amor creativo. Este modo de ver es artístico, a la vez háptico y óptico; tal mirada es, en realidad, un modo de vida expresado en la figura estética del esquizoide que define al artista: un pie dentro y el otro tendido hacia delante, puente, canal comunicante entre dos universos diferentes, y, a pesar de ello, construyéndose en reciprocidad. Pero el artista mismo tratado como proceso, como máquina abstracta, como un <autómata> engranado con la maquinaria productiva, como lo esboza Artaud para acabar con la autoridad subjetiva.

El *Pájaro de fuego* es un híbrido que tomo como pretexto para formular la pregunta por la producción del autómata, a la vez por la materia del estilo y por los perfiles expresivos de una percepción sensual en la que las oposiciones no son ya más que funciones tensoras entre los dos universos puestos en relación: el de los hombres y el de la naturaleza. La tensión es una franja intermedia que señala el <entre> nomádico y productivo que sugiere la estrechez abierta de los espacios hápticos productores de síntomas o desarrollos, mediaciones o trascendencias sensibles que no culminan en significados estables:

*Los síntomas son cadenas deseantes no homogéneas que se parecen más bien a un desfile de letras de diferentes alfabetos en el que surgirían de repente un diagrama, un pictograma, la pequeña imagen de un elefante que pasa, o de un sol que se levanta...*²⁹

Los síntomas son el vestido multicolor de la expresión, el paso de la materia a su expresión que muestra el sentido de la *Nomadología* o teoría del nomadismo, consistente en la idealidad del espacio estriado y el realismo del espacio liso, a partir de la cual Deleuze piensa un nuevo realismo en el arte, ya que la idealidad nada tiene que ver con las formas del idealismo trascendental. Lo estriado es ideal en términos de trascendido, producido; indica una idealidad en cuanto inmaterialidad porque no se trata de la negación de la materia, sino de la pérdida de pesadez de la materia en sus propios rasgos. El realismo de lo liso consiste en su materialidad: lo liso es el espacio intensivo de los seres corporales, los cuales son la materia de hecho de lo estriado, que es el hecho artístico. Me parece que la Nomadología afirma la diferencia de la teoría estética de Deleuze respecto de la teoría estética tradicional, porque el hecho de que señale las artes como la trascendencia de los materiales, y no de las formas, instaure un realismo no imitativo, sino corporal, que delata el flujo de la vida en el arte y del arte en

²⁹ Cf. Deleuze-Guattari, *El AntiEdipo*, p. 44

las diversas artes, que surgen como efecto de la implicación y complicación de la expresión de los materiales a través del autómata, el <quién> sin nombre cuyos estilos nacen en la deliciosa inmediatez del espacio próximo como el que se produce cuando el color rojo de mi cortina entra en constelación con el atardecer.

“Los estilos son visiones suspendidas en el tiempo y en el espacio”³⁰, dice Deleuze, y con ello me parece que indica la intersección de lo próximo y lo lejano como materia de los estilos: la visión que ya no es óptica, pero que todavía no es háptica, puesto que la primera es eminentemente delineante, en tanto que la segunda es ciega. La visión suspendida es un entre-dos, como el crepúsculo, el mediodía y el corazón de la noche; es el enigma bajo los jeroglíficos, el movimiento vital que sintetiza todos los movimientos en una calma donadora que se expresa en los trazos, los acordes, los tonos con los que el artista expone los rasgos propios de cada arte, pero también sus modos de existencia, íntimos y callados, todavía impersonales, indecisos. Los estilos estallan en las figuras estéticas que son lenguajes menores que reclaman pueblos que todavía no existen. El escritor perturba los lenguajes directos al arrastrar las palabras al tic-tac, al pulso de la vida, porque al liberarlas de la lógica sintáctica las extiende en impulsos irreprimibles. Deleuze, el escritor, expone sus estilos al abandonarse en los espacios absolutos de sus <mesetas>, al situarse en los espacios esteparios en los que traza la distribución nomádica de los lobos, pero también cuando se lanza a los cielos estriados de las aves que migran desplazándose en parvadas guiadas por un pájaro líder.

Los estilos del músico expresan la yuxtaposición de acordes que saltan de las verticales y de las horizontales, de la armonía y de la melodía, distribuyendo las frecuencias en módulos constantes o variables, en cortes o intervalos, para liberar los valores propiamente rítmicos. John Cage es un músico al que Deleuze cita para destacar su redefinición del percepto en

³⁰ Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 92

función del sonido bruto y complejo. Su composición sigue el principio Zen de la no intencionalidad, principio plástico; música y poesía se entrelazan en los mesósticos que parten siempre por el medio, <entre> las palabras. Estructura la orquestación como Schönberg, quien yuxtapone planos y densidades de contraste entre la orquesta y un amplio espectro de matices instrumentales, y suele abrir con una sección grave de las cuerdas, ostensiblemente acentuado por los metales y los sombríos efectos de los contrabajos. Su música me parece incisiva; continuamente atravesada por vales musculares que estremecen en los tránsitos del monograma re, mi bemol, do, si, o cualquier otro cuarteto de notas que le sirve de germen melódico en nuevas composiciones: ritornelo productor de variedades, espacio liso de los devenires. Estos estilos para instrumentar suenan diferente en los pianos arreglados de Cage y de Boulez: sonidos azarosos, lanzamiento de dados o de palillos del iching.

El pintor rechaza la tentación de re-presentar objetos identificables en su brillante riqueza, y en su esplendoroso volumen; esboza, en cambio, la velocidad de la línea en el intercambio de flujos suaves y vigorosos que no tienen un comienzo, un medio y un final, porque no narran ninguna historia, no rescatan ninguna memoria. En su producción no hay nostalgias; no hay perspectivas. La pintura no describe profundidades: es bidimensional; no hay nada detrás del universo capturado. Van Gogh no va más allá de sus cipreses porque no conserva del espacio sino la propia vecindad, epidermis eufórica y brocha delirante. La composición pictórica, el arreglo de líneas y colores expresan seres inmediatamente ahí, como la intersección fluctuante del rojo de mi cortina y el atardecer.

La producción de la obra de arte nómada es cuestión de estilo, de vida viviéndose en el más alto grado de intensidad; cuestión de *salud*, en el sentido nietzscheano. La noción de estilo está estrechamente ligada a la de devenir, pero hay que destacar que el devenir no conserva la concepción hegeliana, en cuanto movimiento de la oposición dinámica de contrarios, es

decir, como desarrollo progresivo de una forma ordenado teleológicamente. El devenir, según Deleuze, afirma las transformaciones en la operación lúdica de la temporalidad y el síntoma, en la subjetividad y el sujeto considerado como una línea curva, pura proyección hiperbólica. El estado corpóreo del artista, su automatismo expresivo, es como el desierto ocupado solamente por intensidades, por ruidos, por vientos: únicamente fuerzas y cualidades, rasgos materiales. Esta operación lúdica muestra el pensamiento artístico en acto, diferente al pensamiento sedentario de la reflexión, y relaciona de diversas maneras el *viaje in situ* que señala el paseo del esquizoide, y el viaje itinerante:

*El viaje comienza cuando uno quema sus buques,
la aventura debuta con el naufragio.
Sólo entonces los Dioses abandonan al marinero
quien a su vez los abandona a ellos...³¹*

Los estilos forman parte de la obra de arte; son inseparables al paseo del esquizoide emprendido como una excursión con sus repentinos éxodos; viaje imprevisto en el que se compromete la seguridad en aras del impulso de dibujar nuevos trayectos, líneas de humo, caminos inciertos de quien no sabe de dónde viene ni a dónde se dirige porque en su caminar desdeña las vías directas en las que se anula la experiencia de la ceguera de los espacios inmediatos. Viaje tortuoso, barroco, en el que se siente lo cercano, lo táctil, el espacio liso, puro sentir lo que el cuerpo puede, aunque el viajero nunca lo sepa, como ya lo había presentido Spinoza. La noción de <viaje> no es una aportación de Deleuze a la filosofía, lo cual carece de importancia, ya que las nociones de *viaje in situ* o paseo del esquizoide expresan movimiento: el pensamiento como movimiento, la subjetividad como movimiento, la producción como movimiento, pero también aluden a los dos tipos de función de lo visual, la óptica que remite a la lejanía, a las distancias, a los panoramas; y la háptica, que insinúa la proximidad del paisaje. Pero no se reducen jamás a relaciones simétricas; ambas nociones desarrollan sus

³¹ Michel Serres, *Los cinco sentidos...*, p. 372

oposiciones locales y sus presuposiciones absolutas, que hacen que el paseo absorba todos los desplazamientos, todos los viajes itinerantes.

Lo distante y lo cercano se combinan de diversos modos, puesto que el espacio óptico apunta hacia una homogeneidad peculiar, porque en ella se definen los límites entre las cosas: el parque, el árbol, las flores, los niños jugando, el perro gris que perdió a su dueño. El espacio háptico sugiere heterogeneidad a pesar de su lisura, es pura intensidad; espacio próximo, y sin embargo la inmediatez con su bestial vitalidad parece asombrosamente tan extraña como lo lejano. Y es que en ese espacio heterogéneo y liso, despoblado de dioses, todo deviene táctil: en mi piel se ensancha el universo, y de pronto la distancia se hace sensible porque en realidad jamás se había borrado, solamente se había guardado la función delineante de mis ojos para producir proximidad.

La distancia, la lejanía, el panorama, son nociones que hablan de viajes cuidadosamente planeados, en los que se otorga una importancia central a los puntos de partida confiables, pero también a los destinos no menos certeros. Los itinerarios marcan los sitios a visitar, los recorridos y los altos obligados. El viajero que lanza su vista a la distancia adora las longitudes; lo mueve su avidez por apropiarse de nuevos panoramas que alisar al restituir la función óptica; es un viaje memorial que también puede realizarse como paseo en los jardines, porque la distancia lo es ya a un milímetro. Según esto, la distancia o lejanía se produce por la imposición de orden, de límite. Lo que le interesa a Deleuze, es destacar que las funciones óptico y háptica no se realizan en el estricto orden de la cercanía y la lejanía <físicas>. Son los modos de relacionarse con el espacio, ya que en el jardín los panoramas son hormigueros bajo el pie, o aves del paraíso sembradas junto a la vereda.

El viajero esquizoide o nómada abandona sus tesis en favor de las digresiones; se entrega a los escarceos con el cabello de fuego batiéndose en el viento, intuye el espacio, no lo almacena. Divaga improvisando mundos sin

llevar consigo cartas de navegación, ni brújulas, ni cajas negras, ni teléfonos celulares, ni lap tops, ni la foto familiar. Sometido solamente a las turbulencias, al mar y al desierto, porque en esa experiencia de proximidad no ve cielos protectores. Olvida el reloj; se olvida de los tiempos ya vividos, extraviado en la vida y regalado al azar, para escándalo del escrupulo organizador. Los cambios de dirección se dan por rechazo, cuando no entra en composición con algunos elementos. Esquizoide, artista nómada que grita sus estilos que expresan un juego de paradojas, más que un sistema cuajado de recuerdos:

*Mi memoria es de hostilidad, no de amor. Sólo me empeño en alejar el pasado. ¿Qué quería decir mi familia? No lo sé, era tartamuda de nacimiento, y sin embargo, tenía algo que decir. He aprendido no a hablar, sino a balbucear, y sólo prestando oídos al ruido del desierto, al bramido de las olas del mar, y una vez blanqueado por la espuma de su cresta he adquirido una lengua...*³²

³² Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 178

Capítulo 3. Lógica de la sensación

Fascinación del Afuera

*Dejé mis libros colgados de la vida;
deseo que sean masticados
por las cosas exteriores¹*

La lógica de la sensación es un conjunto de caminos, el desarrollo de una pragmática de la composición estética efectuada en un doble aspecto, puesto que se trata del trabajo de la sensación y de la invención de una técnica consistente en el modo de tratar los materiales. Deleuze se refiere a estos dos aspectos utilizando las nociones <composición del plano estético> y <composición del plano técnico>, en los juegos vectoriales de tiempo y espacio. Se trata de una lógica que des-camina los pasos en la producción artística, no solamente en la pintura, sino en las diversas artes. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, cartografía las trayectorias de los espacios pictóricos creados por Francis Bacon², quien no se deja seducir por los cantos de las sirenas del arte abstracto. La pintura llega por accidente a su vida, como el mismo Bacon afirma, es decir, nunca estuvo sometido a una formación académica que luego hubiera tenido que olvidar. Pablo Picasso es este accidente; su obra artística inviste la mirada de Bacon y se convierte en la clave para el estilo baconiano orientado a forzar la reverberación de los cuerpos por la levedad de la carne que se desprende de los huesos. Paradójicamente, las figuras estéticas de Bacon son de una exquisita concreción.

¹ Artaud, *Van Gogh: el suicidio de la sociedad*, p. 53

² Francis Bacon [1909-1992], pintor inglés nacido en Dublín, Irlanda. El arte abstracto le parecía decorativo: no toca nada, no dice nada, no conmueve. Ni siquiera se sintió atraído por la pintura de Kandinsky ni por la de Paul Klee, pero admitió que en ellos había posibilidades que iban más allá del arte abstracto, sobre todo en el caso de Klee. En 1948 el Museo de Arte Moderno renueva York [MOMA] compró uno de sus cuadros. Partir de 1949, con la serie de crucifixiones, se iniciaron las exposiciones individuales por diversos museos en las sedes culturales más importantes.

Falsear la carne, darle una realidad artística a los cuerpos, es, quizá, lo que más conmueve a Deleuze, pensador de la vida como *Physis* en tanto ser corporal de fuerzas completamente determinadas, y, sobre todo, desviadas gracias a la potencia falseadora del arte. Por ello, considero que no es una casualidad que elija la obra de este pintor para hacer una suerte de registro de los viajes realizados por los colores y las líneas que ocupan sus lienzos, una bitácora del vuelo de sus manos apasionadas, una captura de la llama de sus ojos transformados en pura visión. La lógica de la sensación indica el modo de producir arte en el sentido de crear-y-exhibir, así, inseparables, puesto que tal inseparabilidad permite preguntar por el arte a partir de la obra, desmontándola para ver la voluntad artística que la habrá producido. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* es un libro abierto, asimétrico, irregular, errante, porque Deleuze no hace evolucionar temas, personajes o sentimientos; en realidad eso no sería posible, ya que se trata de una lógica ilógica que rastrea los recorridos de la producción artística en una involución que es tan creadora como la propia producción de la obra de arte.

Si se atiende a la categorización estética del arte, Francis Bacon, el pintor, se inscribe en el ámbito del llamado <arte moderno>. Su producción se pone en marcha bajo el hechizo de Picasso y de Artaud: el cuerpo como un hecho romboide o triangular, los rostros como manchas salpicadas de geometrías nómadas; las carnes, lonjas volátiles; los organismos convertidos en manojos de fuerzas, cuerpos moleculares de planos superpuestos; los sujetos en devenir, proyección, desarrollo, proceso, actividad de algún yo umbral; la palabra liberada de los sentidos confortables, y arrastrada al lenguaje imposible. Al abordar los estilos de Bacon, Deleuze se ve forzado a encarar la problemática del arte moderno, delatando un estructuralismo que reformula los trascendentalismos ideales y la instrumentación negativa de la dialéctica hegeliana, a pesar de los intentos por destituir la autoridad de los centros, ya que la instancia paradójica que introduce el estructuralismo, consistente en la producción de sentido a partir del sin-sentido no logra desasirse de los dualismos porque la noción de sin-sentido es negativa, vacía. El nomadismo,

en cambio, supone que el sin-sentido señala la neutralidad como pura donación de sentido, y, en tanto tal, como el Sentido unívoco que se esparce por igual en todos los sentidos. Deleuze destaca que en el estructuralismo se asume la existencia de un *subjectum* o estructura abstracta que determina todas las manifestaciones concretas, propiciando las múltiples inversiones de los centros dominantes; tal estructura debilita los centros, pero no llega a erradicarlos, y, por lo tanto, no se libera al pensamiento de las oposiciones simples aunque intercambiables. Por ello su crítica en el ámbito de la teoría estética se enfoca hacia el contrincante más próximo³, que es precisamente este modo de tratar la estructura según la lingüística, que penetra con toda eficacia la producción artística, puesto que los espacios literarios, musicales, pictóricos se organizan de acuerdo con relaciones binarias que radicalizan las parejas nominales de lo interior y lo exterior a partir de las nociones del centro y las periferias.⁴

Deleuze jamás desprecia a sus contrincantes, no los descalifica sin extraer algo de ellos; no se aparta sin engendrarles monstruos de muchas cabezas a partir de exponer sus conceptos a relaciones de exterioridad que les arrancan nuevos destellos; así, en torno al estructuralismo, afirma que no hay más estructura que la que impone la lógica gramatical. Los cuerpos no poseen ninguna estructura, más bien se trascienden en estructuras blandas y flotantes en los lenguajes que hacen visible lo invisible. Derrumba los criterios formales del estructuralismo según los cuales lo simbólico opera según la distinción dialéctica entre lo real y lo imaginario, como sucede en

³ Algunos de los críticos, como A. Badiou y M. Hardt insisten en que ciertas obras de Deleuze, particularmente *Lógica del sentido*, son estructuralistas. Yo no estoy de acuerdo con esa apreciación, porque se trata de una obra que escribe varios años después de *Empirismo y subjetividad*, en el que plantea el problema de la subjetividad en términos de movimiento, y, sin sujeto poseedor de identidad fija, no se puede desarrollar el estructuralismo. Me parece que la noción de <nómada, o nomadismo> sugiere a muchos una ausencia de cualquier tipo de organización, pero cuando descubren el rigor deleuziano, suelen remitirlo a los procedimientos estructuralistas, sin tener en cuenta el método intuitivo o rizomático de Deleuze, a partir del cual se producen formas [sujetos], figuras [hechos artísticos] y funciones [variables] siempre concretos, por lo que habría que considerar justamente una exigencia de concreción artística, más que una falta o deficiencia de formalización.

⁴ Deleuze señala que son estructuralistas: el lingüista Jakobson, el sociólogo Lévi-Strauss, el psicoanalista Lacan, el crítico literario Barthes y los filósofos Foucault y Althusser, quien mostró que el estatuto de la estructura es idéntico al de la teoría, por lo que lo simbólico debe entenderse como la producción de un objeto teórico original y específico. Véase G. Deleuze, *La isla desierta...*, pp. 224 ss

algunos trazos del romanticismo y el simbolismo, cuya producción permanece fiel a la oposición y a la complementariedad de lo real-verdadero y lo irreal-imaginario definidos como principio de realidad y principio de placer, respectivamente, cuyo punto de encuentro es precisamente lo simbólico, que funciona como el elemento estructural.

La estructura simbólica "*es lo más profundo, es el subsuelo de todas las tierras de la realidad y de todos los cielos de la imaginación*"⁵; apegada a las tríadas, siendo el tres o el resultado, se coloca a la base asegurando la unificación ideal de lo real que constituye su verdad. El estructuralismo del Foucault de *Las palabras y las cosas* está planteado en términos topológicos y relacionales que sugieren a Deleuze los archipiélagos, los islotes, y las médulas óseas que desplazan las columnas vertebrales, sin apelar a lo simbólico, pero en los que se desliza el símbolo considerado como un rasgo material.

Las escisiones estructuralistas se aplican veladamente en las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Al prescindir de la estructura básica, no es posible establecer distinciones formales entre el hombre y la naturaleza, sino apenas señalar las diferencias y los acoplamientos de los flujos vitales expresados en los procesos artísticos como la inseparabilidad de lo heterogéneo. Deleuze considera la problemática del arte moderno precisamente como un acoplamiento de diversos modos de producción, en los que se adivinan horadaciones que permiten al arte ir más allá del realismo objetivo. Los contraproyectos del arte, la anti-estética, las vanguardias anárquicas, exploran posibilidades al proclamar con entusiasmo la inmediatez de la presencia y el abandono de los modelos, lo cual indica, en realidad, una inversión simple que descubre su dialéctica al privilegiar los estados de ánimo del artista, en cuyo caso la obra de arte comunica los sentimientos en quejidos musicales, en líneas de óleo o de acuarela, en recuerdos de infancia o anécdotas de adolescencia puestos en historias de pueblos

⁵ Ibid, p. 225

muestran, o en caracteres teatrales dispuestos en diálogos. El sentido de lo anárquico se ejerce como desprecio a la hegemonía de la razón en favor de una irracionalidad desenfrenada, en una inversión simple que coloca el cuerpo en el lugar que se le ha expropiado a la razón.

Los diversos procedimientos artísticos que constituyen el arte moderno presentan, frente a la representación, una postura de <reacción> o de <resistencia>, que parecen tan ajenas entre sí, pero que en realidad mantienen conexiones íntimas casi inconfesables. El arte reaccionario plantea una nueva polarización definida por los elementos de lo social y lo cultural, donde se favorece lo cultural porque se le atribuyen efectos emancipadores; la resistencia, por su parte, conserva la tensión entre el sentido y el sin-sentido propuesta por la lingüística, y remite su producción a una textualidad en la que Deleuze halla posibilidades insospechadas, porque la comprende en su procesualidad, es decir, en los límites de la propia textualidad, en su propio afuera, gracias al trato que da a las relaciones, ya no desde los mecanismos de la interioridad, sino en la fascinación del afuera, en las relaciones sin lugar fijo, al montar el pensamiento como se monta un caballo, dejándolo en el mismo impulso, trote, galope, suspensión, en el que no hay un movimiento inercial, sino un intercambio de energía como el que se da entre el ariete y el caballo: algo pasa entre ellos, una ondulación transformadora. Sin embargo, no deja de señalar que la resistencia se mueve en el espacio de la intertextualidad, según la cual el montarse supone flotar en la tensión de los significados; no en la indiscernibilidad objetiva a la que confiere el contenido de sinsentido donador, sino en el vacío que convierte la intertextualidad en un movimiento pendular de la presencia y la ausencia de significado.

Resulta imposible pensar el arte moderno como un cuerpo unitario, con sus estilos y sus períodos, porque se trata de un cuerpo fractal compuesto por varios movimientos diferentes que surgen a finales del siglo XIX y que resuenan a lo largo de una buena parte del siglo XX. Lo mismo ocurre con el llamado <arte posmoderno>, al que tampoco se le pueden fijar tiempos y

modos; no obstante, puede decirse que más allá de las categorías estéticas, el arte desafía abiertamente la representación a partir de la década de 1960. Como resultado de este desafío, las diversas disciplinas pierden las distinciones puntuales y la autonomía; se traslapan, se interfieren, se componen y se descomponen unas con las otras, y la <obra> deja de concebirse como una totalidad simbólica, para considerarse como construcción, como un artificio a recomponer una y otra vez. Pero, según Deleuze, se conserva el principio estructuralista, ya que la obra se refiere a lo ya escrito, es decir, el arte se considera desde la perspectiva del texto, y éste como una escritura abierta, como un sistema de diferencias de desarrollos significantes.

La complejidad del arte moderno indica los avatares en la composición de los espacios, puesto que, en pintura, la organización del lienzo prescinde de la concepción de la superficie <natural> y uniforme, como es visible en la producción del Picasso primitivo, en la que la introducción de la geometría no funciona para medir distancias, sino para crear espacios sin profundidad, que luego, en su período sintético, pone en relación con otros espacios también bidimensionales aunque extraños a su obra, procedentes de quién sabe qué autores, de quién sabe qué lugares, en collages imprevistos. El arte resistente a la academia sigue los pasos de la técnica del collage al aventurarse en procedimientos fotográficos que injertan lo textural [textura, texto y contexto] en la pintura, volviendo indistinguibles los linderos entre una y otra, y vinculando estrechamente lo social y lo cultural, lo artístico y lo artesanal.

La erradicación de la distinción y la autonomía de las disciplinas artísticas descubre formaciones adyacentes al arte dominante, que surgen como minorías engranadas en formas culturales como el feminismo y el <underground>, que descomponen la centralidad. La estrategia del modelo textual consiste en identificar la centralidad con una jerarquización de los discursos, en cuyo caso opera como método que posibilita el doble aspecto de

lectura-y-reescritura que describe la táctica deconstructiva del posmodernismo como reto a las narrativas dominantes. No se trata ya de una simple negación, sino de una desestructuración del orden de las representaciones, de una antiestética porque cuestiona la Estética y su tejido conceptual: el carácter ahistórico de la experiencia estética y el poderío del arte para producir un mundo concreto, intersubjetivo y universal.

Uno de los rasgos intensivos de esta tesis es proponer que la filosofía de Deleuze está más próxima a los maestros pensadores de la *Physis*, pero también al arte Gótico cuyos contrafuertes y armaduras disminuyen el espesor de los muros; al arte del Renacimiento con la concreción de la figura en la pintura de Tiziano o de Durero, y al Barroco y la gloriosa irrupción de la línea curva, que a la posmodernidad, por lo que no hay que determinar su pensamiento como una erupción contra la modernidad. Utilizando un sentido nietzscheano, es posible proponer que el pensamiento de Deleuze no es reactivo-negativo, sino activo-afirmativo; de hecho, no suele utilizar el término *<postmodernidad>*, aunque me parece evidente que su *Lógica de la sensación* constituye una crítica a la soberanía negativa de lo irracional, tanto como a la convicción de que fuera del texto no existe nada. Comprende el arte moderno como una continuidad que fecunda diversas nominaciones *<post>*, y al mismo tiempo como un intervalo en el que se busca la innovación y el ensayo en las artes, pero, sobre todo, un intervalo en el que se intenta salir de los métodos imitativos. La pérdida de solidez del modelo se va dando por la dramática transformación de los estilos de vida occidentales impactados por las guerras mundiales, la urbanización, los desarrollos tecnológicos, las alteraciones transgénicas, las ingenierías genómicas. Desplazado el modelo, el mundo deja de ser una unidad compacta compartida y reconocida por todos.

El énfasis del arte moderno se da en los recursos y en las técnicas de producción, pero también en las formas, comprendidas como antitéticas de los contenidos. Al volcarse en las formas, se impone una polaridad de la que

resulta un creciente desinterés por los contenidos debido a la pérdida de estabilidad del modelo a reproducir: *<todo lo sólido se desvanece en el aire>*, dice Marshall Berman. Al desatender los contenidos, los artistas acomodan y reacomodan la realidad envueltos en la turbulencia de un mundo de formas desconectado de la naturaleza. Así surgen prácticas como la del *<montage>*, que engloba el montaje y el collage, cuya técnica consiste en superponer y pegar, que es el procedimiento que viene a cuestionar la mimesis. La percepción de un mundo inestable y lleno de contradicciones favorece el ingreso de la noción del *<esquizo>* sin las ataduras de la terminología clínica, sino como recurso artístico en cuanto comprensión colapsada de la temporalidad, que alude a la incapacidad para asignarle un lugar fijo a la obra de arte.

El panorama *moderno-postmoderno* se extiende hasta el llamado *<expresionismo abstracto>*, en el que se vislumbra la producción de la obra de arte en una heterogénesis sin jerarquías, y, sobre todo, se da un salto fuera de las filiaciones formales del texto. Deleuze ve a través de esta tenue línea del expresionismo abstracto, la penetra para recorrer como un trashumante aquellas obras a las que desde una categorización estética se les asigna una pertenencia a algún *<ismo>*: simbolismo, impresionismo, fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo; transforma esos *ismos* en istmos, en lengüetas de tierra, en articulaciones secretas a partir de las cuales encuentra otros modos de nombrarlas. Ésta no es la tarea de un simple mirón, sino la de un vidente de las trayectorias enmarañadas y de las rupturas que el arte moderno impone al realismo, por el eclecticismo abundante en el que se dan la mano diversas épocas, diversas regiones, diversas tendencias.

Me parece que este eclecticismo es particularmente visible en arquitectura, en las complejas relaciones entre los materiales, las líneas, los colores, las técnicas: en los edificios que se alargan convirtiéndose en rascacielos que conjuntan la silueta anoréxica del gótico y la exhuberancia del barroco,

forjados en hierro donde la luz se convierte en sombra; los < *malls* > o centros comerciales se erigen como naves de perfil clásico, con piedras angulares, arcadas, frisos, columnas, bóvedas y domos, todo hecho con materiales modernos, y con piel de cristal por la que resbala demasiado pronto el tiempo. El vidrio y el metal languidecen las fachadas en favor de la eficacia. Arquitectura monumental sin ser ya estrictamente memorial, sino opulencia de líneas que se conjugan en ángulos diferentes en los que en uno se oye el viento, en otro se ven las estrellas, en otro fulgura el amanecer; o la redondez de la forma en las construcciones junto a la playa, que prolongan la ondulación marina en cerámica, barro, paja y adobe, materia viva que hace sentir, que emociona. Parques adheridos al paisaje; fuentes sembradas en espacios interiores o exteriores donde la fiesta del agua nunca acaba, porque el agua es un elemento noble que toca todos los sentidos: se ve, se huele, se oye, se siente; quieta, es un magnífico espejo, revuelta, crea texturas, cayendo, es la orquesta más arrebatadora.

Deleuze no observa los vestigios de la simetría en el arte moderno y postmoderno, más bien palpa sus diásporas y sus interrupciones; siente su rebeldía frente al realismo imitativo, escucha cómo alza la voz para llegar a la no-palabra, como en "*La futilidad de la vida*", pieza teatral de Beckett, quien empuja el lenguaje hasta sus confines en el último acto, en el que no hay diálogo, sólo gestos; ve que las pinturas de Gauguin, Van Gogh y Bonnard rompen con las convenciones restrictivas y conservadoras del arte académico, sin quedar presos en la interioridad de lo irracional, ya que su pintura no trata de impresiones emocionales. Estos pintores hacen huir la figuración porque no narran historias, porque no ilustran nada; no son más que composiciones espaciales, bloques de color, desarrollos de líneas. La pintura de Münch, de flemáticas figuras que se estiran ocupando toda la verticalidad del lienzo, desde los vacíos que los pies levitantes forman en la línea horizontal; y la escultura de Giacometti, tallada en acero o mármol, que conquista espacios en la proyección postural, no denuncian, afirma Deleuze, un solipsismo atroz, más bien inician un enamoramiento con el afuera.

La lógica de la sensación parece centrarse en una sola disciplina, y en un solo artista. Pero eso no debe sorprendernos, ya que el modo de proceder del pensamiento nómada es así, partir siempre de casos concretos que conjuren todo regreso de y a los principios formales. En filosofía, los casos concretos son conceptos-acontecimiento; en lo artístico, son las obras de arte. No se trata, entonces, de centrarse, sino de provocar la prolongación de ese hecho, poniéndolo en otras composiciones, hacerlo productivo, una verdadera máquina de producción que funcione con otras máquinas igualmente productivas. Éste es el sentido digresivo del nomadismo: todo se conecta de manera errática, en trayectorias que se extienden como la hierba. En el hecho artístico del que engendra la lógica de la sensación, es decir, la obra pictórica de Francis Bacon, Deleuze capta una ley que surge simultáneamente a la pintura misma; pero la <ley>, según él, no es normatividad previa, sino un estado complejo de fuerzas ejercidas sobre el artista, y expresadas como los movimientos diferenciales de velocidad y de reposo propios del modelo estético:

Las leyes de la pintura no se refieren a una fórmula consciente que aplicar. No se confunden con un orden de sucesión de izquierda a derecha. No asignan al centro un papel unívoco. La pintura constituye una lógica de la sensación <irracional>, y no al revés: no hay una lógica de la sensación a aplicar sobre la pintura...⁶

Esta lógica de la sensación arrancada a la pintura, cepilla, como en el jazz, los espacios formalizados del arte moderno que funcionan como representación figurativa, ilustrativa y narrativa, pues recogen el modelo epistemológico de la objetividad que descansa sobre la visión, entendida como el medio de acceso a la certeza por su poder distanciador de los objetos: más que los otros sentidos corporales, el ojo objetiva y domina, y, al hacerlo, el cuerpo pierde toda su materialidad y se convierte en forma vacía.

⁶ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 86

Esta circunstancia tiene que ver con el hecho de que Deleuze elija la pintura para elaborar su lógica de la sensación. Él considera que el modelo privilegiado de la estética tradicional es precisamente la pintura; se trata del sistema más elaborado y coherente porque se basa en formas visuales que a su vez hacen persistir la distinción entre los materiales y las formas. En este sentido, la pintura es más elaborada, más desarrollada, más mediatizada que la escultura, cuya producción en el tallado afirma el proceso de la involución creadora consistente en sustraer para hacer visible lo invisible, y que la música, en la que el arte se afirma como un ser de tiempo; no obstante, las diferencias entre el modelo pictórico y el musical no se reducen al planteamiento de la polaridad entre el tiempo y el espacio; en ambos casos se trata de espacios intensivos producidos según movimientos diferenciales:

La pintura y la música no corresponden a los mismos umbrales, no tienen el mismo índice; hay un retraso de la pintura respecto a la música. Quizá esa sea la razón de que la gente prefiera la pintura, o de que la estética haya tomado la pintura como modelo privilegiado: da menos <miedo>, la música es pura velocidad, desterritorialización...⁷

El planteamiento del problema de las artes en cuanto <umbrales>, expresa el sentido nómada de los rasgos de intensidad, pero, al mismo tiempo, destaca que en la estética convencional el modelo de la pintura se considera en relación con la representación, puesto que el sistema pictórico se cumple mediante la re-presentación de la presencia que a su vez señala el modelo o la referencia objetiva. La lógica de la sensación se pone en marcha desde el corazón mismo de la representación, en los dominios de la imitación y la consecuente teorización del arte basada en la correspondencia entre el arquetipo y la copia, desbordando estas demarcaciones al considerar las relaciones con el afuera, que indica un <fuera> de las tensiones formales. El umbral de la pintura alude a su apertura, a la exterioridad que no implica lo exterior contrastado con lo interior, sino el campo trascendente o espacio liso que no señala lo que está ahí, inerte, sino lo que se produce como totalidad

⁷ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 301

adyacente a los espacios estriados, y que se aplica a ellos según la fórmula del juego sin jugadores que desplaza la relación metafísica de lo relativo y lo absoluto, del todo y sus partes. Esta exterioridad sin dependencias con la interioridad, señala el < *Afuera*, una noción que Deleuze toma de Blanchot.

Considero que el retraso de la pintura respecto a la música revela alguna repercusión del sentido que da Nietzsche a la música, si bien en los términos en los que la plantea Deleuze, el retraso es uno de los componentes del movimiento, en cuyo caso hay que considerar que la música es más inmediata que la pintura no en el sentido de las sucesiones, sino en términos de mayor proximidad a la materia; el golpe sonoro es puro ritmo que toma el tímpano. Todas las artes se apropian del cuerpo con mayor o menor velocidad, destituyendo la credibilidad en el yo.

*No creo en el Yo, pero sí en la carne,
en el sentido sensible de la palabra carne.
Las cosas no me afectan si no afectan mi carne*⁸

Dejar de creer en el yo es, al mismo tiempo, condición de posibilidad y resultado de la producción artística que activa los diversos tipos de relaciones de interioridad: la oposición, que indica una relación de determinaciones al interior del concepto; la analogía, planteada como la relación entre conceptos determinables; y la semejanza, que remite a la relación con el objeto mismo. Activar supone instaurar las relaciones según la materialidad de los cuerpos, como ocurre en la obra literaria de Artaud. Bacon intuye la potencia de apertura de los cuerpos en su actividad de vida y de muerte en el erotismo del burdel filosófico de Picasso, en el que *Las señoritas* están ataviadas con máscaras africanas que disimulan las manchas rojizas que la sífilis ha arrastrado hasta sus mejillas. El enmascaramiento deja a la vista sonrisas flameantes que convierten la obra de arte en un exorcismo, como si la producción fuera una posibilidad de detener la sexualidad para liberar el deseo, en una voluntad de arte que articula lo sensual, lo sexual, lo erótico; el deseo como pasión inextinguible que

⁸ A. Artaud, *Ibid*, p. 81

continuamente reinventa el cuerpo. Devolver materialidad al cuerpo en el regocijo de una veracidad carnal, en la fascinación del afuera.

Lugares de paso y cosas del olvido⁹

Francis Bacon. Lógica de la sensación, es un libro que da la impresión de ser muy tradicional porque aborda la problemática de la producción pictórica desde las tres grandes líneas históricas del arte occidental: la clásica, la renacentista y la moderna. La <línea> es la posibilidad del plano de composición, ya que todas las líneas posibles, al pasar por todas partes, lo trazan. Cuando propongo que Deleuze plantea el problema de la estética <en> el arte moderno, intento señalar la realidad artística que le ofrece la posibilidad de rastrear los desarrollos del arte, sus complejas combinaciones, gracias a que estas tres líneas se ponen en juego en el arte moderno, en el que hay una extraordinaria asimilación de los vestigios de la simetría que se excede a sí misma en la audaz trayectoria del gótico, para llegar a retorcerse en la curvatura del barroco, cuyos puntos de inflexión no señalan localización

⁹ La expresión que utiliza Deleuze es: “*Dioniso, Dios de los lugares de paso y las cosas del olvido*”, para expresar que el arte hace presentes, unos dentro de los otros, los trayectos y los devenires, haciendo sensible su presencia mutua. Cf. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 97

alguna, ni progresión ni regresión, sino una pura ingravidez¹⁰. En el arte moderno hay una extraordinaria capacidad de síntesis que revela las tentativas de abandono de la figuratividad representativa, particularmente en la pintura, en cuyos procedimientos se ensayan modos de relacionar lo visual y lo manual a partir de las tensiones entre lo racional y lo irracional: la irracionalidad del tacto rompe el balance visual, suscitando que la realidad artística no tenga que sujetarse a las exigencias de la proporción coherente entre las partes. Los espacios producidos no son ya estrictamente ópticos; por el contrario, a veces son táctiles, si bien predominan los espacios óptico-táctiles demarcados según criterios ópticos que denuncian algunos rasgos imitativos deliberadamente buscados o inevitablemente desarrollados en sutiles matices; la imitación hace persistir la referencia objetiva.

La lógica de la sensación es una pragmática que funciona a través de diversas parejas nominales que se abren por todos lados y establecen conexiones que van extendiendo la propia lógica, que la van produciendo. Deleuze afirma que el llamado <arte figurativo> procede con métodos en los que se distinguen teoría y práctica, técnica y estética. La lógica pragmática que plantea, en cambio, no se desarticula jamás de los otros dos aspectos constitutivos de las multiplicidades intensivas, *pathos*, y teoría. Afirma que las funciones de los órganos corporales suponen un *pathos*, una fuerza, que es la fuerza de sentir, la cual no se aísla de la teoría, la que, a su vez, hay que comprender como el tratamiento de los materiales de que dispone el artista, según el modo en el que establezca las relaciones de las tres líneas. La línea clásica se traza gracias al dominio de la vertical, suponiendo la preponderancia de lo visual; en la línea moderna se impone la horizontal y lo manual, mientras que, según Deleuze, en la línea renacentista no hay ningún tipo de dominio, sino un juego de la vertical, la horizontal y la diagonal y la actividad simultánea de la mano y del ojo. La teoría funciona según relaciones de color, o relaciones de valor; las relaciones de color producen sistemas inorgánicos que se desarrollan en la lógica de las tonalidades, los

¹⁰ En su texto *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Deleuze lleva estas inflexiones ingravidas a la noción de la inflexión del ser unívoco: el pliegue como curvatura variable del que nace su noción de la fuerza como potencia de plegar la exterioridad.

grados, las gamas, produciendo sistemas lineales en los que los puntos se deciden por las líneas. Las relaciones de valor producen sistemas orgánicos que funcionan tomando en cuenta valores determinados por el blanco y el negro, en aplicaciones de color contrastantes exclusivas que hacen depender la línea de los puntos.

La lógica de la sensación fuerza el pensamiento a situarse <entre>, en los lugares de paso y las cosas del olvido, donde se engloban los tres niveles y sus entrelazamientos diversos; zona del puro sentir, al devenir línea, cruce de líneas: la horizontalidad del cuerpo, la verticalidad de sus desarrollos, y sus caídas diagonales, sus conflagraciones, sus aniquilamientos. Horizontal, vertical y diagonal, son las líneas que expresan el movimiento físico-químico, relativo a la naturaleza; el antropomorfo, a la producción aloplástica; y el anorgánico, a la <potente vida inorgánica que atraviesa los cuerpos>. Lo físico-químico no guarda el sentido sumario, más bien se presupone en todos los niveles, de tal manera que el contenido que se le puede asignar es el de la materia no formada y las formas que la transmiten; sugiere la vida en tanto *Physis* y sus convulsiones, contenciones súbitas, retrasos, cortes inesperados, accidentes o caídas de la materia. Lo antropomorfo señala la producción propiamente artística, es, entonces, la voluntad de arte en acto, cuya efectuación es una realidad visual o sonora. Lo antropomorfo hace trascender la materia, la lleva a su propia inmaterialidad, la cual, hay que decirlo, es una inmaterialidad falsaria en la medida en que enmascara la materia. Lo anorgánico alude a la temporalidad no formalizada, al soplo vital.

El arte abandona los espacios de la representación mediante el abatimiento de las determinaciones visuales y audibles que sigilosamente se constituyen a partir de formalizaciones de la causalidad simple, dejando respirar al pensamiento al trazar líneas de fuga que perforan el firmamento. Respirar consiste en sumergirse en lo irrespirable, el caos. La línea de fuga se traza como las fugas de Bach, como retorno que resuena sin cesar, ritornelo, eterno retorno al cuerpo sin órganos, un regreso a la naturaleza que no

implica ir hacia atrás, sino lanzarse hacia delante y hacer surgir un hecho adherido a la brocha del pintor, al sonido indeciso del músico, a la palabra enloquecida del escritor, a la teatralidad del cuerpo del dramaturgo. Y es que la obra de arte es un finito que devuelve lo infinito, un espacio estriado que trae consigo los espacios lisos, los desiertos, las estepas, los hielos polares, cuando el artista abate su tiempo histórico, cotidiano:

*Hay que ponerse en esa hora del desierto en la que el dromedario deviene mil dromedarios que ríen burlonamente en el cielo, esa hora de la noche en la que mil agujeros se abren en la superficie de la tierra...*¹¹

Los pintores modernos se pierden en esa hora de la noche en la que mil agujeros se abren en la superficie de la tierra, borrando la posibilidad de la referencia objetiva, pero no se aventuran en esa hora del desierto en la que las figuras que van a poblar sus lienzos escondan la insensata materialidad del desierto en vez de negarla. Según Deleuze, ya no pintan lo que ven, no limitan su pintura a las formas unitarias convencionales captadas de acuerdo con un código óptico, pero remiten la producción a algún dato, como es el caso de los estados de ánimo, destinando la obra a una función comunicativa. Al colocar las emociones bajo la mirada, otorgan una especial importancia a los aspectos formales sobre los materiales, favoreciendo la distinción entre el ojo y la mano, y sus desarrollos piramidales.¹² Al privilegiar lo visual, el arte sigue preso de las formalizaciones. El arte moderno es todavía un <arte figurativo>; las formas reciben un trato en cuanto nódulos significativos, y, por lo tanto, se hallan sujetas a tres aspectos inseparables: la figuración, la narración y la ilustración.

¹¹ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 43

¹² Al considerar la forma como un accidente de la materia, y no como una codificación, Deleuze la libera de los lineamientos que propician los desarrollos progresivos y los saltos vertiginosos impulsados por la lógica sintáctica, según la cual la <forma> posee un contenido significativo. La crítica de Deleuze a los modelos textuales estructuralistas señala que las formas-significados operan enlazándose entre sí con el objeto de diseminar el sentido. Me parece que hay que tener presente que Deleuze plantea la propagación del sentido según la univocidad del ser: en filosofía, un solo y mismo sentido para los múltiples sentidos del ser; en arte, un solo mar para las infinitas gotas, una sola materia expresiva. Lo que se propaga, entonces, es asignificante, la vida en lo vivo: formas-diseños vitales. Proceso; ningún principio, ninguna finalidad determinada a priori, movimiento puro y resultados imprevistos.

Francis Bacon. Lógica de la sensación, señala la figuración como el conjunto de formas que ocupan el lienzo, que estructuran el espacio; debido a que se trata de formalizaciones visuales, la forma apunta algo identificable, lo representa, aún en las obras de arte <abstractas> en las que los trazos y el color implican algún tipo de referencia, a pesar de que se trate de una descripción colocada al pie del cuadro, formando parte del mismo, como cuando se indica: <mancha verde con vetas doradas representando una ruptura>. La figuración orienta hacia la narración: habla de una historia, [la de la ruptura]. La narración proporciona un mensaje, relata, puesto que se sitúa en relación isomorfa con un conjunto de referencia, pero, al mismo tiempo implica ilustración, la cual consiste en un grabado que funciona con la misma eficacia que las definiciones, puesto que la ilustración aclara el contenido del cuadro. En el llamado <Arte abstracto>, la abstracción únicamente se refiere a la falta de concreción de la figura estética, no a su contenido.

La figuración retrata las cosas a las que se les atribuyen sensaciones, o las cosas que alguien sintió, de tal manera que lo que se traslada a la pintura es lo ya visto, [*déjà vu*]. La figuración ilustra: pone a la vista estados de cosas que testimonian algo, y eso que testimonian, a su vez, cuenta algo que el pintor detalla mediante la disposición del plano de composición. El carácter comunicativo asignado a la obra de arte, en términos de transmisión de vivencias o recuerdos del artista, de sus sueños y sus pesadillas, y la proyección de sus anhelos a través de los cuales pretende comunicar algo, determinar significados: estados de cosas, sentimientos, sueños, anhelos, terminan por convertirse en una historia que se describe en las pinceladas bañadas de color, en la escultura, en la literatura o en la poesía. Contar algo, comunicar algo, transmitir sentimientos, implica un elemento que Deleuze no deja entrar en la obra de arte nómada: la verosimilitud, la cual evidencia la aspiración de una fidelidad a las circunstancias en que ocurrieron los eventos <reales>, en cuyo caso la obra de arte daría la apariencia de ser verdadera y por lo tanto creíble. Al abandonar el elemento de lo verosímil, rechaza la

probabilidad en el arte: la obra de arte nunca es un hecho probable, sino posible. Y habría que agregar: posible, pero real.

El problema de la figuración es, quizá, el blanco más asediado por los artistas modernos, quienes intentan escapar de la imitación mediante la apertura de dos vías: la visual y la manual. Deleuze asienta que la visual produce los sistemas puntuales, en los que la organización del espacio es predominantemente óptica; mientras que la manual, cuyos sistemas son lineales, trazan espacios táctiles. Los sistemas puntuales tienen una función estructurante que delata la concepción del mundo como centro dominante del que se determina una realidad armónica y de perspectiva que es posible desequilibrar si se consideran los puntos como detenciones de la línea, según relaciones lineales que son como verdaderas sacudidas¹³ sísmicas que atentan contra los domicilios fijos. El mundo estable tomado como referencia se vuelve caótico; se convierte en un <mundus> o <caosmos>: el mundo, los mundos, son compuestos, o totalidades producidas, adyacentes y meta-estables:

*Un sistema puntual será tanto más interesante cuanto que un músico, un pintor, un filósofo se oponga a él, e incluso lo fabrique para oponerse a él; que lo utilice como un trampolín para saltar [...] Y no es por provocación, sino porque el sistema puntual ya hecho o creado debe permitir esa operación: liberar la línea y la diagonal...*¹⁴

En el arte abstracto hay un dominio peculiar de los sistemas lineales; la mano inunda el lienzo de incertidumbre en el remolino de los trazos porque el espacio es el resultado del recorrido de líneas nómadas sin contorno que se yuxtaponen a las líneas geométricas abstractas, como las silenciosas burbujas y los ruidosos aros que resplandecen como soles en la pintura de Kandinsky, en la que el color y la línea expresan armonías y ritmos

¹³ Deleuze juega con la noción de <sacudida>, ya que, en francés, se dice *cahot*, y tiene el mismo sonido que *caos* [*chaos*]

¹⁴ Cf. Deleuze-Guattari, *ibid*, p. 293

musicales; o las líneas profundamente expresivas que lo mismo sugieren una sonrisa que la dislocación de los ojos, la nariz retorcida, alegría, sarcasmo, angustia, en la pintura de Paul Klee, en la que no hay ningún foco de importancia, pues la naturaleza se presenta como un flujo en el que todos los elementos están interconectados; o el drástico abandono de la representación realista del mundo, en la técnica suprematista de Kasimir Malevich, quien integra las pinturas por formas geométricas básicas y el empleo de una gama de color deliberadamente reducida: rojo, amarillo, negro y azul con la que traza un espacio plano, de sólo dos dimensiones, pero con un gran movimiento expresado por figuras que pierden la orientación y caen, y por cometas que atraviesan el espacio. Según Deleuze, en el arte abstracto la abstracción minimiza el caos al convertirlo en una suerte de arroyuelo que el artista tiene que cruzar para encontrar las formas abstractas significantes, en vez de perderse en los lugares de paso y las cosas del olvido, en el abismo dionisiaco en el que la forma se abandona al sentir de la materia. Lo manual tratado de este modo no conduce a lo táctil, sino a lo digital y su funcionamiento cuantitativo:

Las formas abstractas pertenecen a un nuevo espacio puramente óptico que ya ni siquiera tiene que subordinarse a elementos manuales o táctiles [...] la pintura abstracta elabora un código simbólico según grandes oposiciones formales [...] El cuadrado de Mondrian sale de lo figurativo [paisaje], pero salta por encima del caos al poner en juego oposiciones: vertical-blanco-actividad y horizontal-negro-inercia¹⁵

No obstante que el arte abstracto propone, según Deleuze, un ascetismo, una <salvación espiritual> mediante una elección binaria que se opone a la elección azar, no se pueden establecer clasificaciones definitivas que condenen a la pintura a su clausura, pues siempre existe la posibilidad de hallar alguna incoherencia casi imperceptible, alguna fisura, algún grano de arena que desvíe todo el sistema de la representación clásica, enfocada, en

¹⁵ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 105

primer lugar, a proyectar al exterior las líneas y las formas de la vida orgánica del hombre, en cuanto tema o sujeto sustraído a un fondo último, a esas profundidades donde se mantiene un oscuro debate. La lógica de la sensación insiste en que la pintura no se limita a pintar un mundo dado, más bien el mundo se produce con la pintura misma, al plasmar los entornos vecinales de las cosas, mediante una operación desequilibrante de los sistemas puntuales, a los que Deleuze también se refiere como sistemas orgánicos debido a que organizan formalmente el espacio, haciendo de él un organismo en el que las partes se comunican entre sí de acuerdo con relaciones genéticas de filiación, de parentesco en conexiones arborescentes que sofocan la heterogeneidad de los procesos maquínicos del arte y sus formaciones de bulbos, de rizomas, de tubérculos.

La función de la pintura es salir de la representación desde la representación misma; para ello es preciso comprender el carácter virtual de todas las cosas, es decir no considerarlas como algo que aparece en lugar de otra cosa haciendo retornar una presencia anterior, una identidad previa que así se presentaría. Deleuze desarrolla una ontología del simulacro según la cual todo lo que solemos señalar como lo que es, no alude a esencias, no es la apariencia de una verdad preexistente; *<lo que es>*, la realidad cotidiana, surge como efecto de relaciones vitales complejas. Crear supone aislar el mundo y ponerlo fuera de las formalizaciones, convertirlo en una isla desierta y en la hora de la noche en que las determinaciones se pierden, en ese momento en que uno se deja llevar en la ráfaga que transmite la vida en lo vivo, y en el cual ya no hay cosas petrificadas, ya no hay codificaciones, sino simulacros sin modelo.¹⁶

¹⁶ Deleuze plantea la ontología en términos del ser del simulacro y el simulacro del ser., lo cual supone que el pensamiento es un viaje sin fin: filosofía, arte, ciencia. En filosofía, los juegos vectoriales se dan en lo virtual-actual y sus procesos de actualización, las cuales señalan la diacronía que cincela las cosas, que imprime su carácter histórico. En arte, los vectores son lo real y lo posible con sus procesos de efectuación dados por la potencia de lo falso, la voluntad de arte. Al igual que Nietzsche, Deleuze considera la existencia en cuanto obra de arte; el mundo como fábula, como simulacro del ser, no como copia del ser. No hay ninguna relación de correspondencia entre el ser y el simulacro; hay continuidad maquínica. El simulacro es resultado.

El postulado que pone en marcha la filosofía de Deleuze: "*Hay un mundo...*" se desplaza hacia la expresión "*Hay un mundo artístico...*", ya que el artista nunca es completamente inocente al producir; inmerso en una vasta realidad visual y sonora, efectúa la invención al proceder sigilosamente como en el *patchwork*, restaurando continuidades que agregan variedades a ese mundo artístico que hay, y del cual dispone junto con los materiales e instrumentos: color, lienzo, viento, bronce, brocha, flauta, cincel. En este sentido, la producción artística es un derrame de la finitud inscrita en las obras de arte. Crear y deslindar, deslindar y exponer al afuera de la propia obra, es el proceso creativo que no culmina en obras saturadas, sino abiertas y puestas en el juego de lo liso y lo estriado, lo infinito y lo finito.¹⁷ *Hay un mundo artístico...*, funciona como supuesto que activa el plano de composición técnica, porque la línea de fuga activa el plano de composición estética.

En la lógica de la sensación, Deleuze señala que la pintura se da a partir de una <*primera figuración*> de la que es preciso hacer surgir <*una segunda figuración*> imprevisible porque no conservará ninguna semejanza con aquella de la que ha partido. La primera figuración sugiere los diseños vitales, los movimientos locales o formas materiales, a las que también suele referirse como <*primera naturaleza*> en la que se afirman los dos sentidos a la vez, el pasado y el futuro; tal afirmación se expresa en la fórmula <*ya, pero todavía no*> haciendo sensible el exceso y la insuficiencia en la <*segunda figuración*> que no es otra que la figura estética, es decir, el hecho artístico que surge como finito-infinito, o no finito. *Los lugares de paso y las cosas del olvido* aluden al puro tránsito de la primera a la segunda figuración: del arte a las artes, de la vida al hecho visual o sonoro, el cual es una vida naciente concreta.

El arte abstracto logra una pintura no figurativa en la que los colores no sugieren ni adoptan cualidades de cosas concretas, mediante la invención de

¹⁷ La pareja nominal finito-infinito señalan el plano de composición estética, mientras que la pareja espacio estriado-espacio liso indican el plano de composición técnica, a su vez presupuestos uno en el otro.

un minimalismo angustiado del color puro en la insistencia del negro. Tratando de escapar de la plasticidad académica asociada al óleo, se utilizan pinturas sin verdadero pigmento que ni siquiera estaban destinadas para la producción artística, como las emulsiones de acrílico. Deleuze no critica la introducción de nuevos materiales, sino que el arte abstracto renuncie por completo a la figuración, perdiendo la relación entre el arte y la vida. El artista se aventura en esa hora de la noche en la que el piso se abre bajo sus pies, pero no transfigura los estómagos del rumiante en membranas de acuarela, de óleo, o de esmalte.

Boda entre reinos

*El devenir es un concepto que alude a una relación:
una boda entre reinos que no tiene explicación.
En el momento en que se efectúa,
su única causa es el deseo:
el quiebre de la causalidad
que lleva a olvidarse de la historia
y produce ese extraño momento en que todo es posible¹⁸*

La lógica de la sensación señala lo figurativo como el arte de la representación que constriñe la figura a la inmovilidad; lo figurativo implica la presencia de algún objeto de referencia que le confiere a la pintura un carácter de grabado. En la ausencia de un objeto de referencia, el color impacta, empuja hacia la realidad profunda bajo la forma física de las cosas. La lógica de la sensación no elimina la figura, sino el grabado o diseño formalizado y el significado; en este sentido la lógica-alógica de la sensación neutraliza el esquema, la forma. Deleuze utiliza mayúsculas al escribir <Figura> para indicar que lo que surge en el lienzo no es una representación sino la plasmación de fuerzas, que no es una copia, algo inerte; por el contrario, al captar el movimiento, marcha en su lugar, lo explora, mantiene relaciones vivas con él, haciendo sensible la realidad material de los cuerpos, como las figuras de Bacon, que respiran y se mueven en el redondel o en la pista, como en *Estudio de corrida 1* [1969], y en *Figura en movimiento* [1978]¹⁹. La movilidad de la figura no es ajena a la voluntad de arte que la produce, gracias al quiebre de la causalidad, en el que un loco oleaje de deseos se precipita hacia su propio límite, el placer, haciendo que el mundo se amplíe y alimente a su vez el deseo multiplicando al infinito las

¹⁸ G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 176

¹⁹ La selección de las pinturas de Bacon no corresponden estrictamente a las que Deleuze cita en el libro que escribe a propósito de Francis Bacon, *Lógica de la sensación*; me dejó llevar por las que me provocan una conmoción. *Estudio de corrida 1*, 1969, óleo sobre lienzo, 198 x 147.5 cm, colección privada; *Figura en movimiento*, 1978, óleo y pastel sobre tela, 198 x 147.5 cm, colección privada. Véase, L. Ficacci, *Bacon*, pp. 28 y 33

explosiones placenteras. No basta con conquistar los espacios lisos del deseo, sino de producir los espacios estriados del placer, porque es éste quien alimenta al deseo.

Deseo y placer funcionan según las relaciones de la vida y lo vivo, componiendo plexos sin fin de flujos del afuera y andaduras interiores: devenir y deseo. El deseo expresado por estos caminos interiores no implica encierro ni carencia, sino desbordamiento, donación afirmativa de fuerza, impulso del cuerpo a componerse con lo que intensifica su potencia de acción. El deseo es el conjunto de caminos interiores que se lanzan fuera de sí mismos como una explosión volcánica, en la línea expresiva de la materia, que es la vertical. El deseo no busca porque es pleno y viene a formar una unidad artística con su objeto, una composición. Trayectos y devenires: exaltación y desmayo. El devenir expresa el movimiento diagonal que atraviesa las dimensiones de la sensación y produce arte; se trata de la línea del ocaso, la caída que arroja a la materia improductiva, al devenir no humano del artista. En este sentido, el devenir supone la disolución de la identidad subjetiva, tanto como el desbordamiento del espacio extensivo, y la des-formalización del tiempo. Deleuze maneja esta triple operación según el quiebre de la causalidad lógica que produce ese extraño momento en que todo es posible porque se borran los límites pasado, presente, futuro.

La inseparabilidad de deseo y devenir pone a la vista la boda entre reinos no como una relación planteada de acuerdo con la causalidad formal, puesto que los devenires expresan exceso, *<ya, lo ya tarde>* y los trayectos insuficiencia, *<todavía no>*, y ambos, presupuestos uno en el otro, sugieren el movimiento vital en tanto ascenso y descenso, vida naciente y muerte sin fin. *<Ya, pero todavía no>* supone una mágica síntesis de pasado y futuro, según la cual el devenir señala el carácter excesivo de la vida, mientras que los trayectos indican la finitud de lo vivo, una finitud paradójicamente abierta porque su efectuación devuelve la vida. Y es el arte, las artes, quienes hacen sensible la presencia de unos dentro de los otros mediante la producción

recíproca de las obras de arte finitas y el arte como excelsa labor de la vida, infinito.

El devenir cae diagonalmente, pero el deseo erige haciendo trascender la materia, los materiales, al convertirlos en obras de arte. Deleuze señala constantemente las diferencias entre arte y artes como una tensión entre dos reinos, que no puede reducirse a la conciliación: lo real señala la materia, los espacios lisos de nuestros mundos cotidianos; lo artístico, como falseamiento o enmascaramiento de la materia, tal y como Van Gogh falsea los girasoles, llevando las flores amarillas de semillas oleaginosas hacia flores de un amarillo de óleo que atrapan la fuerza lumínica en los pétalos que se desbordan del florero, ebrios de sol. Los trayectos del deseo hacen visible las fuerzas vitales en la materia, en los materiales, color, sonido, terracota o metal; lo palpable en la obra de algún artista, son los trayectos del deseo, los excesos que no se dejan ver sino como insuficiencia. Por eso, en el libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, cartografía los trayectos de la obra pictórica de Bacon; el deseo que palpita en su pintura conecta con otros flujos de deseo, con otros pintores, otros estilos y otros procedimientos, como ocurre con el manejo del color, que lo ligan a Van Gogh y a Cézanne. En Van Gogh hay una explosión que deja a la vista superficies planas como las de la pintura japonesa; Cézanne utiliza el color para producir espacios artísticos, no para transmitir sentimientos, evitando de este modo la forma-formal y abandonando lo figurativo. El color le impide reducir la sensación al ámbito del hombre. Cézanne le enseña a Deleuze que la sensación es lo propio de la materia, de los materiales, que el color < siente > en el momento en que el pintor se pone en devenir y se deja llevar en la ráfaga del deseo que lo pone en composición con su pintura; deviene cuerpo colorante al mezclar en su paleta el verde, el amarillo, y el café. Van Gogh sugiere nuevos senderos para la pintura, pero Cézanne se atreve a abrir la vía del color para abatir lo figurativo. Sin sucumbir a su arrolladora irrupción, utiliza el color como medio de la sensación, no como abismo insondable de las fuerzas del sentir. El color prudentemente distribuido aporta precisión:

Hay dos maneras de superar la figuración [es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo]: o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso.²⁰

Van Gogh y Cézanne captan universos-naturaleza: flores, frutos, árboles; aún en los retratos de Van Gogh tal universo es visible, gracias a que los rostros atrapan lluvias de estrellas en estrías multicolores. Bacon lleva el color hasta sus extremos, creando un lenguaje visual que toca las fibras nerviosas; captura universos-urbanos caóticos que él mismo propicia al acarrear a su estudio trozos de periódicos, fotografías, placas de rayos x y análisis clínicos que dejan al desnudo la vulnerabilidad del cuerpo; etiquetas comerciales, envolturas de cigarrillos, una infinidad de mundos posibles que pone en contacto como un juego de azar del que surgen algunas de sus obras justo en el momento de su ejecución, sin abstracción teórica, sin juicio. En el arte la abstracción teórica y el juicio llegan siempre como invitados a destiempo por quién sabe quién, y entonces ya no pertenecen al universo del arte, de las artes.

La práctica, como única fuerza capaz de erosionar el sistema estético de la representación o figuración, en la apelación a la realidad producida como simulacro, es el modo en el que Deleuze evita la invocación a las formas opuestas a la materia, a los materiales. Entre forma y materia hay una continuidad maquinaica que conjura la oposición y por lo tanto hace imposible la imitación. Me parece que este tratamiento es particularmente sugerente, ya que implica que la obra de arte no es figurativa, o que lo figurativo no

²⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 41. Cézanne suele ser considerado como precursor del <arte moderno> justamente porque es él quien introduce el color para evitar la forma, para desplazar las estructuras

puede considerarse como arte, puesto que el arte no representa, no ilustra, no narra; no puede hacerlo porque la realidad artística posee sus propias semiologías surgidas en relaciones vivas que levantan la figura estética, en la que, en el caso de la obra de Bacon, los fragmentos de los periódicos o las placas de rayos x, se convierten en mundos artísticos, sin que haya imitación, sino transfiguración:

Ningún arte es figurativo. No puede ser imitativo o figurativo. Supongamos que un pintor <representa> un pájaro; de hecho se trata de un devenir pájaro que sólo puede realizarse en la medida en que el pájaro deviene otra cosa, pura línea y puro color. La imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquel que imita. Así, sólo se imita si se falla, cuando se falla²¹

Sólo se imita si se falla, cuando se falla, cuando no se celebra la boda entre reinos, y el artista todavía es capaz de discernir el pájaro real, plumífero, del pájaro que vuela en el espacio liso del lienzo donde ya no es posible separarlo de la voluntad de arte que lo habrá producido. Si <no se falla>, pájaro y pintor se sumergen en esos lugares de paso en su devenir cosas del olvido, lo cual supone un juego de fuerzas que se acoplan fortuitamente, componiendo cuerpos en potencia de afectar y ser afectados, como briznas cósmicas que crecen o languidecen. Las diversas artes se producen en presuposición con el arte, es decir, la propagación del movimiento es como un fluido cuántico expresado por relaciones de contigüidad que únicamente se dan en la naturaleza. Estas relaciones de extrema contigüidad que no modelan, más bien modulan, son la clave para comprender las bodas entre reinos y sus resultados imprevistos, puesto que la relación no remite exclusivamente, y mucho menos en una primera instancia a cosas o estados de ánimo relacionados, sino al entre-dos que alude al lugar intensivo o nómada como posibilidad de la boda; sin embargo, se dice boda porque enlaza elementos

²¹ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 303

heteróclitos, fuerzas sensibles e insensibles. Las fuerzas sensibles señalan las fuerzas del sentir, la sensación, no de un sujeto constituido como identidad fija, sino la sensación de la materia, de los materiales. La sensación es una emoción primaria que solamente siente intensidades, devenires, pasos, tránsitos. <Una emoción primaria> no nos dice mucho si no la remitimos a las fuerzas elementales como la inercia, el peso, la gravedad: vibraciones o cambios alotrópicos que toman la materia, los materiales, el cuerpo, la carne, como su materia de hecho.

La sensación es una pasión que no implica pasividad, sino una acción compleja que se efectúa como un padecer; hay que considerarla como la posibilidad de hecho de la obra de arte, ya que ésta, en realidad, se levanta en el placer automático que supone el éxtasis deslumbrante de la boda entre reinos. El padecer consiste en una erupción, en una fuerza incontenible, en un impulso creador. La obra de arte viene a ser el registro de la boda entre reinos, la relación no formal de lo sensible que a su vez señala la materia, y lo insensible que indica el tiempo no sometido a las distinciones de la causalidad lógica. Las bodas entre reinos se celebran en la materia del devenir, el cual precisa de lo intensivo o subjetivo, y de lo extensivo u objetivo considerados como devenir no humano del artista y devenir no humano del paisaje, que a su vez aluden a los afectos y perceptos, en vez de afecciones y percepciones, en cuyo caso los rayos del sol sobre el mar no hacen relación, no dan a luz una vida nueva porque no hay pareja, sino colisión de fuerzas insensibles. Me parece que este es otro modo de esbozar las diferencias entre el arte considerado como creación vital, y las artes como resultado de la potencia de falseamiento, como artificio.

Desde el momento en que Deleuze presenta la sensación como fuerza y no como forma, la sustrae de lo sensacional, que pertenece a nuestro ámbito humano, demasiado humano, lo cual no es poca cosa, ya que supone renunciar a la autoridad de la sensibilidad: lo sensible es un efecto, es el hecho artístico visual o sonoro. Me parece que sitúa la sensación en el afuera

de los seres vivos, apenas rozándolos, afirmando la paradoja del no sentir del sentir como entorno inseparable de lo constituido, o límite que diferencia sin escindir al que Deleuze se refiere como zona de indiscernibilidad, indeterminación e impersonalidad. Esta zona o espacio abierto en el sentido del *nomos-ados* griego, sugiere la materia intensiva sobre la que la sensación se realiza. En ello reside la paradoja: ser materia de hecho y al mismo tiempo el hecho de la sensación. Hay que agregar que solamente desde esta mirada resulta comprensible en qué sentido *< toda la materia se vuelve expresiva >*, pues la sensación necesariamente produce efectos, si bien siempre imprevistos.

Sensación y devenir no pueden pensarse alejados entre sí; ellos son los elementos de las transformaciones y de las transfiguraciones. Las transformaciones no van de una forma formal a otra, sino de un diseño vital a otro, en tanto que las transfiguraciones plasman la realidad posible que siempre está a punto de levantarse como efecto que hará sensible las fuerzas que la impulsan, las sensaciones. Y si toda la materia se vuelve expresiva, hay que tratar al color como una materia colorante que padece transformaciones en la paleta del pintor; no es el pintor quien transforma un rojo y un amarillo, sino las relaciones entre los colores son quienes producen intensidades nuevas. En este caso se celebra la boda porque los elementos heterogéneos concurren. El pintor mezcla, pero los colores se relacionan: un rojo cereza canta en armonía con el verde y el azul; una flor amarilla, con los acordes del azul y el rojo. La materia canta diversas notas y acordes en la escala cromática, aún en el lienzo, donde los rojos devienen anaranjados o marrones oscuros que surgen del cadmio, el selenio y el azufre.

Deleuze describe las fuerzas del sentir como el sentir-se propio de los seres corporales, cenestesia a la que llama *< Afectos >* para señalar la diferencia con las afecciones, que son secundarias; agrega que los afectos son

inseparables de los <Perceptos>²², los cuales, a su vez, presiden las percepciones. Afectos y perceptos mantienen una estrecha conexión con los trayectos y los devenires: se deviene al ser afectado; se afecta al proyectar el deseo. Sentir supone devenir y deseo, indiscernibles, exceso e insuficiencia; no se deviene forma, sino a-forme, lo cual señala <ya>, pero también <todavía no>. El <ya> como contenido del devenir alude a la profundidad específica de la vida: no indica un ya constituido formalmente, sino un ya deforme que no señala ni sujeto ni objeto, sino una potencia impersonal que viene a estallar en la figura que se levanta como la marea efectuando su potencia de afectar. El deseo es pleno en el sentido en que solamente *desea desear*, proyectarse fuera de sí mismo, afectar, salir de lo excesivo para conquistar fuerzas. El deseo produce devenir, tanto como el devenir produce deseo.

Las bodas entre reinos son bloques de afectos y perceptos que señalan lo sensible y lo insensible como intensidades de la sensación expresadas en un flujo, tal y como ocurre con la fuerza sensible del grito que engloba la emoción primaria de ser afectados y la fuerza de expulsión, la cual es ya insensible: lo que provoca el grito y el grito mismo se impulsan juntos, sin que sea posible distinguirlos, puesto que los afectos y los perceptos instauran una lucha que no se resuelve a favor de alguno de los contendientes, pues ambos, cuerpo a cuerpo, se evacúan con la violencia de un géiser en la sonoridad del grito. Según Deleuze, se grita <contra>, y no <ante>; <contra> afirma el cuerpo a cuerpo que supone simultaneidad, mientras que <ante> implica que lo que hace gritar es previo al grito. El grito es un derrame que Bacon plasma en el magma gris de la carne, como fuerza primitiva, más allá de la necesidad humana.

Los bloques de afectos y perceptos son jirones de vida, acoplamientos de fuerzas que acontecen en lugares sin domicilio permanente creando

²² Siguiendo a Deleuze, utilizo mayúsculas para escribir los nombres de Afectos y Perceptos; el autor procede de este modo justamente para enfatizar que se trata de nombres propios, es decir, de singularidades. En adelante, usaré minúsculas.

cuerpos. Al plantear el problema de los cuerpos en el nivel de las fuerzas, y adoptando el procedimiento nietzscheano, Deleuze les restituye materialidad, pero sobre todo, evita que los consideremos como organismos. Los cuerpos se abren, devienen múltiples, cuerpos sin órganos, según el manejo de Artaud; o cuerpos en potencia de afectar y ser afectados, en el tono en el que Spinoza se pregunta por lo que un cuerpo puede. Spinoza-Nietzsche-Artaud se convierten en un haz de fuerzas que va a alojarse en el pensamiento de Deleuze, como una flecha de Robin Hood en la manzana. Los piensa en intensidad, resumiendo a su manera estos contenidos. Cuerpos imperceptibles, indiscernibles e impersonales: <imperceptible> en relación con la constitución de los cuerpos y su propio afuera, lo que los des-linda, que es lo insensible e inorgánico, alude a los perceptos, en el nivel físico-químico; <indiscernible> en relación con los regímenes de signos, con los lenguajes, y su propio afuera, lo asignificante, en el nivel antropomorfo; <impersonal> relacionado con la identidad subjetiva, el artista y su afuera, la voluntad de arte en su devenir autómatas, en el estrato anorgánico.

Estos tres niveles se implican entre sí, sin caer en las fórmulas triádicas de la dialéctica hegeliana; se producen unos a otros, señalan la materia y los materiales, los lenguajes, y la temporalidad. La materia y los materiales son la posibilidad de hecho de la temporalidad, y este hecho viene a ser el lenguaje, los lenguajes, es decir, las obras de arte. Su inseparabilidad permite plantear el problema del arte desde cualquiera de ellos: lo imperceptible nos sumerge en la consideración de la vida como movimiento de la *Physis*, y sus procesos, sus formas que la transmiten: la vida cuya actividad es la creación artística. La vida y sus expresiones, los mundos, no <el> mundo ordenado; sino los *caosmos*²³, según la noción que Deleuze utiliza para señalar que el mundo cotidiano es anárquico, aunque ello no implica indeterminación, porque se trata de un ser corporal que, en tanto tal, alude a un juego de fuerzas determinadas, formadas indefectiblemente en

²³ *Caosmos* es una noción que Deleuze toma de Joyce para señalar que el mundo es un flujo de fuerzas, caótico, puro azar, tal y como se dan las relaciones en la naturaleza. Félix Guattari desarrolla la noción en su libro *Caosmosis* [*Chaosmosis*]

relación con otras fuerzas, en cuyo caso no se trata de formalidad causal, sino de precisión vital, de dirección. Tal determinación hace posible las artes, ya que su producción consiste en desviar las determinaciones formales, en alterar las formas visuales, en de-formar. Lo indiscernible permite abordar el arte desde la obra, pues ésta surge al abolirse la significación y la oposición causal, que a su vez implica prescindir del objeto de referencia. Lo impersonal pone en juego la identidad del sujeto, en cuyo caso es posible internarse en el problema del arte desde el planteamiento de las condiciones de hecho del artista. Deleuze utiliza las tres rutas; en la pintura opta por la imperceptibilidad que señala el temple artístico:

*Volverse imperceptible implica volverse indiscernible e impersonal: volverse imperceptible significa igualar, quitar lo que resalta para no ser reconocido, para devenir nadie o todos...*²⁴

Volverse imperceptible como la pantera rosa: no pintar el mundo en color rosa, sino igualar el mundo al devenir puro color rosa. Solamente al final de una ruptura se puede pensar en pasar por completo desapercibido; esta ruptura es la del *viaje in situ*, el cual requiere de una gran sobriedad. Imperceptibilidad creadora: el artista tiene que fundirse con las paredes, destruir toda molaridad, todo fascismo, arrancar las raíces, volverse cosa del olvido y devenir lugar de paso: convertirse en una muchedumbre, en todo el mundo, volverse mundo. Quitarse la excesiva codificación, arrancarse la memoria, borrar el pasado, morir y nacer de cero. Para ello, el artista tiene que descender, devenir-noche, devenir-silencio, devenir-muerte, acometer la prudente descomposición de su propia identidad y la apasionada recreación de sí mismo, en el juego intersticial de las determinaciones que gritan <yo> al refugiarse en los puntos localizados, pues es allí donde la determinación alcanza su extremo formal. Devenir no humano, boda entre reinos que hace visible las fuerzas invisibles; que hace surgir una obra de arte, un finito que devuelve lo infinito. Volverse imperceptible, y con ello indiscernible e

²⁴ Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, p. 51

impersonal, es el rigor más propiamente artístico, el desafío a enfrentar una y otra vez:

*Volverse imperceptible es difícil, hay que ser como todo el mundo. Para ello se necesita mucha sobriedad y ascesis, involución creadora: una elegancia inglesa, eliminar lo vistoso, lo que resalta: lo superfluo, la queja y el reproche, los deseos no satisfechos, todo lo que enraíza a cada uno en sí mismo...*²⁵

Río de carne

Devenir imperceptible, es una redundancia que resulta desconcertante, ya que la materia del devenir es la absoluta ausencia de distinciones²⁶, es decir, precisamente la abolición de las formas que propiciarían la percepción objetiva. Más que un reproche, es un lamento, porque nos exige un rigor artístico que jamás se consigue de una vez para siempre, una práctica cotidiana, un estilo de vida. Deleuze da este tratamiento a todo el lenguaje, haciendo de las palabras aliteraciones que expresan y refrendan el carácter paradójico de su pensamiento; devenir redundante en imperceptible al mismo tiempo que imperceptible en devenir. En todo caso, el devenir imperceptible desplaza la verdad hacia los cuerpos que a su vez han alcanzado una

²⁵ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*..., pp. 281 ss

²⁶ En el planteamiento del problema del arte, Deleuze utiliza con soltura la noción de <absoluto> para expresar movimientos intensos locales: lo absoluto como aquello que diferencia sin excluir lo relativo, en cuyo caso me parece que es posible considerarlo como los tornados que azotan a un territorio

realidad puramente artística en la que la verdad ya no quiere decir más que fidelidad a la gloria de los materiales. Volverse imperceptible es *<estar a la hora del mundo>*, como escribe Deleuze; caer en el tiempo del arte en el que no hay dramatismo alguno, ni recuerdos personales; es abolir el ayer, el hoy, el mañana, para levantar figuras a partir de concisas marcas libres involuntarias. Artista y obra se producen uno en la otra expresando la unidad del deseo con su objeto. Tal unidad no se logra según la fórmula de la abstracción teórica o plástica, sino como composición estética.

Estar a la hora del mundo significa devenir *<con>* el mundo, en vez de devenir *<en>* el mundo; devenir mundo en el arrebató de la línea de fuga y su inseparable línea de expresión; inseparables e inconfundibles, estas líneas son diferencias en la fluidez del devenir y el deseo: la fuga indica la sustracción del tiempo cotidiano que arroja en el gran viento de la vida; la expresión remonta y convierte el mundo real de todos los días en una realidad artística posible. La línea de fuga hace naufragar las formas visuales y sonoras; la expresión hace del mundo una orgía de figuras.

Volverse imperceptible lleva hacia un devenir animal, no hacia una forma animal, serpiente o codorniz, sino una animalidad en el sentido en que se borran las verdades conspiradas en los cuarteles de la sintaxis; devenir animal como el devenir insecto de Gregorio Samsa, en *La metamorfosis*, de Kafka. La imperceptibilidad es fiel a la carne y se vuelve visible en la obra de Artaud, en el teatro de la crueldad que se ejerce sobre el tejido nervioso; en la de Picasso, que hace visible un erotismo cuajado de aristas cortantes; en la de Bacon, en los trozos de carne que caen de la cabeza como revolucionarios que abominan la columna vertebral y la estructura ósea en general. Volverse imperceptible, indiscernible, impersonal, son tres pasos de la des-humanización a la que Deleuze llama *<devenir no humano del hombre>*, y que supone un devenir minoritario por la degradación de las determinaciones formales; devenir-mujer, devenir-animal, devenir-vegetal, devenir-mineral. El devenir no humano del hombre es un proceso afectivo

indisociable del devenir no humano del paisaje que supone los perceptos en término de renuncia al territorio, al espacio extensivo. El devenir no humano del paisaje desterritorializa del mismo modo que el devenir no humano del artista despoja de dominio, deja a ras de la tierra, en la anárquica sinfonía del viento: puro afecto y puro percepto, bloque de sensaciones, <ser de sensación>, obra de arte:

*Los afectos son devenires no humanos del hombre, como los perceptos [ciudad incluida] son los paisajes no humanos de la naturaleza: el paisaje en ausencia del hombre, o mejor, el hombre por completo en el paisaje. Tal y como dice Cézanne: <está pasando un minuto del mundo, no lo conservaremos sin volvernos él mismo>*²⁷

El devenir no humano del hombre y del paisaje, es visible en la huída de la carne, en la movilidad de la figura en <su> mundo de color y de líneas; ese mundo es su espacio, su campo operatorio, el lugar abierto donde la figura se pasea, pero también el movimiento que la envuelve. Tal huída o fuga, solamente es posible en los cuerpos intensivos considerados según los vectores de latitud y longitud; los vectores son fuerzas vivientes, en el sentido en que lo sugiere Spinoza en su plan de la naturaleza. La latitud alude a la potencia, a *lo que el cuerpo puede*: afectar y ser afectado; la longitud señala el movimiento constitutivo de los cuerpos, que es elongarse, desarrollarse, acrecentarse, excederse a sí mismos, puesto que precisamente en ello reside la realización de la potencia. El pedazo de carne cobra vida propia al desprenderse de la estructura; al liberarse de la organización del organismo, la figura explora hasta perderse en sus propios contornos, haciendo imposible determinar si va hacia él o surge de él, si produce sus propios límites o es producida por ellos. Las dos cosas a la vez, un elemento se produce en el otro, porque ya no hay distancias sino un puro fluir de la materia. La fidelidad de Bacon a la carne expresa el deseo, y es precisamente el deseo quien la pone en erupción convirtiéndola en pura luminosidad mediante los colores cortados en los que se adivina una geometría proyectiva

²⁷ Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 170

como la de Picasso: un cubismo primitivo cuyos ángulos hirientes no surgen en líneas de carbón, sino en las intensidades del color con las que alcanza una finísima concreción como la majestuosa línea clásica de Velázquez. Concreción que no hace sino afirmar la veracidad carnal en color, en trazos maestros, y no en argumentos:

Espero ser capaz de hacer figuras que surgirían de su propia carne con sus bombines y sus paraguas, hacer figuras tan punzantes como una Crucifixión, figuras que se alzarían sobre estructuras materiales; pensar en ellas como esculturas que surgirían de un río de carne...²⁸

Las figuras que surgirían de un río de carne no tendrían historias que narrar, sino fuerzas que expresar; figuras que se alzarían entre narraciones, entre ilustraciones, sin ser ellas mismas narrativas, ilustrativas o figurativas, sino un hecho pictórico que no tendría necesidad de ninguna justificación más allá de ser una composición de color que arrebatara violentamente la mirada; figuras punzantes, agujones que horadan los espacios de la representación. Bacon se preguntaba lo que su cuerpo podría; Deleuze ve lo que pudo el cuerpo de Bacon, quien al situarse en el <entre>, en esa temporalidad sin tiempo, convierte las crucifixiones en estampida de la carne en los rojos estridentes, los azules estriados, los anaranjados disueltos, los verdes pálidos, los negros discretos.

Las figuras surgidas de la carne según la latitud y la longitud desplazan los tres aspectos sumarios del cuerpo: profundidad, superficie y volumen. La figura no conserva esas determinaciones porque es solamente un río, un flujo aformal e informal que se alza de la materia: la figura es la sensación capturada. Deleuze señala que la producción artística consiste en alzar la figura sin apelar al fondo, sino en el mismo impulso que crea el espacio dinámico por medio del color, en cuyo caso el fondo no es sino el lado inverso de la superficie, al mismo tiempo que la propia superficie es, recíprocamente, el lado inverso del fondo: profundidad aérea, o superficie

²⁸ F. Bacon, citado por G. Deleuze, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 17

profunda, mar de color donde la figura se desliza, o más bien flota, como las figuras de Bacon.

El fondo así considerado posibilita que los rostros de sus retratos pierdan identidad al ser bañados mediante la técnica del cepillado de los puntos de referencia: los ojos se convierten en ciénagas, la nariz en risco, la boca se derrama de oreja a oreja barriéndose incontenible como si estuviera huyendo de la cara. Bacon efectúa el devenir no humano del hombre y del paisaje obligando al rostro a abdicar a favor de la cabeza, desprovista de puntos referenciales, puesto que el cabello es una selva, pero va más lejos aún, al arrastrar la cabeza al cuerpo, y el cuerpo a su máxima intensidad en la pérdida de extensión, hasta no ser más que una marca irracional, un diagrama, una mancha, como en *Sangre en el suelo* [1986]²⁹.

La lógica de la sensación es un trazado de sistemas abiertos y naufragantes muy rigurosos, porque los elementos se exponen a articulaciones disyuntivas en las que siempre se toman en cuenta tres niveles, cada uno de los cuales es un eslabón semiótico compuesto por elementos gestuales, lingüísticos, cogitativos: lo físico-químico, lo antropomorfo, y lo anorgánico en relación con lo imperceptible, lo indiscernible y lo impersonal, pero también con la profundidad, la superficie y el volumen. En este sentido, el libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, parece extremadamente formal; creo que en efecto lo es, pero hay que considerar que la formalidad no es estrictamente causal, sino maquina, y por lo tanto se mueve simultáneamente según las direcciones del plano de composición estética y los procedimientos del plano de composición técnica: los cuerpos y los materiales de que dispone el artista en la producción de las diversas artes se mantienen siempre correlativos. Nociones que parecen exclusivamente técnicas como armazón, figura, y contorno, inyectan nomadismo a las nociones de estructura, forma, y fondo.

²⁹ *Sangre en el suelo – Pintura, 1986*, óleo sobre lienzo, 198 x 147.5 cm, Melbourne, colección privada. Véase Ficacci, *Bacon*, p. 11. Me parece que la genialidad formal de Bacon es particularmente visible en el último período de su producción, en el que lo estético y lo técnico se vuelven completamente indiscernibles. La sangre en el suelo captura, a la vez, el diagrama y la figura, la mancha y el río de carne

La figura que se alza de la carne para venir a ocupar el espacio artístico, el sitio, el redondel, la pista, hace visible la vida, la da a luz desde la carne, desde el sistema nervioso. <La figura se alza> escribe con frecuencia Deleuze, indicando con ello que la figura se autopone en el sentido en que conquista por sí misma la posición en la superficie pictórica, tal y como la materia magmática se apodera del espacio aéreo del volcán. La figura en posición es como una escultura que se sostiene por sí misma sin necesidad de la narración y la ilustración.

Al afirmar la concreción en la obra de arte, Deleuze asocia los tres niveles a las líneas que ya aparecen en la concepción estética tradicional: la horizontal, la vertical, la diagonal. El sistema preciso de Bacon opera con ellas, pero las maneja sin sujetarlas a ninguna normatividad previa; por el contrario, crea una lógica no cerebral, sino material, según la cual la armazón no es una estructura formal, sino la profundidad lograda mediante la función espacializante del color; la figura en posición no es una representación de algo identificable sobre el lienzo, sino la superficie, y ésta, el cuerpo de la figura, el plano de composición que crece produciéndose a sí mismo por la tensión de fuerzas sensibles e insensibles, la acción y la pasión. Lo que surge es la fiesta de la boda entre reinos, la composición de los materiales de hecho, pinceles, colores, el lienzo mismo, y la fuerza que los afecta, el cuerpo sin órganos que ha devenido el artista, el autómatas quien solamente plasma las marismas de la vida, en cuyo caso el volumen se convierte en contorno, pero éste no fija límites, más bien es el límite siempre desplazado, nómada, el margen de transitividad inseparable a la superficie y a la profundidad, por lo que hay que pensar la paradoja del volumen sin volumen:

El contorno, el redondel, la pista, el sitio, son lugares que no constriñen a la Figura a la inmovilidad; al contrario, hacen posible una especie de marcha de la Figura por el lugar...³⁰

³⁰ Ibid, p. 16

El volumen se pierde al adherirse a la superficie profunda pictórica, en la que, sin embargo, hay niveles de la sensación que Deleuze relaciona con nociones geológicas a través de las cuales registra los desarrollos de la materia, sus trascendencias, estableciendo un isomorfismo con la profundidad aérea de la vida: la profundidad alude a la región templada de las mezclas, a lo molecular como desbordamiento de las masas molares, orgánicas; señala la carne que engendra ríos; la superficie es la <piel hiperbórea>, el límite ártico que funciona como bisagra entre las mezclas y las estrías, entre la carne y sus ríos, que vienen a trazar sus meandros justo allí, en la superficie, en la piel. La piel hiperbórea es una planicie en constante crecimiento porque en ella todos los sentidos realizan sus cónclaves; es en la piel donde los cuerpos pierden materialidad y resplandecen. Del <otro lado> de ella, en las profundidades australes, el cuerpo se convierte en partículas nerviosas, en filamentos sensibles rebosantes de una vitalidad que los impulsa a retorcerse y volverse al revés, buscando fugarse de sí mismos para devenir mundo; desprenderse de la estructura ósea, fluir como los cuerpos plasmados por Bacon con la carne expuesta y captados en posturas de máxima tensión anatómica que expresan una experiencia³¹ espacial errante del artista; figuras desprovistas de toda cardinalidad que inyectan una materialidad apabullante a su pintura.

Me parece que las orquestas danzantes como la llamada <For blast>, con sus trombones en giros serpentinos, sus metales volando, sus guitarras saltarinas, y la danza gimnástica, como la de *Dralion* [*Cirque du soleil*], y *Aeros blast*, hacen circular en los cuerpos las espasmódicas figuras de la pintura de Bacon. El ballet aéreo con su *blast off* [despegue] alcanza una vivacidad tal, que los bailarines se convierten en astillas, en chispas volátiles, en trozos caprichosos que se convulsionan proyectando figuras que quiebran la causalidad retando a la gravedad; las piernas y los brazos atraviesan el aire con furor, arrastrando las cabezas desprovistas

³¹ La noción de <experiencia> señala <acto>, lo que el cuerpo hace: actividad corporal, en el sentido que Deleuze toma de la filosofía de Spinoza

momentáneamente de rostros. En esas vorágines, las señas referenciales de la cara parecen desprenderse de los huesos, cobrar vida propia, trazar nuevos espacios que se deslizan como un río de carne.

Sonrisa de óleo

*El desprecio del siglo diecinueve por el realismo
es la furia de Calibán,
al ver su propio rostro en un espejo.
El desprecio del siglo diecinueve por el romanticismo
es la rabia de Calibán
al no ver su propio rostro en un espejo³²*

La lógica de la sensación quebranta el sistema de las Bellas Artes basado en diversos modos de subordinación entre el artista y la naturaleza, evitando deslizar el problema hacia un extremo o hacia el otro. Hombre y naturaleza surgen como el resultado de los devenires imperceptibles en un solo impulso, lo cual supone que no hay manera de sospechar que Deleuze da un tratamiento romántico al planteamiento de la estética; el artista no conserva el carácter del genio creador considerado como taumaturgo en perfecta adecuación a los fines inconscientes de la naturaleza. La noción de <artista> designa un proceso que involucra las sensaciones tanto como un aprendizaje práctico que nunca termina, y la búsqueda y elaboración de los materiales que sirvan de hecho para la obra de arte en cada caso. Me parece que lo más destacable es que Deleuze no se adhiere a las posturas antagónicas frente al realismo; por el contrario, propone un realismo sensual, material, según el tratado de nomadología, que señala el realismo de los espacios lisos y el idealismo de los espacios estriados, afirmando la realidad material del cuerpo mediante la noción de espacio liso, y la idealidad de las obras de arte, como espacio estriado, si bien las estrías no clausuran porque son límites

³² Oscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray*, p. 81. Wilde recrea, al igual que Renan, la figura estética del gnomo monstruoso que plasma la fuerza ciega en *La tempestad*, de Shakespeare

abiertos que les inscriben finitud. Al mismo tiempo plantea la unidad rítmica de los sentidos, a pesar de que dedica varios capítulos de su lógica de la sensación al asunto del ojo y la mano, porque la pintura se decide en las complejas combinaciones entre estos dos órganos y sus funciones respectivas.

Deleuze intenta no utilizar el recurso de la distancia objetiva que lo pondría <ante> el arte moderno como si se tratara de una entidad cerrada. Al asumir su modernidad, traza las líneas de fuga buscando las posibilidades en las dos vías inventadas precisamente por el arte moderno para evitar el realismo figurativo; estas vías son la del arte abstracto, y la del expresionismo abstracto³³. En el arte abstracto se inventan diversos modos de lograr la composición espacial, bien por medio de una distribución del color en pinceladas ciclónicas que se apropian de toda la tela, bien por la utilización de arenisca cromática con la que se obtiene una superficie densa y rugosa que da la sensación de que el destino de la pintura es el tacto, como en los mosaicos del arte bizantino; se llega incluso a pintar sin realmente pintar, es decir, cuando se aplica el color directamente del tubo a la tela sin imprimir, en cuyo caso no se logra la pintura, sino el teñido, porque los pigmentos penetran las fibras textiles en vez de producir espacios pictóricos. Según Deleuze la abstracción plástica apuesta por la liberación de lo manual, pero no se trata más que de una insubordinación que no transforma las relaciones de oposición simple entre el ojo y la mano.

El expresionismo abstracto acoge con entusiasmo la inagotable inventiva de la mano llevando las líneas al desvarío, y el color hasta el frenesí. Hay un importante acento en la expresividad de los materiales de que dispone, y

³³ El expresionismo surgió en Alemania a principios del siglo XX, principalmente bajo la influencia de la pintura de Van Gogh. La noción de expresionismo no alcanza todavía el tono que le confiere Deleuze, referido a la materia, a los materiales, sino que se trata del expresionismo de las emociones del artista. La producción expresionista es vasta; lo más sobresaliente es la distorsión de las formas reconocibles y la languidez de las líneas, como en la obra de Kirchner, Marc, Munch y Rouault. El expresionismo abstracto surge en la pintura norteamericana, en la década de 1940, y se caracteriza por la aplicación de bloques de color; la pintura gestual desarrollada por Jackson Pollock desplaza la expresión hacia el color. El expresionismo está muy ligado a la abstracción plástica porque se rechaza la representación de objetos reconocibles

una recuperación afortunada de algunos procedimientos de asociación olvidados, como los empleados en el surrealismo, donde se parte de la disgregación del sujeto y el objeto, en los procesos oníricos de fractalización que dan como resultado una indiscernibilidad que se lleva al lienzo de diversos modos, como en el estilo finamente detallado y las paradojas pictóricas de Salvador Dalí quien ensaya con fervor el surrealismo, pero se atreve en el expresionismo abstracto donde retiene algunas formas reconocibles como los óvalos que funcionan como cabezas fluidas o como huevos cósmicos que somete a distorsiones violentas como si se apegara a algunos rastros que le permitirían recomenzar la de-formación; el estilo biomórfico de Joan Miró, quien logra un espacio plano en el que juegan amebas en audaces playas de color; Paul Klee, quien renuncia a los focos de atención en favor del flujo constante de la naturaleza. Lo que le interesa al expresionismo abstracto es el procedimiento surrealista consistente en la oscilación entre algunos rasgos apenas visibles de la forma figurativa y la deformación.

De acuerdo con Deleuze, uno de los hallazgos más ricos del expresionismo abstracto es el trazado de mapas que aproximan a Cézanne-Matisse-Picasso-Pollock. Con Paul Cézanne hay una imponente irrupción del color que desplaza la forma-figurativa mediante los volúmenes con profundidad lograda únicamente por el color; este protagonismo del color hace su entrada triunfal en el siglo XX de la mano de Henri Matisse, en cuya paleta bailaban tonalidades recién nacidas en los laboratorios químicos: azules, rojos, verdes brillantes, pero también los tonos suaves terrosos y húmedos, amarillos ocre, ámbar, sienas³⁴; Pablo Picasso logra superficies completamente bidimensionales sin apelar a las fórmulas matemáticas, sino por una combinación de color y trazos geométricos llenos de vigor que

³⁴ A finales del siglo XIX y principio del XX hay una revolución del color: el violeta de cobalto, los rojos de cadmio, que fueron la primera invención importante de la introducción de la laca carmín de cochinilla, en el siglo XVI; el rojo marte [óxido del hierro sintético] fue un refinamiento del rojo conocido desde la antigüedad; los rojos de anilina, los rojos de alizarina sintética, rojo que los egipcios extraían de la raíz de alizari. Véase, P. Ball, *La invención del color*, p. 372 ss

yuxtaponen planos; Jackson Pollock contribuye con la turbulencia del arte informal.

Desde su sitio en el arte moderno, Deleuze pone en juego toda la historia de la pintura occidental. El colorismo es importante en la medida en que, según él, la posibilidad de salir de la pintura representativa reside en un tratamiento intensivo de la luz y del color. En el expresionismo abstracto no solamente hay una ruptura de las reglas de la imitación mediante el desvío de la colocación naturalista del color, que ya es visible en todo el arte moderno, sino, sobre todo porque la armazón o estructura de un cuadro se obtiene por la relación entre los colores, y no por la relación entre las formas; además, se incluyen colores inventados a finales del siglo XIX, que en realidad comienzan a utilizarse en el impresionismo. Los tonos intensos son casi dolorosos a la vista en los cuadros de Van Gogh, y más aún en los de Kandinsky: anaranjados brillantes, púrpuras aterciopelados, verdes vigorosos, azules agudos; y los perros rojos de Gauguin.

La explosión del color pone a flote las diferencias entre los < *sistemas luministas* > y los < *sistemas coloristas* >. En los luministas se reformula con sigilo la supremacía del diseño formal sobre el color que se practica en los sistemas puntuales de ordenamientos orgánicos en los que se considera que la luz es un valor de referencia que se distribuye de acuerdo con las coordenadas del negro y el blanco, en la lógica del contraste riguroso del claroscuro: luz y sombra, claro y subido, raro y saturado, operan como polos o valores opuestos, pues la luz se concibe como el dato previo para la organización del color en base a la subdivisión del espectro prismático, en cuyo caso, según Deleuze, "*los espacios que se producen solamente dan testimonio de una aspiración al movimiento*"³⁵. La hegemonía de la forma de la luz implica la imposición de la función óptica o determinación de formas visuales. En los sistemas coloristas el movimiento no se imita a través de efectos previstos, sino que realmente se captura gracias a la gradación de

³⁵ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 134

temperatura y de intensidad del color, mediante relaciones de contigüidad que se deslizan de lo frío a lo cálido, de lo intenso a lo extremadamente ligero, hasta conquistar la luz en lo translúcido, puesto que el color funciona como medio de la luz, es decir, como su materia de hecho, al mismo tiempo que la luz funciona como medio del color, por lo que no es posible considerar una sin el otro. En este caso la luz se trata en su materialidad como un campo vibratorio electromagnético, cuya frecuencia determina el color de la luz³⁶. La luz en su materialidad es pura vibración, y la vibración, afirma Deleuze, es sensación, fuerza sensible. Los sistemas iluministas se basan en una lógica cerebral que privilegia la función estrictamente orgánica del ojo; los coloristas, en cambio, practican una lógica sensual remitida a la expresividad no planeada del color y a la función háptica del ojo, por lo que no se trata ya de los ojos que recorren la vida imponiéndole límites y formas fijas, sino de los ojos que se convierten en órganos polivalentes para los cuerpos visuales, ojos recorridos por la vida.

En el hecho artístico, la vibración, es decir la luz, toma como materia de hecho al color; en el hecho real de nuestro cuerpo de carne y hueso, de corazón, hígado, páncreas, pulmones, la vibración toma como materia de hecho la carne, el tejido nervioso. Me parece que hay que considerar que desde la mirada de las fuerzas, la sensación es una, si bien ello no implica unidad teórica, sino síntesis rítmica de los sentidos que se expresa en cuanto *<fuerza del sentir>* poseedora de diversos niveles de intensidad y de diferentes direcciones: sentir frío o calor; sentir sed, sentir ganas de bailar, sentir miedo. La fuerza del sentir tiene dos extremos que la neutralizan: activa, en el sentido en que potencia el cuerpo que toma; pasiva en cuanto que se impulsa automáticamente, y por lo tanto, lo pasivo no indica pasividad, sino pasión. En todo caso, la acción y la pasión no nos conducen a

³⁶ Deleuze roza constantemente la ciencia para plantear el problema del arte. Se le ha señalado como un pensador que abusa de las imposturas, pero lo que hace es cartografiar, hacer mapas trazados por líneas del arte, de la filosofía, de la ciencia; en este caso, la vibración es una línea del arte. El asunto de la luz es central en pintura; Aristóteles la considera como el principio activador del color; el pensamiento medieval la concibe como vehículo del color; Newton, como mezcla heterogénea de rayos refrangibles en distinto grado; además, identifica siete subdivisiones del espectro electromagnético únicamente para establecer una concordancia con los principios de la armonía musical.

la confusión de lo activo y lo pasivo, sino a la neutralidad donadora que Deleuze describe como potencia, por lo que la sensación sugiere un flujo de sentir-y-dar, que a su vez señala la fluidez de lo excesivo y la insuficiencia, porque el sentir siente lo excesivo y da límite mediante el levantamiento de una totalidad caótica inacabada, puesto que el límite no significa distinción objetiva sino <hecho artístico>, paso de un orden a otro. Considerada como neutralidad, la fuerza del sentir supone presencia; una presencia siempre presente, aunque no saturada, presencia en intensidad, en devenir, y el devenir no remite a la historia, no desemboca en un tiempo presente relativo al pasado y al futuro. La potencia únicamente se efectúa como insistencia haciéndose visible en las obras de arte que la captan y la conservan mientras se conserva el material que les sirve como medio, óleo, acuarela, tiza, bronce, mármol:

La fuerza no hace nada o no actúa, sino que únicamente está presente, conserva. La fuerza del sentir supone contraer o conservar; la contracción no es una acción, sino una pasión pura, una contemplación que conserva lo que precede en lo que sigue. La fuerza es lo que conserva construyendo lo que la materia disipa o irradia, hace avanzar, refleja, refracta o convierte³⁷

La inundación de color propiciada por Cézanne y Matisse esboza caminos diferentes para plasmar la vibración en el espacio pictórico que es en realidad un espacio intensivo finito que devuelve lo infinito, porque plasma la conservación de ese raro momento en que todo es posible, el tiempo no fragmentado todavía. La conservación es la duración del material de hecho, en las intrincadas relaciones de la luz y el color, y éstos, luz y color señalan las relaciones entre tiempo y espacio: "la luz es el tiempo, pero el espacio es el color"³⁸. Luz y color deciden la figura estética del mismo modo que tiempo y espacio deciden los cuerpos reales; la figura se alza por el color, es su

³⁷ Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 213

³⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 140

espacio, pero la modulación del espacio, la ligereza o transparencia del color delatan la presencia de la luz, del tiempo llevado al cuadro.

Me parece que esta formulación de las relaciones espacio-temporales es vital en el planteamiento del problema del arte. Deleuze la desarrolla a propósito del cine en la expresión <imagen-movimiento> en cuanto sometimiento del tiempo al espacio, en la representación; y como <imagen-tiempo> para indicar la liberación del tiempo que así toma como medio de hecho el espacio señalado por rostros, ciudadelas, calles, bares, casas, salas, baños, dormitorios, cárceles, donde la luz sostiene una lucha con las tinieblas o se aproxima al blanco en matices suaves. El tiempo no excluye el espacio, más bien transforma la relación, pues el tiempo deja de considerarse como forma preexistente que opera como la referencia del movimiento; a partir de esta transformación, el movimiento, que expresa espacio, surge como efecto de la presencia de las fuerzas del tiempo; se trata, entonces, de un movimiento in situ sin presente, sin fijación, y un espacio falso, o falseado, es decir, inextenso: espacio intenso, nómada, *spatium* abierto, lugar sin lugar.³⁹

En la pintura, tiempo y espacio toman como materia o contenido el color y el rostro, respectivamente; es decir, el color toma como materia de hecho el rostro, que es esencialmente territorial y organizado, actúa vigorosamente sobre él para de-formarlo y desterritorializarlo abatiendo los órganos

³⁹ En sus libros *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, e *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze elabora los pasos de la lógica de la sensación en torno al modo en que se producen las figuras cinematográficas. En imagen-movimiento, los cortes son racionales, orgánicos, según los lineamientos de los sistemas puntuales o luministas en los que se considera el movimiento como propulsor del tiempo, lo cual sugiere, ya en el campo pictórico, que el movimiento es afín al punto y a la luz entendida según los contrastes referenciales del claroscuro, pero también a la función óptica del ojo [determinación de formas visuales]; se trata en este caso del cine del relato, es decir, del tiempo de la narración, como en los films de Marguerite Duras. En cambio, en la imagen-tiempo, los cortes son irracionales, inorgánicos y afines a los sistemas lineales, al colorismo, según el cual el tiempo es la luz y el espacio es el color: éste surge como efecto, y es, por lo mismo, un espacio falso, es decir, inextenso, como los espacios logrados por Welles, Resnais y Godard, donde la narración no determina el tiempo; de acuerdo con Deleuze, la narración se desplaza porque las imágenes son altamente sugestivas.

diferenciados y diferenciadores: ojos, nariz, boca, orejas. A su vez, la luz toma como materia el color ya liberado del esquema del clarooscuro. La luz desmaterializa el color, lo arrastra a la mayor ligereza, lo hace volátil, casi inexistente, al mismo tiempo que el pintor deviene otra cosa que pintor: deviene mago que convierte el lienzo, trozo de tela, en un espacio artístico, pero también deviene alquimista, puesto que se convierte en materia colorante que sintetiza todos los colores como una imprimatura o cuerpo blanco, pues en el blanco se reúnen las diversas intensidades de la vibración. La imprimatura es el tono sobre tono de toda tonalidad: destello de alba, y ya no luz óptica.

La pintura perturba las relaciones entre la luz y el color, el tiempo y el espacio: a partir de la consideración de la luz como valor de referencia, el tiempo se concibe como forma previa que se hace presente como representación. En cambio, al considerar la luz en su materialidad como vibración, se rechaza la autoridad de lo primordial, puesto que la vibración se efectúa en el color; tiempo y espacio se producen recíprocamente, de tal manera que habría que decir que la luz se conquista por el color, pero que éste se realiza como medio de la luz. El tiempo se conquista por medio del espacio, puesto que es en los materiales donde se hace sensible, donde se conserva justamente mientras duran los materiales. En este sentido, la luz, o el tiempo, es pura presencia sin presentismo, sino síntesis mágica de pasado y futuro, o identidad no formal de pasado, presente, futuro; presencia excesiva que insiste en el tiempo del arte. Presencia en términos de vibración o sensación que se determina de infinitos modos, como sentir-temor en el tiempo no formalizado del grito sordo; o como sentir-placer, en el de la sonrisa sin labios todavía, esa sonrisa que no remite al modelo del retrato, sino a la que subsiste a la mueca de vida efímera, <sonrisa de óleo> que se conservará mientras dure el aceite colorante y la tela, porque éstos son el síntoma de la temporalidad, sus materiales de hecho:

Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon [...] La presencia o la insistencia. Presencia interminable. Insistencia de la sonrisa más allá del rostro y debajo del rostro. Insistencia de un grito que subsiste a la boca, insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo. Y la identidad de un ya aquí y un siempre con retraso, en la presencia excesiva⁴⁰

Potencia manual desencadenada

*El diagrama no es nunca efecto óptico,
sino potencia manual desencadenada.
Es una zona frenética
donde la mano no está ya guiada por el ojo*

⁴⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 68 [y contraportada]

*y se impone a la vista como una voluntad distinta*⁴¹

La crítica al arte moderno no implica descalificación alguna. Deleuze afirma lo que critica, o, dicho de otro modo, solamente critica lo que ama, lo que le resulta amable; más allá del amor solamente hay silencio. Por eso cabe decir que destruye amorosamente, que da fuerza, en el sentido en que aquello que destruye, en realidad lo expone a otras fuerzas. Los procedimientos del arte abstracto y del expresionismo abstracto le sugieren otra vía para abandonar el realismo figurativo sin prescindir de la concreción de la figura, a partir del tiempo capturado en el hecho artístico, esa magnífica síntesis de pasado y futuro que se hace visible como realidad posible. Al desmontar los componentes de la lógica de Bacon, ve la posibilidad de lo producido desde la paradoja de la creación artística en la que se palpa tal síntesis; toma la obra pictórica de Bacon como un todavía no [habrá], pero ya [sido hecha]; es decir, distorsiona el tiempo utilizando un futuro perfecto que se apropia del pasado, en vez de considerar sus cuadros como algo clausurado.

Conquistar esta temporalidad compleja exige un trabajo minucioso consistente en avanzar hacia atrás sin realmente moverse. Poniendo en práctica esta lógica ilógica, Deleuze encuentra que Bacon maneja el color para producir espacios, pues no considera los colores desde el punto de vista de las cualidades, sino como cuerpos colorantes compuestos por la maceración de pigmentos. El color no existe por sí mismo, se produce; del mismo modo que el espacio pictórico no tiene una existencia previa al momento en que el pintor lleva el color al lienzo, pero el color mismo que es el resultado de mezclas, plata, cobre, cadmio, arsénico, antimonio, hierro, selenio, cromo, titanio, manganeso, alcanza madurez en la figura: una potente vida no orgánica se apodera del lienzo, vida mineral que conserva, que captura el tiempo y lo hace sensible.

⁴¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 139

El color y la luz se entretajan en relaciones de tonalidad que Deleuze llama <modulación>⁴². El pintor mezcla al poner los colores en relaciones de interioridad según grados que tienen que ver con la temperatura, lo frío y lo cálido propios de un solo y mismo color, pero también en relaciones de exterioridad que los ponen en roce con otros colores. Las relaciones internas del color indican el paso insensible de un tono a otro, y todos estos tonos contenidos en la gradación constituyen diferentes regiones. Las relaciones exteriores, de un color a otro abren nuevos horizontes de temperatura y de intensidad. Bacon es un mago: con el color tienta, provoca, evoca, plasma emociones primarias, disuelve las identidades fijas, desorganiza los cuerpos, hace caer las carnes:

*El color constituye una amenaza para el yo: el color es la destrucción de la unidad. Los colores intensos expresan un erotismo salvaje, como en las sedas llameantes, los mármoles ostentosos y destelleantes, los opulentos oros y bronces de Oriente...*⁴³

Las relaciones de tonalidad o modulación de los colores muestran la presuposición recíproca y la distinción real entre el contenido o materia y la expresión, puesto que la expresión es un régimen de signos todavía aconceptual y analfabeto, mientras que el contenido o la materia es una máquina, en el sentido en que produce pragmática a través de la inseparabilidad del devenir y el deseo, las acciones y las pasiones. El deseo es una pasión que propulsa la acción, tal y como ocurre con las relaciones entre el rostro y la mano, y el gesto y la palabra: el rostro indica una identidad del deseo que se expresa como acción en la libertad de la mano; por su parte, el gesto expresa algún acontecimiento del cuerpo que el deseo percibe en la trama vectorial del placer y del dolor, en los grados que van de

⁴² Deleuze toma la noción de <modulación> utilizada por Simondon, quien establece la diferencia tecnológica entre las nociones de <modulación> y <modelación>. La modulación no tiene reposos para desmoldar, porque la circulación del soporte de la energía equivale a un desmoldamiento permanente, de tal manera que un modulador es un molde temporal continuo. La modelación, en cambio, implica la conferencia de forma definitiva.

⁴³ Cf. J. Kristeva, *El juicio del Giotto*, en *Desire in language*, p. 80

uno a otro extremo, y que se vuelve activo en la palabra, puesto que a través de ella dice lo que siente, aunque lo dicho no se parezca ya a lo sentido.

El carácter maquínico de la causalidad deleuziana restaura las relaciones de contigüidad extrema: la expresión del cuerpo en el gesto, la del gesto en la palabra o en el brochazo sobre el lienzo. No hay que considerar, entonces, que las relaciones de tonalidad se constriñen al plano de composición técnica, puesto que ponen en juego los cuerpos, la materia, tanto como los materiales, pincel, paleta, lienzo, colores, las manos y los dedos, lo cual supone otras funciones de los órganos sensoriales. La pintura exige que el ojo no se limite a sus funciones formales consideradas desde el punto de vista de lo orgánico, consistentes en la imposición de límites; la función orgánica de la vista no se encuentra a la base, más bien es ya un resultado de algo que acontece en el cuerpo. Los ojos, según Deleuze, necesitan de todos los sentidos para ver; al mismo tiempo, la vista se desliza a velocidades infinitas entre los sentidos porque únicamente en el ahogo de la mirada, en la pérdida de discernibilidad que implica la unidad rítmica de todos los sentidos, el ojo se convierte en un órgano polivalente y la mirada alcanza una función háptica a la que confiere un contenido de lo táctil, de una cercanía tal, que todo roza con todo en la fluidez de un continuum.

La función háptica del ojo produce un espacio abierto como el mar o el desierto, desprovisto de límites, de distancias. Deleuze asigna el contenido de <visión> detenida en el tiempo y en el espacio a este tipo de función. La visión no es activa ni pasiva, es puro abandono o entrega amorosa, donación, estilo, fuerza. Fuerza del sentir, pero también relación, puesto que la fuerza es un ser de relación; relación, relaciones que se establecen entre los diversos modos del sentir, a partir de las cuales se teje la sensibilidad receptora, que no es otra cosa que el sistema nervioso. La visión no alude a lo visto ni a lo visible, sino a la síntesis de lo visto y lo invisible: <lo ya, y lo todavía no> como pura contemplación, como presencia. Ésto supone que el ojo no inviste al color, sino justamente al revés, es el color el que inviste al

ojo, puesto que si el color es el espacio, Deleuze señala que la pintura toma la mirada al mismo tiempo que la mirada se apropia de ella. La pintura constituye al ojo como un órgano no cualificado, sino polivalente para los cuerpos colorantes:

Las relaciones de tonalidad <modulación del color> recrean una función propiamente háptica, donde la yuxtaposición de tonos puros ordenados progresivamente sobre la superficie lisa forma una progresión y una regresión en torno a un punto culminante de visión acercada [...] La pintura no mira al ojo como un órgano fijo [...] el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones⁴⁴

La visión no admite separaciones formales entre el ojo y la mano; lo visual y lo manual se alían en la producción de espacios compuestos como una secuencia de campos cromáticos, en pinceladas rápidas y autónomas que expresan la energía extrañamente contenida y comprimida. Las líneas ya no van de un punto a otro; más bien pasan siempre entre los puntos, en una libertad en la que el gesto pictórico se tuerce repentinamente siguiendo trayectorias que no se someten a coordenadas:

Las manos del artista son manos demasiado calientes que quieren siempre refrescarse, y se posan, como a su pesar, sobre objetos fríos, y dejan pasar el aire entre los dedos. En estas manos la sangre podría precipitarse como cuando se sube a la cabeza; y cerradas en un puño, estas manos parecen cerebros locos, delirantes de extravagancias⁴⁵

⁴⁴ Deleuze se refiere a los <colores puros> como a los tonos vivos según la teoría de los colores de Van Gogh. Los colores puros son los colores primarios: rojo, azul y amarillo; son puros porque no se pueden producir por mezclas entre dos o más colores. De acuerdo con esta teoría, también se producen <colores rotos> por la mezcla de dos colores puros según cantidades desiguales, lo cual propicia una destrucción parcial de cada uno de los colores que intervienen, dando una variedad del gris. Bacon utiliza con frecuencia los colores rotos para expresar la carne, y las brumas translúcidas que caen como cortinas. Véase G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 132 ss, y contraportada.

⁴⁵ R. M. Rilke, *Los cuadernos de Maitte Launds Brigge*, p. 37

Al devenir el ojo un órgano polivalente, las oposiciones formales se desplazan y la mano deja de considerarse como una parte del organismo, se convierte en una estructuración dinámica que expresa rasgos formales manuales, lo cual supone que la mano se trata como una forma de contenido que se extiende en el pincel, o en cualquier herramienta del pintor, a condición de que los pinceles o las herramientas se consideren, al mismo tiempo, también como formas en actividad que implican lo así producido, que es la pintura, en la fluidez del color. En este sentido, la potencia manual se vuelve inseparable de los materiales, que así se apoderan de la paleta, del pincel, de los dedos del pintor, para llegar vibrantes al panel en el trazado del plano donde el ojo pierde su preeminencia en el campo mismo de su dominación: la pintura.

La distensión del ojo y la mano supone una liberación de lo manual que hace posible que los hechos que en la realidad psíquica se materializan en un flujo caótico de estímulos visuales, consigan en la pintura una soltura plena e insospechada. Lo manual tratado de este modo, lleva la mano a un devenir-artista, puesto que al despojarse de las restricciones de la función prensil y locomotriz adquiere una ligereza creativa. La mano-artista mira en la cercanía del tacto otorgando contenido a la irracionalidad, convirtiéndola en *<diagrama>*, porque la irracionalidad es el punto de confluencia de todas las fuerzas.

La irracionalidad expresada como diagrama, toma como materia el color para convertirse, de hecho, en la mancha que el pintor deja sobre la tela más allá de toda referencia objetiva. La mancha, las manchas, son marcas voraginosas que la mano artista deja sobre el lienzo intempestivamente: es la irrupción del color en el lienzo; marcas al azar a partir de las cuales el pintor levanta la figura en una expresión concreta. El contenido del diagrama es la obsesión inventiva, la abyección, la histeria, no tanto del pintor como de la pintura misma. Según Deleuze, la creación pictórica es obsesiva, maquínica: consiste en un largo juego de posibilidades de hecho, pero también en los

hechos mismos, puesto que no hay separación entre la posibilidad y el resultado. Todo se desliza como las aguas en un arroyo cuyos cauces no determinan su destino, más bien el cauce resulta de su eterno fluir, que parece obedecer a quién sabe qué fuerzas subterráneas. La mancha⁴⁶ es nebulosa y relámpago, o relámpago nebuloso que al romper traza una planicie de dimensiones exactas a su fuera explosiva:

El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden en la pintura. El diagrama abre dominios sensibles⁴⁷

La lógica de la sensación es naufragio creador; travesía por lo irracional y salida victoriosa, pues el artista hace surgir una armonía que no tiene que ver ya con la unidad vacía. La armonía, es un <nuevo orden> que resume, a la manera de cada pintor, toda la historia de la pintura, gracias a que de un pintor a otro, los grandes afectos se concatenan y producen compuestos de sensación que se transforman, vibran, se abrazan, o se hieren. La historia de la pintura opera como una armadura formal que se desbarata cuando subintra la sensación y elimina los restos anecdóticos. El naufragio creador es un enfrentamiento con la realidad de la carne y, al mismo tiempo, la expresión más fina de la prudencia artística que incita a apoderarse de la memoria de la materia: sus vetas, sus cicatrices, sus estrías. La memoria es la modulación de toda la pintura, su trayectoria ininterrumpida que solamente se disgrega en caprichos vagabundos. La memoria material no se reactiva en términos de recuerdo; solamente asoma en su temporalidad sintética conjuntiva en toda la producción artística.

⁴⁶ La mancha y el trazo señalan un período en la pintura de Bacon: el *Malerisch*, noción que se compone de <mal>, derivado de mancha, mácula, y la derivación <malen>, pintar, y <maler>, pintor. Deleuze toma la noción de Wofflin, quien la utiliza para designar lo pictórico [colorismo] a diferencia de lo lineal [diseño], pero también el contorno y la masa. Cf. G. Deleuze, **Francis Bacon...**, p. 37

⁴⁷ *Ibid*, p. 104

Los cuadros de Bacon dejan ver el austero colorido y la precisión en el dibujo de Miguel Ángel; el lustre en los retratos del Papa Inocencio X de Velázquez; los devenires-girasol de Van Gogh, o las pinceladas de rosas y malvas suaves de Degas. Picasso asoma siempre en los trazos geométricos que van cambiando hasta convertirse en volúmenes chatos y flotantes, las tipologías biomórficas que evocan ciertas figuras de bañistas de gesto cómico, que Bacon recrea extrapoladas de todo vínculo discursivo y envueltas en un color naranja deslumbrante, como en el *Tríptico. Estudio de cuerpo humano, 1970*⁴⁸; la interrogación levantada como Minotauro que expresa la indeterminación entre el hombre y el animal, metamorfosis perpetua, huída del deseo en un aire de éxtasis, que Bacon hace suya al insistir en designar sus obras como <estudios>, puesto que la noción de estudio, a pesar de que se inscribe en la tradición más específicamente académica, no tiene que ver con la representación, ya que por sí misma sugiere un estado provisional, de paso. Pasos, trayectos de la memoria que se expresan en la potencia manual desencadenada.

⁴⁸ *Tríptico. Estudio de cuerpo humano, 1970*, óleo sobre lienzo; cada panel 198 x 147 cm. Colección privada. Véase Ficacci, **Bacon**, p. 67

Capítulo 4. Los lenguajes del arte

Signos, figuras del mundo

*El lenguaje salva el vacío
haciendo nacer todo un mundo
en los intersticios de las máscaras¹*

Los lenguajes del arte expresan la estética como un trabajo creador, una fantasía que se permite cualquier cosa porque su efectuación es el juego de los hombres que produce una profundidad celeste; tal juego es la activación del temple artístico inseparable del padecer que supone la voluntad de arte, puesto que esas profundidades paradójicas se producen una y otra vez en lo lúdico que únicamente es posible según el juego del mundo, que ya no necesita de los jugadores. Los lenguajes son composiciones que dejan ver los síntomas de la vida, inflexiones corporales, giros, inclinaciones, sacudidas, conmociones en cadenas asignificantes, contigüidades metafóricas y metonímicas que transportan las intensidades materiales hacia la superficie y les dan concreción en una figura estética que es un mundo posible pero real, que no sustituye a nuestro mundo real, actual, y lleno de fisuras; más bien salva el vacío, enlucen esas fisuras al captar las fuerzas que las pueblan, y que no son otras que las del tiempo, presencia sin forma del presente; presencia interminable, excesiva, mágica afirmación de los dos sentidos a la vez en una eternidad no colmada y sin unidad; insistencia, visión y sonoridad. Las fuerzas del tiempo son los enigmas bajo los jeroglíficos que no se resuelven jamás.

La finalidad de la pintura es hacer visible lo invisible, hacer sensible la materialidad del cuerpo en el color, el cual a su vez se transparenta en degradaciones de tonalidad extremas que crean su propio revés al conquistar la luz; lo que la pintura expresa es la transparencia del cuerpo al poner a la vista sus convulsiones y sus parálisis, sus movimientos distorsionados, su

¹ G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 99

pérdida de espesor. La música hace audible la pura sonoridad tomando como materia de hecho las fugaces bodas entre el piano o el órgano y los dedos y los pies, arrojando al viento el estribillo vital en los estribillos en <la menor>.

La pura visión y la pura sonoridad se hacen sensibles en la luz y el color, en la sinfonía de los bosques y el silencio del desierto, que son intensidades o emociones primarias, sensaciones que delatan la caída o el accidente de la materia como una verdadera catástrofe que descubre el cuerpo compuesto por umbrales o niveles; cuerpo vivo y sin embargo no orgánico, solamente diferenciales de la materia. Los umbrales o niveles son las fuerzas del tiempo, por lo que la finalidad de las artes es hacer el tiempo sensible en sí mismo, mediante el trabajo de la sensación tanto como de los procedimientos técnicos en el manejo y la elaboración de los materiales. Hacer el tiempo sensible supone arrancarle al cuerpo efectos que lo hagan devenir carne, tejido nervioso; liberarlo de la inmediatez de la naturaleza, de lo estrictamente biológico, hacerlo transparente, llevarlo a su trascendencia, convertirlo en figura estética visual o sonora, en lenguaje artístico: pintura, música, literatura, teatro, escultura, arquitectura.

La transparencia de los cuerpos solamente es posible por los desarrollos de su espacio intensivo y sus fuerzas temporales, sus colores y sus cantos en las suaves transiciones de la modulación que conjura las correspondencias formales. Los desarrollos no implican progresión sino la mediatez, el efecto, el resultado. Efectos en sentido causal, a condición de comprender la causalidad según el funcionamiento de una máquina; pero también efectos visuales y sonoros, de superficie y de profundidad, de formas o diseños de la vida y por tanto movimientos, y de fuerzas. En este sentido, hay una repercusión del planteamiento de Lucrecio, quien elabora una cuidadosa síntesis rítmica de todos los sentidos:

Cada sentido corporal remite y combina informaciones de profundidad y de superficie [...] Los ruidos de las profundidades se convierten en voz

cuando encuentran en la boca las condiciones de su articulación. Inversamente, los efectos de superficie no proporcionan colores y formas sino bajo la condición de la luz que, a su vez, viene de las profundidades²

Hay una causalidad indispensable a la composición técnica y la sensualidad propia de la composición estética; pero no se trata de la causalidad simple, sino múltiple e interminable que involucra los efectos formales y los sensuales. El efecto es siempre de velocidad y de ligereza, de sucesiones y de simultaneidades, por lo que se trata de un <resultado> en términos de lo compuesto; hay que agregar que el resultado es imprevisto, pero, sobre todo, que se alza como simulación, como falseamiento, como enmascaramiento de lo que se capta a través del color, del trazo, del sonido, de la palabra, del tallado; los efectos son síntomas vitales, signos que no se dejan reducir a las tensiones de la significación.³ Deleuze se apropia de las nociones pre-moderna y pre-clásica de los signos, a través del planteamiento de Proust, quien a su vez maneja el signo en el sentido propuesto por el Renacimiento, donde se consideran como verdaderas <figuras del mundo>:

El Renacimiento comprendía aún su saber como una <interpretación de signos>, estando la relación entre el signo y el significado recubierta por el poblado dominio de las similitudes. En el siglo XVII el espacio de

² Deleuze se refiere al planteamiento del problema de los simulacros, en Lucrecio: el simulacro es un rasgo de expresión, una cualidad. Por su parte, Deleuze agrega que la materia del simulacro es el devenir en su paradoja consistente en afirmar los dos sentidos a la vez: pasado y futuro, pues así se esquivo el presente. Simulacro y efecto son nociones afines en la filosofía de Deleuze; sin embargo, reserva <simulacro> para el pensamiento filosófico, en tanto que utiliza <efecto> para el artístico, porque en él destaca la síntesis rítmica de la vista, el oído, el olfato, el tacto, el gusto. El simulacro se constituye en el juego de lo real-actual según el proceso de las actualizaciones; el efecto, en cambio, en el juego de lo real-posible activado por la voluntad de arte que se ejerce como potencia de lo falso, de la simulación, del enlucimiento, de la parodia, de la ficción, según cada una de las diversas artes lo ameriten. Véase, G. Deleuze, *Lógica del sentido*, pp. 273 ss

³ La simulación designa la potencia de producir un efecto, y por lo tanto no es separable de la repetición, noción con la que Deleuze recrea el problema nietzscheano del eterno retorno. El efecto o simulación expresa el sentido unívoco del ser, un contenido latente profundo, que subsiste a toda simulación. Rescato la idea de que la simulación no hace sino designar la potencia de producir un efecto. Véase G. Deleuze, *Lógica el sentido*, p. 264

*los signos tiende a disolverse para dejar su lugar al de la representación que reflexiona las significaciones y descompone las similitudes, haciendo surgir el nuevo orden de las identidades y las diferencias*⁴

Las figuras del mundo expresan presencias desnudas que no son representables: presencia de lo poético bajo lo histórico, del rumor bajo la palabra, del silencio bajo el rumor, sombras fragantes, ruidos de la estepa, crujir de hojarasca, croar de las ranas, aleteo de palomas, suspiros del mar, signos que afectan y producen emociones primarias que Deleuze no desarrolla, puesto que únicamente señala que se trata de intensidades como el ruido, el frío, el calor: grados y gradientes, umbrales y diferencias, los cuales, me parece, producen efectos como placer, dolor, terror, que a su vez se abren como abanicos infinitos en deleite, angustia, temor, asombro, curiosidad, y éstos en lo divino y lo demoníaco, lo sagrado y lo infernal, lo angélico, lo adánico, lo caínico, lo sádico, lo masoquista, señalando los diferentes niveles de la sensación que el artista aísla y plasma en un lienzo, en una historia naciente, en una armonía musical nueva, o en un tallado imprevisto, puesto que la lógica de la sensación no se restringe a la producción pictórica. En las artes solamente se va de un material a otro: de un oboe a una guitarra, de un cincel a un martillo, de un carmesí a un escarlata vibrante, de una lengua dominante a una lengua menor que no se le opone, sino que brota rizomáticamente como invención de sintaxis insólitas que no dan órdenes porque no tienen otro contenido que los afectos. Las lenguas menores, afectivas que restauran las similitudes acogidas en los signos, gracias a que éstos son fluctuaciones de una intensidad; las fluctuaciones son los ritmos, el movimiento inmóvil o fuente estática, y los

⁴ G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 122 Deleuze se refiere a los signos a propósito del libro de M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, en el que el autor define la época clásica mediante la noción de <representación>; el primer ejemplo de la representación es, afirma, el Don Quijote. Deleuze destaca que la época clásica se sitúa entre el Renacimiento y nuestra modernidad. En todo momento Deleuze se asume como <moderno>, es decir, no se suma a quienes presumen un postmodernismo, o una orientación post-metafísica. Me parece que esta polémica le es ajena porque implica una fijación a las etiquetas. Tal vez el hecho de mantenerse lejos de este tipo de debates le permite transitar alegremente por toda la historia del pensamiento occidental para extraer de él lo que le parece atractivo y fecundo

trayectos relampagueantes, como las figuras literarias de Melville: Bartleby, quien "tal vez sea un loco, casi invisible como pájaro nocturno"⁵, tomado por un ritmo catatónico porque su fórmula <preferiría no hacerlo> imposibilita la acción; y Achab, quien invoca los fuegos de San Telmo en su velocidad de rayo que escapa a la mirada y se estrella en Moby Dick burlando las distinciones entre el hombre y el animal. Los ritmos son signos del mundo convertidos en lenguajes que salvan el vacío, pero el vacío comprendido como lugar de una fuerza, y por tanto como sensación:

La noción de signo siempre me ha interesado [...] El cine siempre ha producido sus propios signos, que luego repercuten en otros lugares, y el mundo entero se hace cine [...] La vida como un film sería la versión moderna de los signos como figuras del mundo⁶

Danza de la tarantela

Nosotros no militamos en modo alguno por una estética esencialista de las cualidades, más bien optamos por una concepción funcionalista del arte, pues éste no consiste en imitar, sino en componer bloques de sensaciones, devenires, devenir-araña en la danza de la tarantela, cuando la araña a su vez deviene pura silueta, puro color y puro sonido⁷

⁵ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 106

⁶ Cf. G. Deleuze, *Conversaciones*, pp. 107 ss

⁷ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, pp. 304 ss.

La producción artística es a la vez producción de una lógica de la sensación irracional que opera como un modelo funcional hipotético planteado según las relaciones de contigüidad extrema que no se dan sino en la naturaleza pensada como azar; estas relaciones son las de la modulación, la cual, a su vez, supone considerar la naturaleza como el arte, debido a que la contigüidad gradúa con delicadeza, expresando velocidades diferenciales, temperaturas, intensidades, matices. La función es la materia de la ciencia; sin embargo, Deleuze la utiliza en su planteamiento del arte porque lo que le interesa es cómo funcionan los cuerpos, no en cuanto entidades acabadas y puestas ante el lenguaje o más allá de él, sino la producción de los cuerpos con los materiales de que dispone cada artista en cada una de las diversas artes, cuerpos surgidos en los trazos vigorosos de color, en las palabras desquiciadas, en los acordes que son afectos del corazón. Se interesa en la producción de cuerpos artísticos que dicen a su modo los murmullos y los matices de la vida. Los lenguajes del arte expresan una des-materialización en el sentido en que los cuerpos cárnicos se llevan hacia sus límites en los procedimientos técnicos unidos al trabajo de la sensación; se empujan a un punto máximo de ingravidez que no expresa sino una sensación que se concretiza como figura estética solitaria de rasgos expresivos refulgentes que denuncian un pensamiento nómada y errante detenido como pregunta sin respuesta, como la interrogación del minotauro de Picasso.

La función insertada en la composición estética, se convierte en uno de los elementos de la sensación, porque al sustraerla de todo objeto de referencia adquiere unos perceptos y unos afectos. La función indica la actividad en el proceso productivo que se desempeña como una máquina dionisiaca abstracta que engloba las máquinas deseantes y el hecho artístico.⁸ Las

⁸ La expresión < máquinas deseantes > señala la concepción teórica y práctica del inconsciente: el inconsciente como máquina o como fábrica y no como teatro o escenario de la representación, ni como estructura, falo o principio. Las nociones de < deseo >, < inconsciente >, < irracionalidad >, < caos >, < diagrama >, son afines en el sentido en que se trata de funcionamientos maquínicos que expresan intensidad pura, a la que Deleuze se refiere como < huevo >, el cual no es previo a los cuerpos, sino que se encuentra siempre en absoluta contemporaneidad con ellos. El huevo es la matriz cero de producción

máquinas deseantes no se oponen ni al hombre ni a la naturaleza, porque únicamente señalan el funcionamiento de los cuerpos, su composición: cómo funciona esta novela, este cuadro, esta sinfonía, esta película. La función se vuelve objetivamente indiscernible de la cualidad, gracias a que Deleuze abandona la concepción metafísica de la cualidad destinada a la determinación de objeto; la cualidad no expresa esencias, sino los accidentes de la materia, es un rasgo de expresión considerado por la función que cumple en una composición específica, por lo que sólo puede pensarse en el devenir que la capta.

Las cualidades son signos en presuposición recíproca con sistemas físicos, señales o síntomas: la función estética posee un acento fisiológico que indica la actividad ejercida por lo vivo y, en tanto tal, es un hecho de la relación y de la fuerza. Función y cualidad, cualidad y signo contorsionan, se ensamblan y modulan, porque los cuerpos pasan por la catástrofe en su devenir zona frenética, caos y germen de un ritmo nuevo, diagrama y expresión, figura estética cuya concreción capta el caos como el movimiento catatónico de *Bartleby*, y la expresión, que por lo demás es ella misma como el trayecto fulgurante de Achab, cuyo movimiento sugiere la agitación convulsiva que expulsa la melancolía de la picadura de la tarántula, en la danza de la tarantela. Los dos ritmos, que son las funciones del movimiento vital, no hacen visible la descomposición o la transformación de los cuerpos, sino la deformación como lugar de una fuerza: placer, dolor, terror.

La función considerada estéticamente, o el arte pensado según el funcionalismo, afirma las profundas relaciones del arte y la vida, en su doble implicación: el arte, acción por excelencia de la vida, que procede transmitiendo su movimiento en diseños o formas materiales, donde la forma es ante todo un lugar de paso hacia la creación de otra forma nueva, pues el movimiento es inseparable del impulso creador; y las artes, cuya

presupuesta indefectiblemente en lo producido. Véase G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 26, y Deleuze-Guattari, *El AntiEdipo*, pp. 37, 53, 61, 82

producción plasmática de fuerzas vitales en la celebración de la boda entre una voluntad de arte que mediatiza la subjetividad y un paisaje sin el hombre, en la ausencia del hombre, resisten a la muerte. En el planteamiento del nomadismo en el arte, la noción de <muerte> sugiere fijación o sedentarismo; se trata de la fijación de los clichés, del sentido común, de la opinión, de la codificación, del rostro, los cuales se constituyen como sistemas puntuales a desafiar mediante los procedimientos artísticos de deformación que barren los puntos designativos como los retratos de Bacon, de quien tomo como ejemplo el cuadro *Retrato de George Dyer hablando*, 1966⁹ en el que una fuerza explosiva, una desesperación, no deja subsistir sino los rasgos expresivos de la materia: tal vez un placer intensificado en una mirada desértica como el Sahara, o un dolor que asoma en la cripta de una boca que se ha liberado de las palabras y en unas carnes que se derraman haciendo indiscernibles los órganos corporales; Bacon se arriesga al caos del que hace surgir figuras que ya nada tienen del realismo vinculado a la representación. Los puntos designativos son códigos que se acumulan constituyendo una rostridad o un sistema puntual a desafiar mediante los procedimientos artísticos. El código o el rostro dan contenido al campo trascendente que posibilita el hecho artístico; el código no se restringe al ámbito de la literatura, puesto que señala lo ya producido: pintura, música, cine, escultura o fotografía. La fotografía¹⁰ no pretende ilustrar o representar, sin embargo se apropia rápidamente de la pintura, la asedia, la invade con violencia, porque se transforma en un cliché poderoso que ejerce una fascinación y un desprecio simultáneos en la pintura moderna. La foto activa el juego ateo de la pintura moderna llenando el lienzo antes de que el pintor inicie su trabajo: el lienzo está virtualmente investido por los datos previos que hay que romper. Me parece que la actitud de Deleuze en torno al arte contemporáneo es afín a la que mantiene con la foto como creación

⁹ *Retrato de George Dyer hablando*, 1966, óleo sobre lienzo 198 x 147.5, colección privada. Véase L. Ficacci, *Bacon*, p. 8

¹⁰ La fotografía es un caso peculiar dentro del arte, ya que si bien Deleuze no la considera figurativa, <la foto no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve, y por ello, aún cuando no intenta representar, ilustrar o narrar, pretende reinar sobre la vista, por lo tanto, sobre la pintura>. Véase G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 19, 20, 21

surgida en el arte moderno, y con el código en sus diversas modalidades. Las artes siempre han estado acechadas por el código; en la línea gótica, por ejemplo, se constituye a partir de un sentimiento religioso, donde la figura de Cristo indica la designación con mayor espesor, es el rostro occidental más compuesto artísticamente, y por lo mismo posee un gran futuro:

No hay que decir: <si Dios no existe, todo está permitido>. Es justo lo contrario. Con Dios todo está permitido, no sólo moralmente puesto que las violencias y las infamas encuentran siempre una santa justificación. Sino estéticamente, de manera mucho más importante, porque las Figuras divinas están animadas por un libre trabajo creador. El cuerpo de Cristo está verdaderamente trabajado por una inspiración diabólica: el Cristo de Giotto transformado en cometa en el cielo, verdadero avión; o la creación de los animales de Tintoretto: Dios es como un starter que da la salida de una carrera de obstáculos, los pájaros y los peces salen primero mientras que el perro, los conejos, el ciervo, la vaca y el unicornio esperan su turno¹¹

La función estética hace pasar todo por el código, por las formas, por los rostros, por las designaciones, por los organismos, haciendo circular la vida por ellos en el trabajo de la sensación, al mismo tiempo que el trabajo técnico avanza remontando los trayectos de una composición, desde la superficie en la que la cualidad es visible hacia la profundidad de los cuerpos, en el reino de la inmediatez, espacio táctil adherido a la piel donde el oleaje de las cualidades se estrella produciendo cambios alotrópicos, agitaciones espaciales, cavidades temporales, síntesis rítmicas, espacio y tiempo, color y luz, visión y sonoridad. Deleuze renuncia a la profundidad solemne en favor del devenir, el cual, como lo había sugerido Nietzsche, no desemboca en estados finales; por el contrario, el contenido que le asigna al devenir es el de la franja de vecindades, la imperceptibilidad, por lo que sumergir el

¹¹ Cf. Ibidem

pensamiento en la profundidad no señala un viaje a la interioridad, sino hacia las fuerzas del afuera, su propio afuera, lo impensado:

Hay que poner el pensamiento en relación inmediata con el afuera; con las fuerzas del afuera [...] Como Nietzsche, que procede por aforismos, pues el aforismo siempre espera su sentido de una nueva fuerza exterior, de una última fuerza que deba conquistarlo o someterlo, utilizarlo...¹²

El aforismo puesto en relación con el afuera conserva el carácter de signo, lo cual supone que se expresa como emoción, no como idea. En tanto signo, el aforismo expresa una acción, un esfuerzo, no la imaginación; es una composición, y por lo tanto, es de estirpe estética; una constelación que actúa en un solo territorio, un finito que devuelve lo infinito¹³. Los aforismos nietzscheanos, dice Deleuze, soslayan todas las formas de la interioridad: la interioridad del alma, la de la conciencia, la del concepto. El aforismo es una potencia nómada que pone en juego fuerzas exteriores; no es un fragmento considerado en relación con una totalidad, sino un jirón de vida cuya apropiación de que sea objeto supondrá su precipitación en la vorágine que devora toda forma. La finalidad del arte es devorar toda formalidad, abandonar la forma en un pozo de púrpura, dejar caer las determinaciones visuales en una ciénaga de óleo, y las armonías musicales en un aire *molto vivace* como el de la danza de la tarantela; devolver lo infinito mediante los procesos artísticos de deformación, puesto que solamente entonces lo que puebla el marco se convierte en belleza, en figura estética:

¿Qué es un cuadro bello, o un gran dibujo? Hay un marco. Un aforismo también está enmarcado. ¿A partir de qué momento se convierte en belleza lo que hay en el marco? A partir del momento en que sentimos

¹² Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, pp. 359 ss

¹³ Deleuze plantea la práctica de un análisis de lo finito que desplace la metafísica de lo infinito. Tal análisis, que es pragmático, también lo llama <esquizoanálisis>: análisis del funcionamiento molecular, de esquizias, de fractus; micro-análisis

*que el movimiento viene de otra parte, que no comienza en el límite del cuadro. Lejos de ser una delimitación, el marco es casi lo contrario, es lo que lo pone en relación inmediata con el exterior*¹⁴

El marco funciona como umbral que a la vez determina y expone al plano de composición, que es el gran plexo vital; el aforismo es un signo, una figura del mundo, un compuesto que expresa una sintaxis violenta hecha de rupturas y prolongaciones que no se agota en la interpretación. Más que interpretarlo, hay que hacerlo involucionar, tal y como el artista arrastra los materiales hacia su propio afuera: el color a las fuerzas colorantes, a los pigmentos, y éstos a las fuerzas inorgánicas, al mineral, al mismo tiempo que el artista extravía la credibilidad en su yo para entregarse al gozo de la fidelidad en la carne, arrojándose hacia su propio afuera, a su devenir silicio¹⁵ que es el modo en el que Deleuze señala el devenir amorfo del artista: el pintor pone los colores en devenires mercurio, sulfuro o cinabrio; el músico desliza los sonidos a un devenir-pájaro o lamento oceánico; el escultor violenta el mármol a su devenir-cal; el escritor empuja las palabras a su devenir-silencio o música. El pintor, el músico, el escultor, parten de un mundo artístico, de una formalidad que es necesario destruir descaminando los trayectos, en una empresa en la que su propia identidad se pone en riesgo, porque de ese proceso creador no saldrá solamente una obra de arte pintura o música, sino un nuevo estilo de vida. Descaminar indica un paradójico regreso a la naturaleza, porque no implica ir hacia los orígenes; tal regreso se tiende hacia delante en el <todavía no, pero ya> ese raro momento en que todo es posible, y en el que se vuelven indiscernibles las actitudes del cuerpo, la fatiga, la espera y la desesperación.

¹⁴ Cf. G. Deleuze, *La isla desierta...*, p. 325

¹⁵ El silicio es un metaloide en estado amorfo de color pardo: devenir-silicio señala un devenir-cristal, transparencia, luz, tiempo puro. Deleuze alude con frecuencia a los metales, porque en la metalurgia hay singularidades como las fusiones, las temperaturas, las descarburaciones, que poseen rasgos de expresión como la dureza, el corte, el pulido, las ondas o las vetas que se forman en los procesos de aleación, las cristalizaciones caprichosas que resultan de la fundición del acero. También forjar, modelar, templar, perforar, tallar, son rasgos de expresión. Véase Deleuze-Guatarri, *Mil mesetas*, p. 359 *Meseta 12: Tratado de nomadología: La máquina de guerra: La metalurgia, la itinerancia y el nomadismo*

La involución creadora abarca los dos movimientos de la producción artística, el trabajo de la sensación y el de la técnica, de tal manera que involucrar adquiere el sentido de analizar pragmáticamente los caminos que componen una obra de arte: el devenir porcelana de un gallo, y el devenir magma de la porcelana, y el devenir fuego del magma. La cualidad es el rasgo material, la sensación captada, la figura estética, aunque la tela del pintor, investida virtualmente por un mundo de clichés, es ya una obra de arte poseedora de rasgos de expresión donde la imprimatura deviene blanco, y el blanco, mercurio. Involucionar supone captar la boca en el rostro, el grito en la boca, el horror en el grito; o los colores en su composición molecular, sus diversos grados de temperatura, de consistencia y de tonalidad. La función opera en todos los niveles, modulando la distribución según el movimiento de la energía potencial. Deleuze sigue a Gilbert Simondon, quien plantea la modulación en cuanto resonancia interna que conecta niveles diferentes y elementos heterogéneos, de ahí que la función, o el funcionalismo, supongan siempre una modulación. Modular señala un ordenamiento en función de proximidades, es decir, afirma la inseparabilidad de lo heterogéneo que resulta clave para la comprensión del arte, de las artes, puesto que éstas surgen como mágica síntesis de dos órdenes que nunca pierden su diferencia, pero que van a deshacerse o a ocultarse uno en el otro: los cuerpos y el lenguaje, los materiales y su expresión. La expresión es una cualidad, un síntoma, un grado de movimiento, una diferencia, un diseño de la vida, una figura del mundo que se alza como lenguaje no significativo, aconceptual, nómada y errante.

La función es compleja, pues tiene dos vertientes que son las que le confieren su potencia relacional. Expresa las agitaciones espaciales, las vibraciones temporales, pero también confiere un orden simbólico que relaciona el gallo con la pelea, la pelea con la herida, la herida con la muerte; liga el horror a un caudal de ignominias, sufrimientos, angustias, borrascas. Asocia los colores a convenciones culturales que se entretajan sin fin evocando personajes, animales, vegetales, viento, agua, tierra, fuego: cardenal, obispo, canario,

berenjena, naranja, uva, miel, caqui, ébano, tabaco, celeste, aguamarina, terracota, rubí. Deleuze plantea el símbolo en contraste y a la vez en implicación con funciones visuales: la vista separa, en cambio, el símbolo convoca y reúne todos los demás sentidos¹⁶.

La función se ejerce en el cuerpo, que es la materia de la figura; actúa sobre el cuerpo no considerado ya como organismo. En este sentido, la función se convierte en fuerza que afecta los cuerpos sin órganos, no solamente referidos al plano de los cuerpos humanos, sino a los cuerpos compuestos, artísticos, como el cuerpo-manzana que se alza en la pintura de Cézanne; el cuerpo-girasol en la de Van Gogh; el cuerpo-nenúfar en la de Monet; el cuerpo-nardo en la de Bonnard; el cuerpo-minotauro en la de Picasso. El cuerpo es la figura fantástica que se levanta en el lienzo, que enmascara el cuerpo-manzana frutal; el cuerpo-nenúfar planta acuática; el cuerpo-girasol oleaginoso; el cuerpo-nardo gramínea de los prados; el cuerpo-minotauro engendrado en el delirio. En pintura es particularmente visible la potencia del cuerpo, su funcionamiento, gracias a que la expresión es a la vez pasiva y activa: al recibir la acción de fuerzas [padecer], el cuerpo se potencia, se vuelve fuente de movimiento, porque al ser afectado algo pasa en él: sin moverse, se de-forma. La de-formación es estática, pues si no lo fuera, se trataría de una transformación como simple paso de una forma a otra. También puede decirse que es estática porque señala el límite o el propio afuera del movimiento, la quietud que enmascara el movimiento más intensamente violento. Lo que pasa al cuerpo es un espasmo, una vibración, una fuerza, una sensación:

La sensación no es cualitativa ni está cualificada; no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos,

¹⁶ Deleuze aborda la relación entre el símbolo y la alegoría: la alegoría es un proceso intelectual y lineal del pensamiento; el símbolo, en cambio, es el pensamiento de los flujos, que consta de conexiones y de disyunciones físicas. Cf. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, pp. 71 ss.

*sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración: es la acción de fuerzas sobre el cuerpo*¹⁷

Cielo y tierra

*La naturaleza es como el arte:
conjugan dos elementos vivos:
la tierra y el cielo, el universo y la casa,
la vida y la muerte, el arte y las artes,
el gran plano de composición infinito
y los compuestos melódicos finitos,
el estribillo grande y el pequeño*¹⁸

Escribir, pintar, esculpir, hacer música, están intrincadas de diversas maneras con las funciones sensoriales audición, visión, tacto, oído, olfato: la escritura no reactiva la memoria, ni trae las reliquias familiares ni sociales. Escribir consiste en provocar una herida en los oídos haciendo que la invención haga surgir pueblos que se alzarán de umbrales dolorosos; la literatura y la vida se trenzan en modos de existencia que todavía no conocemos, y de los que todavía no podemos formarnos una idea, aunque ya laten como un corazón cósmico. La pintura levanta figuras como las de Bacon, que se desprenden de los huesos para dejar ver la realidad material del cuerpo, y en las que la estructura deja de ser ósea y sólida para convertirse en una playa diurna producida por colores lisos cálidos y radiantes: rojo, anaranjado, amarillo, o nocturna creada como un espacio liso, mediante el color negro que expresa la máxima indecisión porque es al mismo tiempo cálido y frío. Los colores lisos funcionan como un fondo no abismal que engulle la figura; es un fondo vivo, una ventosa deformante. Vivo, en el sentido en que es material, el fondo absorbe y a la vez se eleva, mientras la figura se adelgaza hasta casi

¹⁷ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p.51

¹⁸ Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?* P. 188

disiparse o adoptar una silueta alargada, cilíndrica y corrugada como sábanas recién lavadas y exprimidas a mano. La escultura penetra los enigmas del mármol o del bronce, retirando las capas que encubren la figura, haz de fuerzas. La música disfraza la sonoridad titánica en aires que flotan como una danza naciente en el cuerpo. El cine produce figuras estéticas con un ADN literario, musical, pictórico, teatral, pero sobre todo, hace indistinguibles el artefacto y el cuerpo: la mano y el ojo se convierten en dispositivos de la cámara mientras ésta se vuelve un tercer ojo distribuido anárquicamente.

Los nervios sensuales basculan entre sí desafiando la unidad rítmica que los sintoniza. Ver, oír, tocar, oler, gustar, son las notas de la sensación que el artista tiene que transparentar confiado en una voluntad espiritual que es quien lo guía fuera de lo orgánico al encuentro de fuerzas elementales. Esta espiritualidad es la del deseo y su gozo inmanente, que no hay que confundir con el placer y sus explosiones voluptuosas. Situado en la mira de las fuerzas, el placer es inseparable del dolor. El placer es un movimiento de atracción o una línea de desarrollo no progresivo que denuncia la unidad abierta del cuerpo como una composición melódica ligera, volátil; el dolor es una convulsión repulsiva, un accidente, un golpe mortal y sin embargo revocable.

Las notas de la sensación son roces que sacuden como la risa, y que se transparentan en lenguajes que no implican verdades probables y comprobables, ni tiempos definidos, ni centros confiables, sino solamente un rumor suave que envuelve las verdades, los tiempos, los centros. Los lenguajes artísticos hacen sensibles los cuerpos, no únicamente los cuerpos físicos y biológicos, sino los cuerpos sociales, políticos, religiosos, militares, académicos, gramaticales. Transparentar los cuerpos consiste en sacar de ellos líneas mágicas que solamente dibujen signos, figuras del mundo, miradas de cadmio, ademanes de piedra, redundancias de metal; lenguajes artísticos con vocación ascendente, verdaderas figuras estéticas que se alzan como ráfagas de humo que enmascaran y sin embargo delatan la

materialidad en antifaces que no esconden sino trazos, como los de las *Señoritas de Avignon* que ponen a flote el erotismo del color en manos de Picasso. El arte es pura simulación, una mentira de las dimensiones anexas de los cuerpos sin órganos que transparentan, o no es nada:

*El cuerpo es una mentira o entonces no es nada en absoluto. El cuerpo es un gran engaño*¹⁹

El cuerpo es una obra de arte antes de convertirse en silueta de aceite, de bronce o de piedra; es un compuesto y un movimiento falso, in situ, una violencia que enmascara el tiempo en que todo es posible por el quiebre de la causalidad lógica; la composición es una mentira producida en las artes de la relación, es una tierra que se prolonga en el cielo en las alas del placer que va a morir como muere el sol cada tarde. Las diversas artes son los lenguajes que captan los órdenes no formalizados que pueblan los lugares de paso, el entre-dos de la significación. El espacio no extensivo del <entre> es absolutamente ajeno al vacío; por el contrario, está poblado por "*seres que vienen de otros mundos, traídos por el viento*"²⁰ y sensibilizados por los lenguajes del arte, que no son otra cosa que la expresión de la materia, de los materiales, en el modo literario, no porque vengan a narrarnos o a ilustrarnos algo, sino porque relacionan la sensación con el cuerpo según criterios expresivos, como en el flujo del grito y el soplido.

Transparentar los cuerpos es una expresión llena de matices, ya que señala la conquista de la luz por el color, del tiempo por el espacio: el color como materia de la luz en la gradación que suaviza y dispersa, y el cuerpo como materia del tiempo; la transparencia es el lenguaje, los lenguajes que plasman esos hechos, el de la luz en el color y el del tiempo en la carne, y que precisan, para producirse, que se retire el elemento personal, lo cual a su vez supone desplazar la función dominante del lenguaje, que es la designación y conquistar lo impersonal, que Deleuze plantea como lo Otro, ni

¹⁹ V. Jankélévitch, *Pensar la muerte*, p. 126

²⁰ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 248

sujeto ni objeto, en la neutralidad del cuerpo, volverlo una potencia de repetición en términos de inagotable producción de efectos porque la repetición es una potencia de expresión que devuelve infinitud al cuerpo al restituirle su estado intensivo de gradientes y umbrales, en el ritmo vital. Lo Otro no genera los otros, considerados como sujetos o como objetos; más bien levanta los <intercesores> que expresan el espíritu material en los devenires no humanos del hombre:

El espíritu es cuerpo, soplo corporal y vital; un espíritu animal, es el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro. El espíritu es una sombra, un trazo, y no forma. La sombra se escapa del cuerpo como un animal que cobijásemos²¹

El espíritu animal del hombre huye del cuerpo invistiendo los lenguajes del arte que hacen visibles las secretas relaciones de los espacios lisos y los estriados sugeridos en el modelo estético, y que Carlos Castaneda plantea en la pareja de lo tonal y lo nagual, donde lo tonal alude a la significación como síntesis conjuntiva del significante y el significado, de lo organizado y lo organizador, que preside los centros dominantes como el yo, la persona, el sujeto, el individuo. Lo nagual alude al <entre> como contenido de la relación, como lazo nupcial de la boda entre reinos, el lugar sin lugar poblado por lo Otro que se trasciende a sí mismo como signo en las artes. Lo tonal no llega a exceder la realidad posible de las artes, porque la significación no fija; apenas se contenta con sugerir lo que pasa entre los reinos; no lo que sucede <en> el tiempo sino lo que se contagia del hombre al animal, y de éste a aquél. El contagio es quien hace sensible el tiempo. "Los intercesores son estas potencias de lo falso que producen lo verdadero"²²; son quienes vuelven impersonal lo que se dice, son las sombras entre lo humano y lo animal, los huecos al azar, los corazones

²¹ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 30

²² Los intercesores aluden a la creación: sin ellos no hay obra. Suelen ser personajes literarios como el de Gregorio Samsa que habla por Kafka; o los Alicia o Bruno y Silvia, que hablan por Carroll; o animales, como el de Moby Dick que habla por Melville; o vegetales, como las manzanas que hablan por Cézanne y por Chapa, o cipreses, que hablan por Van Gogh. Véase, G. Deleuze, *Conversaciones*, pp. 201 ss

nocturnos que van a latir en lo tonal. El intercesor es una flamígera figura estética que convierte en lenguaje la sensación aislada, como la vigorosa presencia del Águila en la literatura de Castaneda, quien hace resonar otro universo: el universo-Nietzsche. Las relaciones entre lo tonal y lo nagual son vivas, como las que Deleuze señala entre los seres vivos y la vida, totalidades nómadas sin colmar, siempre adyacentes y recíprocamente produciéndose entre sí, tal y como se producen la naturaleza y el arte en la conjugación de dos reinos vivos, el cielo y la tierra: la casa, que no es otra cosa que el hecho artístico o la composición melódica finita, y el universo o el gran plano de composición infinito, el trayecto o estribillo pequeño o agitación fulgurante y el devenir o estribillo grande: la fuente inmóvil:

Lo tonal es todo, incluido Dios; y sin embargo, lo tonal es sólo una isla, pues lo nagual también es todo. Y es el mismo todo pero en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación a la interpretación. Los flujos de intensidad, sus fluidos y sus fibras, sus afectos, el viento, han sustituido al mundo del sujeto. Lo nagual los des-hace. Ya no hay palabras, ni recuerdos, ni sueños, sino colores y sonidos. Ya no es un yo que siente, actúa y se acuerda, es una bruma brillante, un vaho amarillo e inquietante²³

La bruma brillante conjura el mar en el tiempo en que todo es posible; cuando el cuerpo concede contenido al diagrama, esa zona frenética, caos brutal y fogoso germen de orden o de ritmo. El diagrama fluye en la expresión, que es quien da a luz ese orden o ese ritmo nuevo²⁴ que no concretiza sentimientos personales, sino afectos, los cuales son la efectuación

²³ Cf. Deleuze-Guattari, Ibid, pp. 166-167

²⁴ El diagrama y la expresión, a la que Deleuze se refiere como <filum> son quienes hacen posible el *Agencement* o composición, puesto que relacionan la materia o contenido con la expresión, los cuerpos convertidos en los lenguajes, y en términos más amplios, la vida con lo vivo. La producción artística no pierde jamás esta relación vital; si lo hace, según Deleuze, ya no puede considerarse arte, sino algo mórbido que se gesta en la imaginación. Resulta interesante el tratamiento que Deleuze da a lo imaginario, pues lo sitúa en oposición con lo real, es decir, lo considera como irreal, y por lo tanto, queda fuera del ámbito de las artes, las cuales poseen una realidad posible. Lo posible como categoría estética es, quizá, una de las aportaciones más fructíferas de Deleuze.

de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar al yo. Deleuze utiliza a menudo la noción de manada para señalar el proceso de pérdida del dominio; la manada es una abolición de los centros dominantes porque es molecular en el sentido en que se distribuye anárquicamente, lo cual me parece particularmente destacable porque al abolir los centros, Deleuze no apuesta por las periferias, sobre todo si éstas se continúan considerando en relación con los centros. La distribución anárquica o nómada prescinde de los puntos de referencia, centros o periferias.

La violencia de las secuencias animales propicia los devenires no humanos del hombre y del paisaje en los pasos de la involución que no hace retornar a los orígenes, sino a la zona frenética que es el deseo o lo irracional que por tanto queda inscrito en las figuras estéticas, en los lenguajes visuales y sonoros compuestos por bloques de afectos y perceptos en los que se relacionan datos sensoriales: murmullos, olores, sonidos, texturas, temblores del cuerpo, espirales en el corazón de la noche; movimientos corporales, posturas, gestos, gritos, soplos. Los lenguajes del arte prolongan la materia relacionando elementos heterogéneos; en este sentido, hay que considerarlos como lenguajes relacionales o analógicos como los lenguajes animales, aunque ello no implica que sean espontáneos o improvisados; por el contrario, precisan de un doloroso y siempre inacabado aprendizaje práctico que involucra el cuerpo como en los entrenamientos atléticos.

Los lenguajes del arte son el espíritu animal del hombre, las sombras que escapan del cuerpo, que se desprenden de la tierra para producir el cielo. La espiritualización de la materia se efectúa en totalidades yuxta o sobrepuestas, como los planos del cubismo. Tierra y cielo expresan variaciones de amplitud en relación con las cuales las formas son contingentes; se trata del movimiento de sístole y diástole de la *Physis*, líneas centripetas y centrifugas, devenir y deseo; diagonal y vertical; pero también de revoluciones locales o vorágines flotantes como mónadas enloquecidas que expresan las voluptas en bemo, suspendidas en el signo

como realidad posible. Rechazo y atracción, contracción y distensión, aprisionamiento y liberación, danza sin fin de los elementos tierra, fuego y aire²⁵. La tierra aprisiona, contiene; el cielo libera, expresa. Los elementos trazan líneas: la tierra horizontal; el fuego vertical, el aire diagonal. Tierra y cielo funcionan como dos reinos que juegan a todas las relaciones: la oposición, la presuposición recíproca, la coexistencia, la simultaneidad, y a todas las argucias de la simulación: provocación, revocación, evocación:

La tierra encierra, comprime, contiene, reúne los elementos en la profundidad de los cuerpos; el cielo, en cambio, con la luz y el sol, los lleva al estado libre y puro librados de sus límites para formar una energía cósmica, una, y sin embargo propia a cada elemento²⁶

Cielo y tierra operan como límites que no escinden, que no imponen segmentos, más bien envuelven amorosamente. Deleuze aborda y borda de diversos modos la noción de tierra, asignándole el contenido de gran plano de composición infinito o estribillo mayor; la tierra es un cuerpo sin órganos porque, paradójicamente, ella es la absolutamente desterritorializada. La Tierra sugiere lo real, la materia, la vida que se mueve en sus diseños y que reverbera en los lenguajes del arte, que son aéreos. Tal parece que lo aéreo contiene la más fina efectuación de los cuerpos; creo que por eso Deleuze es un ferviente enamorado de lo aéreo. Todo comienza en el cielo: como un ángel caído el efecto se convierte en accidente, en un *glissant* que rebaja la tonadilla en el tono silente del cuerpo. En lo aéreo se implican y se complican el fuego y el aire. Lo aéreo es una composición mágica de volatilidad cálida en la que se eleva el espíritu, dejando ver que el arte, las diversas artes,

²⁵ El agua es un elemento que Deleuze destina al derrame del modo filosófico del pensamiento; el agua trasmina la tierra y tiende a evaporarse en la superficie, que es el lugar intensivo de los conceptos acontecimiento. El agua traza líneas horizontales gracias a las alianzas rizomáticas. El pensamiento se propaga como la hierba, procediendo por conexiones asignificntes, por rupturas alógicas y por reconexiones anárquicas que efectúan los devenires conceptuales

²⁶ Cf. G. Deleuze, *Lógica del sentido*, pp. 301, 302

expresan la trascendencia no trascendental de la materia.²⁷ La tierra no se anula, solamente se encubre en el cielo, y éste no se hunde sin confabularse con ella dejándose finalmente absorber, tal y como las superficies pictóricas de Bacon absorben la figura haciendo imposible determinar si nace de esas inmensas playas de color liso o va a morir a ellas. No obstante, las líneas conservan su diferencia, pues las lengüetas de fuego son pura verticalidad; inflamado por el aire, se convierte en una ubicuidad soluble candente, suspendida en su desnudez de signo posible pero real. La suspensión tiene como destino la caída diagonal y el aprisionamiento terrestre, la invaginación de la que surgirán hechos artísticos fortuitos en el devenir celestial de la tierra y el devenir animal del hombre.

La liberación y el aprisionamiento son visibles en la línea gótica que conquista una levedad insólita en los materiales, desquiciando las distinciones entre el cuerpo y el espíritu. Los cuerpos se hacen visibles como espíritus al mismo tiempo que la materialidad del espíritu se disimula. El arte gótico inventa un lenguaje visual al introducir colores austeros que coexisten con tonos intensos de fastuoso lustre, pero también crea líneas que se tienden osadamente como sintaxis sin ataduras; la arquitectura gótica lanza la cantera al cielo en las torres de las catedrales de alargadas siluetas etéreas con paredes de vidrio inundadas de color, vitrales que aproximan el azul del cielo con el pardo del recinto, como si los espacios se rebelaran en actitud laica, intentando desatarse de la herencia medieval para iniciar el juego entre la tierra y el cielo, ese juego en sentido vectorial o funcionalista, pero también en sentido lúdico, del que el hombre resulta un espíritu animal:

*La línea gótica no cesa de cambiar de dirección: quebrada, rota, desviada, vuelta sobre sí, enrollada, o bien prolongada fuera de sus límites naturales, muriendo en desordenada convulsión*²⁸

²⁷ En este sentido, me parece que Deleuze abre una ruta que sigue Sloterdijk en el tratamiento que da al asunto del materialismo de Nietzsche, en su libro *El pensador en escena*, en el que sugiere que Dionisos expresa materialidad, pero que es lo apolíneo lo que le cautiva, el arte, las artes

²⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 5

Cielo y tierra aluden a dos universos, como los dos pisos que Deleuze encuentra en el arte barroco: el del alma y el de la materia que expresan sus luchas que jamás son sanguinarias ni mortales, porque hay entre ellas una continuidad disipada según la modulación que da un orden sin distancias pues gradúa sutilmente convirtiendo los excesos de la materia en una realidad visual de espacios abundantes logrados a través de la operación de los acoplamientos, aislando una única sensación que a su vez hace entrar en una sola figura: la sensación de lo sagrado y los diversos niveles que atraviesa, lo celestial y lo infernal como un flujo que prescinde de la coherencia y de la cohesión. El derrame de los materiales en las líneas turbulentas y en los acantos redondeados desplaza esas exigencias formales. El movimiento continuo y continuamente tocado por la curva es un derrame de la tierra en el cielo. Como fuegos fatuos, los materiales se lanzan fuera de los espacios reservados para el cuerpo compuesto por los santuarios, los púlpitos, los nichos, los pasillos que atraviesan la nave del templo como senderos que desafían el tiempo rutinario, que esconden las marcas organizacionales de los cuerpos y que invocan la inmensa levedad del alma. El barroco efectúa la potencia de manada, el devenir animal del hombre, solamente a partir del cual el soplo corporal y vital va a expresarse en el lenguaje visual que se levanta como un pájaro fugitivo:

En el barroco, los dos pisos señalan el reino del alma y el de la materia [...] el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, encuentra en éste una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia²⁹

La literatura es un delirio

*La vergüenza de ser un hombre,
¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?³⁰*

²⁹ Cf. G. Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, p. 44

³⁰ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 11

Los lenguajes artísticos solamente siguen criterios expresivos que estallan en ficciones que afirman la inseparabilidad del cuerpo y el espíritu según el juego del mundo planteado como diferencia y repetición. La diferencia artísticamente considerada es una variedad del mundo que hay, en tanto que la repetición³¹ señala una síntesis rítmica a la que Deleuze se refiere como estribillo grande, el cual a su vez contiene un ritornelo de afecto o sensible, y un ritornelo de contenido o pragmático. La expresión es la condición de posibilidad de la materia y también su efecto más preciso, puesto que es lo que eleva la figura estética, que no es otra cosa que la sensación aislada, captada, expresada. Los lenguajes del arte poseen un valor puramente expresivo en el sentido redundante en que ponen a flote "*lo puro expresado, pura emoción o puro espíritu*"³² y se producen poniendo siempre en juego las tres líneas: diagonal, horizontal, vertical, que señalan las agitaciones diferenciales de la provocación, la revocación y la evocación. La provocación alude a la caída como una excitación o un vómito, como una hecatombe que devuelve la vida al revocar la unidad corporal, tal y como el viento hace retroceder el humo, o el blanco de imprimatura enluce las fibras textiles haciendo que el lienzo se convierta en un espacio artístico del que surge la figura estética según las conjugaciones de la tierra y el cielo, puesto que la tierra es el síntoma de la realidad del girasol que nace y crece en un jardín o en el campo o la del nardo que expone sus pétalos blancos al sol, a la lluvia, al viento. El cielo expresa la realidad artística que habrá de resultar como desviación fantástica de nuestro mundo cotidiano, tal y como han surgido los girasoles de Van Gogh y los nardos de Bonnard.

Entre la tierra y el cielo, el fuego y el aire algo pasa: una potente vida no orgánica, un soplo anorgánico. La noción de <entre> señala que todos los elementos y todas sus líneas expresivas están supuestos en la tierra y en el cielo, en cuyo caso <entre> traza una línea afilada: la línea nómada que

³¹ En filosofía, la diferencia señala variación, en su materia que es el concepto; en ciencia, indica variable, en su materia, la función. La repetición es inseparable de la diferencia en sus tres modalidades.

³² G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 298

posee la "potencia de expresión y no la forma, que tiene la repetición como potencia y no la simetría como forma"³³; la línea nómada es una fibra vital que hace que los lenguajes artísticos sean terrestres en su realidad celeste: el espíritu los reúne en un cuerpo glorioso hecho de palabras delirantes que recogen los trazos histéricos, los acordes esquizofrénicos, las posturas y los gestos alucinantes de ónice. Deleuze expone estas nociones clínicas a las fuerzas de la crítica, que siempre es literaria. El delirio es la efectuación de la ficción; una locura que finge relaciones, que inventa dobles hechos de engranajes causales ficticios que desbordan las relaciones presentes, existentes, con relaciones inexistentes que surgen gracias a una libre asociación, como en los procedimientos del surrealismo. El delirio y la alucinación mantienen relaciones similares a las que existen entre el cielo y la tierra, y señalan el pensamiento y la sensación: el arte es un modo del pensamiento. El delirio es de pensamiento, la alucinación de sensaciones; el delirio se efectúa solamente después de un ascenso, cuando la alucinación escapa como una sombra del cuerpo. Deliro cuando pienso un dragón de fuego, un minotauro alado, un cancerbero brutal, o un calibán tempestuoso; pero al delirio no le falta contenido, porque estos seres fantásticos surgen de alucinaciones, son los animales que cobijamos, los espíritus que transportan la materia terrenal al cielo; por su parte, las alucinaciones tampoco carecen de contenido porque lo que veo, lo que siento, lo que oigo, son sombras translúcidas, oleaje de cualidades, rumor de seres vivos que vienen de otros planetas arrastrados por el viento; seres impersonales que sugieren el gran cuerpo informal de lo Otro que nos acoge y nos salva del abismo gracias a las tersas transiciones, pues ya no nos hundimos del todo, más bien flotamos y nos deslizamos del otro lado, invirtiendo la profundidad y la superficie, como *Alicia en el país de las maravillas*, quien pasa al otro lado del espejo invirtiendo el derecho y el revés. La alucinación nos sostiene en suspenso, acariciados por seres de luz y de polvo cósmico que expresan mundos posibles:

³³ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 504

Si no existiera lo Otro el mundo nos parecería de tajantes contrastes. Si lo Otro desaparece, desaparecen las transiciones. Cuando no hay lo Otro, el mundo es brutal; la luz insoportable o el abismo sin fondo. Todo o nada, no hay opción³⁴

Todo o nada, como el manejo de los valores de referencia del claroscuro. Lo Otro restaura la modulación, el todo y el nada, lo claro y lo oscuro en conjunción. La modulación desvanece poco a poco la tierra en el cielo, tornándola solar como la isla *Speranza* a la que llega fortuitamente Robinson en la novela *Viernes o los limbos del Pacífico*, de Tournier. Lo Otro matiza los lenguajes artísticos compuestos de bloques de signos que actúan por su propia cuenta fugándose en línea recta, como si se precipitaran en una insignificante vía abierta al delirio y la alucinación, provocando que todo recomience porque los signos no tienen otro destino que agilizar el deseo atravesado por lo Otro impersonal y sin embargo real y concreto, porque es una presencia, un campo de fuerzas que actúan directamente sobre la carne haciendo imposible establecer distancias. Lo Otro no depende de nuestra mirada, pues ésta no hace sino producir estrías, límites, formas visuales. Lo Otro ni sujeto ni objeto, únicamente señala el espacio táctil, próximo, liso, háptico, que inviste al ojo distribuyéndolo por todo el cuerpo, convirtiéndolo en una superficie ocelada. Lo posible inseparable de lo Otro no remite a finalidades probables, sino a desenlaces imprevistos, a fuerzas venideras. La fantasía no está a la base de la creación artística; por el contrario, la fantasía es el objeto de la creación.

El delirio es el mundo celestial de la liberación; la alucinación es terrestre, corporal, ávida. Abrasados en el mismo fuego, sin escapar a la dinámica de las migraciones moleculares, los plegamientos, las invaginaciones, las prolongaciones, el delirio y la alucinación poseen sus vientos de locura, sus propios ritmos: la histeria, convulsiones y parálisis en la pintura, porque la figura estética viene a ser una sensación aislada, captada, acumulada,

³⁴ Cf. G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 35

excesiva e insuficiente a la vez. Lo excesivo es propio de la vida, pero las artes están sometidas a un tratamiento técnico que implica limitación, corte, orden, armonía, si bien ello no supone límite distintivo, ordenamiento lógico, ni armonía simétrica. Gracias al trabajo de la sensación el límite solamente es entorno móvil, el orden es ordinal o gradual y la armonía es la del contrapunto que funciona por migraciones e invaginaciones, pues se trata de la composición melódica en la que un acorde funciona como germen de armonía y como caos. La escritura es muy cercana a la pintura en el arte del contrapunto, el cual, según Deleuze, evita la narración de historias reales o ficticias. El escritor, entonces, no es un narrador, sino alguien que únicamente pone a flote la insensatez que envuelve a la narración, alguien que se atreve más allá de lo pensado y pone en relación el delirio con la alucinación en la mágica síntesis de pasado y futuro, pues el delirio hace visible y audible la alucinación en el lenguaje artístico. Hacer visible y audible adquiere el sentido de hacer sensibles las fuerzas del tiempo porque la sensación, lo alucinatorio, es vibración, temporalidad saturnal no sometida a logos, que insiste en el tiempo delirante y mercurial de Hermes; Cronos y Aión, gran viento de la vida que diseña sus propias formas, que desarrolla los sujetos, y estribillo menor o tiempo indefinido del hecho artístico; tiempo flotante que separa sin escindir un demasiado tarde [*déjà-là*] y un demasiado pronto [*pas encore-là*]:

El arte del contrapunto señala compuestos entre personajes, noticias de actualidad, y al mismo tiempo un plano de composición que se amplía al infinito y acaba por arrastrarlo todo a la Vida, a la Muerte [...] Volvemos siempre a Proust porque él, más que nadie, consigue que ambos elementos, el tiempo perdido y el tiempo recobrado, fueran sucesivos a pesar de estar uno dentro del otro haciendo sensibles las fuerzas del tiempo [...] Proust convierte cada cosa en un ser de

sensación que se conserva siempre pero fugándose en un plano de composición del ser: seres de fuga ³⁵

La psicosis y la esquizofrenia también son ritmos del delirio y la alucinación; la psicosis señala las desviaciones de la lengua, las digresiones de las sintaxis codificadas; *"la literatura americana introduce un poco de psicosis en la neurosis inglesa"* ³⁶ La esquizofrenia es una vorágine que contiene todas las líneas y todos los elementos: diagonal-aire; horizontal-tierra, vertical-fuego, que expresan el movimiento musical: fuga, melodía y armonía. La fuga provoca, la melodía revoca, la armonía evoca. El estribillo es el aire melódico que efectúa la repetición, el eterno retorno de una sola voz para todas las voces que componen la polifonía [motivo] y las modificaciones armónicas que se gestan en la melodía [tema]; lo aéreo, lo más ingravido, se postra y se invagina en el murmullo suave que estalla en un acento concreto. La música es la más ligera de las artes, la más espiritual, la más traslúcida. Invisible, y sin embargo absolutamente alucinatoria, sensual. No muestra nada, pero toma el cuerpo, lo inquieta, *<es>* en el tiempo, pero se sensibiliza en el cuerpo. La música es un ser de sensación que roza fuerzas exteriores, es una duración en fuga, un ser que se conserva fugándose como la figura estética del esquizoide, lanzada siempre hacia delante con una pierna en el aire. Deleuze, al igual que Nietzsche, parece tener una especial atracción por la música, porque es el arte que le sirve de hecho a las fuerzas del tiempo en una mediatez que se disimula como una inmediatez. No cae, sin embargo, en la tentación de apostar por lo inmediato. La música con sus velocidades diferenciales, el aire melódico, el motivo y el tema contiene las tres modalidades de un ser de sensación: vibrar, abrazar-acoplar, hendir-distender-aflojar:

El aire es una vibración, el motivo un abrazo, un acoplamiento, mientras que el tema no concluye sin aflojar, hendir y también abrir.

³⁵ Cf. G. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, p. 191

³⁶ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 103

*Aire, tierra y fuego. Los inmensos colores lisos de la variación continua hace que se abracen y se unan las fuerzas que se han vuelto sonoras, en Wagner; los tonos rotos que separan y dispersan las fuerzas combinando sus pasajes reversibles, en Debussy [...] Todos los estribillos son arrastrados hasta el gran Estribillo, un poderoso canto de la Tierra que se eleva con Mahler, Berg o Bartok*³⁷

Las diversas artes se atraviesan, se contienen unas en las otras, vibran entre sí, se abrazan, se alejan y vuelven a encontrarse, por eso la vergüenza de ser un hombre no es una razón válida únicamente para escribir, sino para producir lenguajes creadores de nuevos modos de sentir. Tal vergüenza no remite a la trasgresión, pues ésta fortalece el ansia de dominio y la autoridad de la ley. La trasgresión es una violencia más virulenta que aquello que se combate. La vergüenza de ser un hombre promueve el devenir minoritario, la huída del rostro, que es el emblema de la significación. No se deviene forma, sino fuerza: fuerza animal, fuerza vegetal, fuerza mineral. La vergüenza de ser un hombre arrastra hacia lo clandestino, hacia esos acogedores mundos posibles que se tatúan en la piel susurrándole lenguajes balbucientes y tartamudos, suspensión y repetición, compresión y liberación que tienen lugar en una quietud extrema que enlucen el violento movimiento de la vida; quietud, creación estática de los viajes sin desplazamiento que Deleuze convoca a menudo, en ese tiempo en el que ya nada puede pasar, ni haber pasado, porque devenir clandestino supone una ruptura que no rasga del todo, que no nihiliza al hundir en lo irracional, en esa zona frenética de la que se yerguen las artes como los deslumbrantes lenguajes de la sensación, y, en tanto lenguajes, componen una literatura delirante que deja respirar la vida, que la transflora:

La línea de ruptura o de verdadera fuga es mortal y viviente: es tiempo de morir...³⁸

³⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 192 ss

³⁸ Cf. Deleuze-Guattari, *Mil mesetas...*, p. 246

Conclusiones

El intrincamiento de ontología y pensamiento nos exige pensar la superficie en profundidad como afirmación de los dos sentidos a la vez, el pasado y el futuro, la acción y la pasión, la vida y la muerte; pero simultáneamente es preciso pensar las profundidades celestes según las cuales entre el interior y el exterior, el dentro y el afuera, lo lejano y lo cercano, no hay distinciones formales sino grados diferenciales, modulación. Los cuerpos en su materialidad intensiva y los lenguajes del arte se enlucen y al mismo tiempo se invocan mutuamente, porque la paradoja es un juego múltiple que atraviesa un reino creado por la vida, poblado por todos los estridores, timbres, ondulaciones, vibraciones, tonalidades; pero tal reino permanece pálido y silente si no se efectúa el trabajo de la ficción, que inventa relaciones que le confieren variedades que no se sirven de las semejanzas puntualmente correspondientes, sino de una analogía estética que produce una semejanza en términos de composición artística que surge como volcadura recíproca de la vida y las artes, las cuales se desprenden una de la otra como el día y la noche, dando a la obra de arte un estatuto ontológico porque se trata de un hecho que plasma el acontecer simultáneo del tiempo y de la obra, que a su vez supone la afirmación de una voluntad de arte.

Un tiempo, un espacio y un elemento, se confabulan en la producción artística. *Un tiempo*: aquel en que todo es posible por el naufragio de la causalidad lógica, ese mágico momento en que el pensamiento se hunde en lo irracional como se hunden en el crepúsculo todos los instantes y todos los colores en las brasas de escarlata, magenta y oro. *Un espacio*: cuerpo intensivo como material de hecho de la inversión filosófica; cuerpo, composición artística, mar de las fuerzas del sentir. *Un elemento*: tierra que se derrama en el cielo en flamígera desesperación. Las artes como resultado de este hundimiento del pensamiento en lo irracional, como efecto imprevisto del paso de los contenidos formales por la vorágine de los descentramientos, los deslizamientos, las rupturas, en una praxis lúdica que se alza contra el

pensamiento dogmático, los trascendentalismos ideales del platonismo y las resoluciones dialécticas del hegelianismo, y contra el estructuralismo concebido según unidades simbólicas que funcionan como estructuras estables que en la producción artística hacen persistir la referencia objetiva indispensable a los métodos imitativos, registran la expresión más franca de la lógica de la sensación que opera como errancia.

Ni verdad ni error, la errancia alude al contenido de la ficción, una realidad visual o sonora: una verdad de pintura, de música, de literatura, de teatro, de cine, de escultura. Errar o delirar, emancipar los sentidos corporales, desplegar mundos posibles. La errancia es el tono vivísimo del nomadismo, lo que nos fuerza a decidir si nos apropiamos del pensamiento de Deleuze y lo hacemos circular en nuestras venas, o lo rechazamos porque sus sinuosidades nos resultan agobiantes, debido a que dice de muchos modos que hay que pensar <juntos> la equivocidad y la univocidad, la inmanencia y la trascendencia, lo infinito y lo finito, la materia y el espíritu, el cuerpo y el lenguaje, y al mismo tiempo afirmar una diferencia de naturaleza entre el pensamiento artístico, informal, y el pensamiento formalizado. Tal decisión supone acudir a categorías sensuales, atracción y repulsión, a partir de las cuales solamente podemos decir: me gusta o no me gusta, me provoca nuevas formas de sentir y de pensar, o no me afecta en absoluto. A pesar de ello abordarlo supone un gran esfuerzo y una disciplina muscular, vascular, hepática, renal, basal, neuronal, que nos va tallando y propiciando estilos de vida diferentes. El nomadismo planteado de este modo, abre caminos a la filosofía, por los que ahora transitan Michel Serres, quien explora la ciencia, la poesía y la filosofía del cuerpo, y propone el goce como un sexto sentido que señalaría la síntesis rítmica de todos los sentidos, a partir de la cual elabora una poética del saber que restaura la materialidad del cuerpo y la espiritualización de la materia. Y Michel Onfray, quien sintetiza los movimientos interiores y los sonidos exteriores haciendo del pensamiento una travesía artística, un oleaje de la filosofía y un rumor del mundo. Onfray, como Deleuze, vive el pensamiento presocrático según una lógica renunciante

que relaciona el deseo y la falta haciendo surgir una unidad estética, una composición que agrega matices a lo Otro.

Me parece que el planteamiento del problema de la estética alcanza su mayor fulgor como una estética de la existencia que esboza una ética más allá de la dominación y el protagonismo, de las unidades significativas, de la ley encarnada en el nombre del padre: una ética que surge de la vergüenza de ser un hombre, la vergüenza de ser una voluntad dominante que inflige violencia mórbida a la naturaleza. La estética de la existencia sugerida por Deleuze opta por lo clandestino y por el silencio, pues solamente en lo invisible y en la sonoridad mustia se reúnen fuerzas que nos permitirían construir mundos como la sociedad de los solteros de Melville; en vez de familias organizadas según filiaciones genéticas, lazos de amor y hermanos cósmicos nacidos del viento y epígonos del sol. El amor comprendido como des-humanización, como línea nómada que ahuyenta los contenidos formales y pone en relación con las fuerzas del afuera, es quizá la expresión estética por excelencia, porque es una reverberación de las pasiones y las acciones del cuerpo que hace posible convertir en belleza lo cotidiano, siempre enmarcado como un aforismo. La estética de la existencia enciende hogueras celestes que nos mueven a elegir en el momento en que somos elegidos, investidos, calcinados. Así elegidos *ya no importa si decimos yo o no lo decimos*: el yo abriga rumores, fragancias, colores, universos. El desafío se disfraza ahora de reposo apolíneo, mientras la embriaguez no cesa de agitar sus alas subterráneas.

Bibliografía

- ACKERMAN, Diane, *Una historia natural de los sentidos*, trad. César Aira, Barcelona, Anagrama, 2000
- AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2003
- ARAGÜES, Juan Manuel [Coord.] *G. Deleuze un pensamiento nómada*, España, Ediciones del Orto, 1998
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. José R. Lieutier, México, Grupo Editorial Tomo, 2002
- *Van Gogh: le suicide de la société*, Edición a cargo de Paul Thevenin, París, Gallimard, 1980
- *México y viaje al país de los tarahumaras*, prólogo y trad. Luis Mario Schneider, México, FCE, 1984
- AULAGNIER, Piera, *El aprendiz de historiador y el maestro-brujo. Del discurso identificante al discurso delirante*, trad. José Luis Echeverri, Argentina, Amorrortu Editores, 1997
- BACON, Francis, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, París, Skira, 1978
- BADIOU, Alain, *Deleuze : El clamor del ser*, trad. Dardo Scavino, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997
- BALL, Philip, *La invención del color*, trad. José Adrián Vitier, España, Turner FCE, 1972
- BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, trad. Anna Poca, Barcelona, Paidós, 1992
- *La risa de los dioses*, Trad. J. A. Doval, Madrid, Taurus, 1976
- *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1978
- *Tiempo después precedido por la eterna reiteración*, trad. Rocío Martínez Ranedo, Madrid, Arena Libros, 2003

- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1983
- CAMPIONI, Giuliano, *Nietzsche y el espíritu latino*, trad. y prólogo Sergio Sánchez, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Signos. Picasso, Bretón y Artaud*, México, Marcha Editores, 1982
- CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954
- CASTANEDA, Carlos, *El lado activo del infinito*, trad. Margarita Nieto, España, Ediciones BSA, Suma de letras, 2000
- DE LA TORRE, Guillermo, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1967
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo, España, Pre-Textos, 1999
- *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996
- *Diferencia y repetición*, trad. A. Cardin, España, Júcar, 1988
- *El pliegue: Leibniz y el barroco*, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989
- *Empirismo y subjetividad*, prólogo Oscar Masotta, trad. Hugo Acevedo, España, Gedisa, 2002
- *Foucault*, prólogo Miguel Morey, trad. José Vázquez Pérez, Barcelona, Paidós, 1987
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2002
- *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, asesoramiento cinematográfico de Joaquim Jorda, Barcelona, Paidós, 1994
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, asesoramiento cinematográfico de Joaquim Jorda, Barcelona, Paidós, 1996
- *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas [1953-1974]*, edición preparada por David Lapoujade, versión castellana de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2005
- *Lógica del sentido*, prólogo y trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1998
- *Nietzsche*, trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río, Madrid, Arena Libros, 2000
- *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1998
- *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001
- *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Barcelona, Labor, 1974

- *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. Horst Vogel, Barcelona, Muchnik editores, 1999
- y GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1998
- *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 1998
- *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1999
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2000
- *Rizoma. Introducción*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2000

DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa [1933-1978]*, trad Elena Benarroch, Madrid, Cátedra, 1998

ECO, Umberto, *La definizione dell'arte*, Milán, Mursia, 1990

FICACCI, Luigi, *Francis Bacon 1909-1992*, trad. Carmen Franch Ribes, Alemania, Taschen, 1997

FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, versión castellana de Manuel Arranz Lázaro, Valencia, Pre-Textos, 2004

----- *Gilles Deleuze*, prólogo Miguel Morey, trad. José Vázquez Pérez, Barcelona, Paidós, 1998

----- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad.

Elsa Cecilia Frost, México, Siglo veintiuno editores, 1991

----- *Microfísica del poder*, edición y trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría,

Madrid, Las ediciones de La piqueta, 1992

----- y DELEUZE, Gilles, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1999

GARCÍA PONCE, Juan, *La enracina sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, México, Nueva imagen, 2001

GASQUET, Jérôme, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Critique, 1963

GIVONE, Sergio, *Historia de la nada*, trad. Alejo González y Demián Orosz, Argentina, AH Adriana Hidalgo editora, 2001

GUATTARI, Félix, *Cartografías esquizoanalíticas*, trad. Dardo Scavino, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1989

- JACOB, Francois, *El juego de lo posible*, trad. Lizbeth Sagols, México, FCE, 2005
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte*, trad. Horacio Zabaljáuregui, Argentina, FCE, 2004
- HARDT, Michael, *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, trad. Alcira Brixio, Argentina, Paidós, 2004
- INGO, F. Walter, *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*, trad. Aurora Rodríguez Arreseigor, Dusseldorf, Taschen, 2003
- *Vincent Van Gogh 1853-1890. Visión y realidad*, trad. Aurora de la Válgoma, Colonia, Taschen, 2003
- MANDELBROT, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, trad. Josep Llosa, Barcelona, Tusquets Editores, 2000
- MARCUS, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1999
- MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, F.J., *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*, Madrid, Editorial Orígenes, 1987
- MELVILLE, Herman, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, versión castellana de José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2001
- NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. La vida como literatura*, trad. Ramón J. García, España, Turner FCE, 2002
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, prólogo y álbum Andrés Sánchez Pascal, España, Alianza editorial, 1998
- *La gaya ciencia*, trad. Y prólogo Charo y Ger Groot,, Barcelona, Akal, 1988
- *La voluntad de poderío*, prólogo Dolores Castrillo Mirat, Madrid, Edad, 1998
- *Los filósofos preplatónicos*, trad. Francesc Ballesteros Balbastre, Madrid, Editorial Trotta, 2003
- ONFRAY, Michel, *Teoría de un cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, trad. prólogo y notas Ximo Brotons, Valencia, Pre-Textos, 2002
- PARDO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Cincel, 1990
- *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 1992

SERRES, Michel, *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, trad.

María Cecilia Gómez B., México, Taurus, 2002

SLOTERDIJK, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, trad.

e introd. Germán Cano, Valencia, Pre-textos, 2000

----- *Esferas I*, prólogo Rüdiger Safranski, trad. Isidoro Reguera, España, Siruela, 2003

VINCENT, Jean-Didier, *Biologie des passions*, Paris, Editions Odile Jacob, 1986