

Axel Cherniavsky

El 30 de marzo de 1996, en el *Musée du Jeu de Paume*, en ocasión del Homenaje a Gilles Deleuze organizado por Christophe Jouanlanne, Jacques Rancière formula una pregunta: ¿acaso existe una estética deleuziana? La reformulará en Brasil, tres meses más tarde, para el encuentro organizado por Eric Alliez<sup>1</sup>; y finalmente en febrero del 2002, en el *Magazine littéraire*<sup>2</sup>. La pregunta es por lo menos sorprendente, para quien tenga en mente la producción de Deleuze, solo o en colaboración: dos libros dedicados al cine (*Cine 1. La imagen-movimiento* y *Cine 2. La imagen-tiempo*), uno al teatro (*Superposiciones*), uno a la pintura (*Francis Bacon. Lógica de la sensación*), y varios a la literatura (*Proust y los signos*, *Presentación de Sacher-Masoch*, *Kafka. Por una literatura menor*), sin mencionar los artículos de *Crítica y clínica* ni los de las compilaciones realizadas por David Lapoujade, *La isla desierta* y *Dos regímenes de locos*<sup>3</sup>. Pero acordamos con un gesto que no se deja apabullar por la bibliografía, que en el fondo es un argumento por autoridad, y sostiene la pregunta, declarando que la acumulación cuantitativa de libros sobre el arte tal vez no alcanza como verdadero criterio filosófico para determinar la existencia de una estética.

1. J. Rancière, "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?" en E. Alliez, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, París, Synthélabo. Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 525.

2. J. Rancière, "Deleuze accomplit le destine de l'esthétique" en *Magazine littéraire*, n° 406, febrero de 2002, p. 38.

3. Citaremos las obras de Deleuze de acuerdo a las siguientes abreviaturas: AO: G. Deleuze y F. Guattari, *L'anti-Cédepe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, París, Minuit, 1972; B: G. Deleuze, *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998; C2: G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Minuit, 1985; CC: G. Deleuze, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993; D: G. Deleuze y C. Parnet, *Dialogues*, París, Flammarion, 1977; DR: G. Deleuze, *Différence et répétition*, París, PUF, 1968; FB: G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Le Seuil, 1981; PCK: G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, París, PUF, 1998; ID: G. Deleuze, *L'île déserte*, París, Minuit, 2002; K: G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975; LS: G. Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969; MP: G. Deleuze y F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, París, Minuit, 1980; NF: G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF, 1998; P: G. Deleuze, *Proust et les signes*, París, PUF, 2003; PP: G. Deleuze, *Pourparlers*, París, Minuit, 1990; PSM: G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, París, Minuit, 2004; QF: G. Deleuze y F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991; SPE: G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, París, Minuit, 2003.

Hoy en día, la pregunta se volvió el nombre de un debate en torno a la obra de Deleuze. En efecto, el libro de Miereille Buydens, a pesar de su título, *Sahara. La estética de Gilles Deleuze*<sup>4</sup>, podría leerse como una respuesta negativa a ella; los textos del propio Rancière, como una respuesta afirmativa; y el artículo de Arnaud Villani, “De la estética a la estésica: Deleuze y la cuestión del arte”, como una crítica a las dos posiciones anteriores. No obstante, la controversia concierne más a las palabras que a las ideas, y probablemente se disolvería si los autores se pusiesen de acuerdo sobre el significado de los términos, pues cada uno entiende algo distinto por estética. El argumento de Buydens se apoya en el hecho de que Deleuze relega la noción de forma<sup>5</sup> a un segundo plano; el de Rancière en que supera a la poética<sup>6</sup>; y la crítica de Villani atañe a la noción de forma de la primera, y a lo que entiende el segundo por histeria y alegoría. Como Deleuze privilegiaría la línea a la forma<sup>7</sup>, Buydens puede preguntar si no implica esto “un cierto fracaso del pensamiento deleuziano”<sup>8</sup>, y con él, el de su estética. En el otro extremo, como Deleuze trabajaría contra los dos pilares de la poética, el carácter representativo y orgánico de la obra de arte, Rancière puede afirmar que Deleuze “realiza el destino de la estética”<sup>9</sup>. Y por su parte, Villani critica las nociones utilizadas por los dos anteriores para sostener que no hay tanto una estética deleuziana sino una estésica, no tanto una “alegoría del fin del arte”, sino más bien, “en el arte, un arquetipo de lo que constituye toda realidad”<sup>10</sup>.

¿Existe una estética deleuziana? En una vertiente bergsoniana, querríamos sugerir que el problema está mal planteado. Para ello, debemos ante todo definir los términos. Partamos de una definición muy sencilla, casi pre-teórica, de la estética como un discurso o un saber sobre un objeto que puede ser recortado o independizado por este discurso o saber, el arte. Ahora bien, esta definición implica dos elementos que la filosofía de Deleuze, desde el vamos, intenta revocar: la posibilidad de un discurso de otro nivel, de un meta-discurso, y la independencia o la autonomía del objeto respecto de otros objetos. La filosofía de Deleuze es una tentativa por fundir sin confundir todo discurso con su objeto, y por conectar los objetos entre sí. Dicho de manera abstracta, contra toda forma de dualismo, Deleuze va a oponer un monismo; contra toda forma de atomismo, va

4. M. Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, París, Vrin, 1990.

5. *Ibid*, p. 60.

6. J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” en E. Alliez, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. cit., p. 528 y 532.

7. M. Buydens, *op. cit.*, p. 29.

8. *Ibid*, p. 60. Salvo indicación contraria, todas las traducciones del francés son nuestras.

9. J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” en E. Alliez, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. cit., p. 532 y 536.

10. A. Villani, “De l'esthétique à l'esthésique: Deleuze et la question de l'art” en A. Beaulieu, *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, París, PUF, 2005, p. 118.

a oponer la multiplicidad. Inmanencia contra trascendencia, lo múltiple contra lo Uno.

La propuesta del presente artículo consiste en poner de manifiesto cómo este andamiaje conceptual funciona en el dominio del arte y de la estética. Nuestros verdaderos problemas serán, entonces, no tanto si existe una estética deleuziana, sino: ¿es el arte una actividad independiente en Deleuze o es inseparable *de* y está siempre conectado *con* otras actividades? ¿Es la filosofía, cuando se ocupa del arte, un discurso sobre el arte, o ya un discurso artístico? Nuestro objetivo no es contestar la pregunta inicial por si existe o no una estética deleuziana con una respuesta afirmativa o negativa, sino revelar las condiciones del problema y de sus posibles soluciones.

\*

Quizá la única consideración extensa del arte en su totalidad, y no de uno u otro arte determinado, aparezca en el capítulo 7 de *¿Qué es la filosofía?*. Y es allí en donde se intenta construir un concepto de arte como actividad totalmente independiente. El arte conserva, afirman Deleuze y Guattari para empezar, pero no a la manera de la industria, que agrega conservantes al producto.

Desde el comienzo la cosa ha devenido *independiente* de su "modelo", pero lo es también de los otros personajes eventuales, que son ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran ese aire de pintura. Y no es menos *independiente* del espectador o del auditor actuales, que no hacen más que experimentarla más tarde, si tienen la fuerza para ello. ¿Entonces el creador? Es *independiente* del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí<sup>11</sup>.

Como bien afirma Rancière<sup>12</sup>, para Deleuze la obra de arte se deshizo de todo modelo, de toda referencia, de toda representación. Su fin no es ni imitar ni copiar ni asemejarse a la realidad<sup>13</sup>. Es en este sentido que el fragmento afirma una primera independencia, la del arte respecto de la realidad. Pero aparece luego una segunda independencia, respecto del espectador y del creador, más precisamente, respecto de sus experimentaciones o sensaciones. En efecto, según Deleuze, la obra de arte es independiente de las percepciones o afecciones del que la observa y de las percepciones o afecciones del que la crea. Es en sí misma percepción y afección, pero una

11. QF, p. 154. El subrayado es nuestro.

12. J. Rancière, "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?" en E. Alliez, Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, ed. cit., p. 528 y 532.

13. MP, p. 374.

percepción y una afección que no son de nadie más que de ella. Es en sí misma un paquete de percepciones y afecciones, y para no confundir estas percepciones y afecciones con las de un sujeto, espectador o creador, para respetar su anonimato, Deleuze las rebautiza “perceptos” y “afectos”. “La obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos”<sup>14</sup>. Esto es lo que el artista debe crear, inventar: nuevas sensaciones, nuevos afectos y nuevos perceptos, que más tarde serán experimentados por alguien, pero que en tanto artísticos, gozan de su propia independencia. El artista es aquel capaz de extraer el afecto de las afecciones de un sujeto y el percepto de las percepciones de un objeto. Es quien, por así decirlo, consigue independizar las sensaciones. El medio, el instrumento, es siempre un *estilo*<sup>15</sup>: una sintaxis, un ritmo, un color, capaz de elevarse sobre la vivencia, de hacer de la sensación un ser en sí. De este punto de vista, dice Deleuze, el único requisito de una obra de arte es que pueda sostenerse sola: *tenir debout toute seule*<sup>16</sup>. En efecto, erradicada la referencia a la realidad, el criterio de arte o de belleza debe ser interno a la obra. Debe estar dotada de cierta necesidad. Y es cierto que en el *Proust*, Deleuze está atento a qué es lo que constituye la unidad de la obra. “El problema es planteado por Proust a varios niveles: ¿qué es lo que hace la unidad de la obra? (...) ¿Qué hace la unidad del arte, si hay una?”<sup>17</sup> ¿Hay una? ¿Y de qué tipo? Estas son las preguntas que distinguen a Deleuze de la *Poética* de Aristóteles, porque esa unidad que va a buscar, esa necesidad, es una unidad no totalizante, no unificante, un orden no-orgánico. “El problema de la obra de arte es el de una unidad y de una totalidad que no serían ni lógicas y ni orgánicas”<sup>18</sup>. Esto mismo es lo que Rancière entiende por “historizar” la obra de arte respecto del *Bacon*: lograr una unidad no orgánica, deshacer la forma, pero no en beneficio del caos, sino de otra forma de orden<sup>19</sup>. Diremos entonces que *la obra de arte es un bloque de perceptos y afectos independientes de todo objeto, como objeto de referencia o como objeto de percepción, de todo sujeto, como sujeto de afección, espectador o creador, y que su único requisito es una cierta consistencia que remite a una necesidad no-orgánica*.

Ahora bien, esta independencia respecto de sujetos y objetos posibles no es exactamente la que estábamos buscando –una independencia respecto de otras actividades– pero de alguna manera la contiene. Pues por sus productos, en parte, los afectos y los perceptos, el arte se distingue de la ciencia y la filosofía, cuyos productos son los prospectos, los funtores

14. QF, p. 154.

15. QF, p. 160.

16. QF, p. 155.

17. P, p. 195.

18. P, p. 196-197.

19. J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” en E. Alliez, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. cit., p. 528-532.

y los conceptos. Arte, ciencia y filosofía son tres maneras de enfrentar el caos, el primero con la instauración de un plano de composición, la segunda con uno de referencia, la tercera con uno de inmanencia.

“No creeremos sin embargo que el arte sea como una síntesis de la ciencia y de la filosofía (...). Las tres vías son específicas, tan directas las unas como las otras, y se distinguen por la naturaleza del plano y de lo que lo ocupa. Pensar, es pensar por conceptos, o bien por funciones, o bien por sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que el otro, o más plenamente, más completamente, más sintéticamente ‘pensamiento’”<sup>20</sup>.

He aquí la independencia deseada entonces, independencia entre las actividades, independencia que se duplica luego por una independencia entre las artes mismas: “No creemos de ninguna manera en un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas”<sup>21</sup>. No obstante, declarada esta independencia, Deleuze llama la atención sobre la posibilidad de conexiones, no sólo a nivel de las actividades: “los tres pensamientos se cruzan, se entrelazan”<sup>22</sup>; sino a nivel de sus productos: “la red tiene sus puntos culminantes, allí donde la sensación deviene ella misma sensación de concepto o de función, el concepto, concepto de función o de sensación, la función, función de sensación o de concepto”<sup>23</sup>. *Tales parecen ser entonces los dos principios que rigen las relaciones entre las distintas formas del pensar: independencia y conexión.*

De hecho, si observamos toda la producción previa de Deleuze que de alguna manera conduce a esa teoría global del pensamiento que es *¿Qué es la filosofía?*, observamos que, en aquellas obras que *a priori* podría pensarse que iban a tratar sobre un arte o un autor de manera independiente, Deleuze insistió siempre en las conexiones del arte con otras actividades. “Lo que me interesa, son las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía. (...) Podemos formular la pregunta de los ecos y resonancias entre ellas”<sup>24</sup>. Esta confesión atañe por supuesto a todos los pasajes en los que Deleuze hace comunicar genios de una disciplina con genios de otra, Welles y Kafka o Leibniz y Caravaggio. Pero alcanza también, creemos, a las definiciones mismas del arte.

En este sentido, podemos ante todo constatar que muchas veces el arte, pintura<sup>25</sup>, cine<sup>26</sup> o música<sup>27</sup>, es considerado como la habilidad para hacer visible lo invisible, o audible lo inaudible. Es una definición del arte sin duda

20. *QF*, p. 187.

21. *MP*, p. 369. Ver también *QF*, p. 158.

22. *QF*, p. 187.

23. *QF*, p. 188.

24. *PP*, p. 168-169.

25. *FB*, p. 57.

26. *C2*, p. 262 y 340.

27. *P*, p. 51.

bergsoniana: “hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente. Son los artistas”<sup>28</sup>. Simplemente, lo invisible en el caso de Bergson no es lo mismo que en el caso de Deleuze. La diferencia reside en sus distintas concepciones del espíritu: *durée* en un caso, virtualidad en el otro. Espiritualizando la materia, materializando el espíritu<sup>29</sup>, el artista, como señala Christine Buci-Glucksmann<sup>30</sup>, es quien hace ver lo virtual. El estilo, que ya apareció como el ritmo o la sintaxis, el medio del que dispone el artista para construir un bloque de sensación, es previamente definido también como la capacidad para animar la materia y exhibir lo virtual<sup>31</sup>. *Desde este punto de vista entonces, pareciera que el arte, aunque independiente, no es una actividad desinteresada, sino que tiene un fin gnoseológico, el de hacer ver lo invisible*. Debemos aclarar, sin embargo, que lo virtual o lo invisible, en la filosofía de Deleuze, no podría ocupar el lugar de una Verdad, y que por lo tanto hay que distinguir su concepción del arte de una en la que la obra sería el espacio de aparición de lo verdadero. “El pintor nunca pintó sobre la superficie blanca de la tela para reproducir un objeto que funciona como modelo, sino siempre sobre una imagen, un simulacro, una sombra de objeto, para producir una tela cuyo funcionamiento mismo revierte la relación del modelo y de la copia, y que hace que precisamente ya no haya ni copia *ni modelo*”<sup>32</sup>. La potencia del arte no es la de lo verdadero ni la de lo aparente, sino la de lo falso<sup>33</sup> que revierte tanto lo verdadero como lo aparente, la de una falsedad que no se opone a la verdad, sino que expresa que hay tantas verdades como puntos de vista.

“El arte es lo contrario de una operación ‘desinteresada’”<sup>34</sup>, afirma Deleuze presentando una concepción nietzscheana del arte que rápidamente hará propia. Contra Kant, que distingue lo bello de todo interés<sup>35</sup>, Deleuze afirma que en Nietzsche, el arte es el excitante de la voluntad de poder. Nuevamente, resulta aquí que el arte, por más independiente que sea, tiene un fin preciso, ajeno a él, aunque de orden práctico esta vez. El arte, luego de ser leído en la filosofía de Nietzsche como un estimulante para la vida, será presentado por Deleuze como la invención de nuevas posibilidades de vida, en *Diferencia y repetición*, y utilizado como la “medicina de la civilización” a lo largo de toda la obra. Una frase de *Diferencia y repetición* ilustra lo primero y es particularmente elocuente para nuestro propósito: “no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida

28. H. Bergson, *La pensee et le mouvant*, París, PUF, 2003, p. 149.

29. *P*, p. 51.

30. Ch. Buci-Glucksmann, “Les cristaux de l’art: une esthétique du virtuel” en *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, París, PUF, 1998, p. 95-113.

31. *P*, p. 61.

32. *ID*, p. 345.

33. *NF*, p. 117.

34. *NF*, p. 116.

35. *Crítica del juicio*, § 2.

cotidiana”<sup>36</sup>. De eso depende nuestra libertad, afirmará unas líneas más abajo Deleuze. Lo segundo queda claro desde muy temprano, cuando en *Presentación de Sacher-Masoch*, contra la crítica psicoanalítica, Deleuze propone leer a los autores como médicos y no como enfermos, y a sus obras como diagnóstico y no como síntomas<sup>37</sup>. Este principio metodológico le da su sentido a un título como *Crítica y clínica*, pero también opera en todas las utilizaciones de la literatura por Deleuze que no alcanzaron el estatus de libro: la de Artaud para construir el concepto de cuerpo sin órganos, la de Lewis Carroll para las paradojas de *Lógica del sentido*, o la de Lawrence para el problema de la sexualidad. “El arte nunca es un fin, no es más que un instrumento para trazar líneas de vida, es decir todos esos devenires reales, que no se producen simplemente *en* el arte, todas esas fugas activas, que no consisten en fugarse *en* el arte, en refugiarse en el arte”<sup>38</sup> sino *por* el arte. La conexión con una esfera extra-artística es tal en este caso que pareciera que peligra la autonomía y la independencia del arte. *He aquí entonces una segunda absorción del arte, esta vez por la esfera de la ética*.

Esta última, sin embargo, no agota el campo práctico y, en muchos otros casos, el arte parece estar orientado hacia la acción política. Cuando se pregunta cuál es el “proyecto” o el “programa” positivo de la política de Deleuze, hay una serie de respuestas algo provocadoras, abstractas o al menos poco intuitivas: devenir animal, devenir esquizofrénico. Pero hay otras muy sencillas, pues hay dos tipos de hombres que, casi por definición (no es del todo el caso, pues también hay un arte oficial y una ciencia oficial, mayor) encarnan la nueva forma de lucha contra el poder, son los científicos y los artistas. “Ninguna formación de soberanía, por más que se cristalice, soportará jamás esta toma de conciencia: pues, ni bien deviene conciente en los individuos que la componen, estos la descomponen... Por medio de la ciencia y el arte...”<sup>39</sup> Con mayor precisión, el arte puede tener la función de inventar un pueblo que falta, como es el caso del cine<sup>40</sup>, o de delimitar un territorio, como es el caso del ritornello<sup>41</sup>. Pero sobresale al respecto la función de la literatura, hasta el punto que Deleuze habla de “una política Kafka”<sup>42</sup>. Es que al entender la lingüística como una política explícita de estabilización, fijación e imposición de una lengua oficial<sup>43</sup>, al entender, en el fondo, la lingüística como una forma de ciencia oficial, toda variación de la lengua, el lunfardo, el dialecto, o en el mejor de los casos, la literatura, funciona como

36. *DR*, p. 375.

37. *PSM*, p. 11 y 15.

38. *MP*, p. 229-230 y *D*, p. 60-61.

39. *AO*, p. 441, pero ver también p. 39, 383 y 454 o *MP*, p. 527.

40. *C2*, p. 284.

41. *MP*, p. 38-39.

42. *K*, p. 14.

43. *MP*, p. 123.

un contra-poder lingüístico, como una revolución lingüística. “Las obras maestras están escritas en una suerte de lengua extranjera”<sup>44</sup> porque hablan otra lengua dentro de la lengua, porque hacen que la lengua se fugue, porque insertan un coeficiente de variación dentro de una lengua que se pretende estática pero que de todos modos, desde el vamos, ya está en variación. Esta es la cara práctica de lo que es el estilo: el trabajo de una lengua desde el interior para ponerla en variación<sup>45</sup>. *Resulta así que el arte tiene un segundo fin práctico en la obra de Deleuze, político esta vez y ya no tanto ético, que hace de él un instrumento contra los poderes establecidos, y que nuevamente pone en riesgo su independencia, o al menos acentúa el principio de conexión.*

¿Existe el arte como una actividad autónoma e independiente en la filosofía de Deleuze? Esta era una de las dos preguntas que planteábamos en la introducción. Las consideraciones del arte en general de *¿Qué es la filosofía?*, pero sobre todo la enumeración de las distintas funciones de las artes particulares en la obra previa, nos conducen a combinar el principio de independencia con un principio de conectividad. El arte es una actividad específica, independiente, determinada, pero concretamente siempre ligada a otras, de orden teórico o práctico: evaluación ética de la vida, *praxis* política o exhibición de lo invisible. De hecho, la distinción entre teoría y práctica es meramente heurística y debe ser sometida a los mismos principios. Es por este motivo que toda respuesta negativa o afirmativa a la pregunta implica el recorte de cierto *corpus* y el privilegio de uno de los principios. “Lo que es dicho sobre [la música] importa menos que la aprehensión que hacemos una vez que comprendemos que ninguna teoría estética en Deleuze podría desplazar la absoluta autonomía del arte, su irreductibilidad primera e imperativa”, afirma Glucksmann<sup>46</sup>. De acuerdo si está pensando en la propuesta de *¿Qué es la filosofía?*, pero la sentencia parece algo exagerada dado el peso en todo el resto de la obra, e incluso allí mismo, de las conexiones. Estamos ya en condiciones de pasar a la otra pregunta o segundo criterio de existencia de una estética en Deleuze: ¿es su filosofía, aun cuando habla del arte, un discurso *sobre* el arte?

\*

Entre las distintas conexiones que el arte establece –con la política, con la ciencia, etc.– nos interesa ahora una en particular, la conexión del arte con la filosofía. No nos referimos a las conexiones que hacen del arte un instrumento para alcanzar fines extra-artísticos, como en la sección ante-

44. Es una frase que Deleuze toma de Proust y aplica en reiteradas oportunidades, por ejemplo *MP*, p. 124; CC, epígrafe.

45. *MP*, p. 123.

46. Ch. Buci-Glucksmann, *art. cit.*, p. 137.



rior –el arte como instrumento de acción política, como diagnóstico de la civilización o como mostración de lo virtual–, sino a la contaminación de la filosofía por el arte, a todas las aproximaciones de la filosofía como si fuese un arte. Éstas abundan en el pensamiento de Deleuze. La historia de la filosofía como disciplina se comprende como *collage*<sup>47</sup>, retrato<sup>48</sup> o teatro<sup>49</sup> de la filosofía; la historia de la filosofía misma se comprende según categorías de la historia del arte, romanticismo, modernismo<sup>50</sup> y expresionismo<sup>51</sup>; y la filosofía misma se comprende como el arte de crear conceptos. Así como no se priva al arte del pensamiento, no se priva a la filosofía de la creación. Como en cualquier arte, en la filosofía se trata de crear, de inventar, y el objetivo es la originalidad. Deleuze no busca otra cosa en sus monografías<sup>52</sup> y, lo más importante, pues en el fondo es de su filosofía de la que se trata, confiesa haber él mismo intentado la creación de conceptos: “Un concepto de Otro, creí haber encontrado uno definiéndolo ni como un objeto ni como un sujeto (otro sujeto), sino como la expresión de un mundo posible”<sup>53</sup>.

Y lo que es cierto de la filosofía, como creación, es cierto del concepto, como criatura. El concepto también es definido por Deleuze como lo fueron los afectos y los perceptos. No ha de extrañarnos, pues “la teoría del pensamiento es como la pintura, necesita de esa revolución que la hace pasar de la representación al arte abstracto”<sup>54</sup>. En efecto, como los productos del arte, el concepto no remite ni a un sujeto o facultad como sede u origen, ni a un objeto como ideado o comienzo: el concepto “no tiene *referencia*: es auto-referencial, se plantea a sí mismo y plantea su objeto, al mismo tiempo que es creado”<sup>55</sup>. Singular como la intuición bergsoniana, goza de la independencia del modo finito spinozista, pero a diferencia de este, no representa y no refleja nada, sino que es su plena realidad, su propia presencia. Y como toda creación implica un estilo, previamente definido como ritmo o sintaxis, también la filosófica: “el bautismo del concepto solicita un *gusto* propiamente filosófico que procede con violencia o con insinuación, y constituye en la lengua una lengua de la filosofía, no solamente un vocabulario, sino una sintaxis que alcanza lo sublime o una gran belleza”<sup>56</sup>. La filosofía no sólo requiere un estilo porque implica una expresión verbal, sino también en tanto posee su propia materia, el concepto. El estilo como sintaxis, en filosofía, no es otra cosa que el “movimiento del concepto”<sup>57</sup>, la habilidad para

47. *ID*, p. 193; *DR*, p. 4.

48. *PP*, p. 186.

49. *ID*, p. 199.

50. *MP*, p. 422.

51. *SPE*, “Conclusion”.

52. Ver por ejemplo *PCK*, p. 84; *NF*, p. 1, 62, 90 y 95; *B*, p. 4.

53. *PP*, p. 201-202.

54. *DR*, p. 354.

55. *QF*, p. 27.

56. *QF*, p. 13.

57. *PP*, p. 222.

ensamblar los conceptos de manera correcta. Pues después de todo, la obra filosófica, el sistema, también debe *tenir debout*, sostenerse sola. Desde este punto de vista, es notable cómo Deleuze, en sus monografías, siempre está atento al carácter sistemático de las obras comentadas<sup>58</sup>. De manera teórica, da cuenta de ello en *¿Qué es la filosofía?* cuando, estudiando la naturaleza del concepto, afirma que no sólo tiene una historia, según la cual gana, pierde o intercambia componentes, sino también un devenir<sup>59</sup> que determina su relación simultánea con otros conceptos, su coexistencia en un mismo plano o en una misma filosofía. Lo importante es que esta relación no es de orden deductivo, lo que haría de una filosofía un sistema axiomático, o extensivo, según el cual la única relación posible entre un concepto de mayor extensión y uno de menor sería de inclusión. En otras palabras, y como para el caso de la obra de arte, lo que quiere sostener Deleuze es que una filosofía es un sistema, pero no orgánico, deductivo o piramidal, sino múltiple, que hay en filosofía, como en el arte, un orden no orgánico, no totalizante, no unificante. Lo más importante, nuevamente, es que esto puede verse en la filosofía del propio Deleuze, con el libro *Mil mesetas* por ejemplo: “escribimos este libro como un rizoma. Lo compusimos de mesetas.” “Llamamos ‘meseta’ toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos...”<sup>60</sup> Lo cierto es que toda la filosofía de Deleuze puede comprenderse como un sistema cuyas partes están conectadas entre sí, sin que ninguna de ellas cumpla el rol de contenerlas, explicarlas o justificarlas a todas.

Finalmente, si las consideraciones artísticas contagian a la creación, la filosofía, y a la criatura, el sistema y sus conceptos, también atañen al creador, el filósofo. No sólo en la medida que este es un artista, es decir, un inventor de nuevas posibilidades de vida o un médico de la cultura, sino como agente de enunciación, como autor de las filosofías. Como en literatura, según Deleuze, en filosofía, quien habla, no es la primera persona de singular, sino la tercera o la cuarta, el impersonal. “La literatura no empieza sino cuando nace en nosotros una tercera persona que nos desapropia del poder de decir Yo”<sup>61</sup>. Esta función, en filosofía, la cumple el personaje conceptual, que no debe confundirse con un personaje literario, como un personaje de diálogo en Platón, ni con un personaje histórico. Es más bien la voz por medio de la que habla el filósofo, la instancia a partir de la cual crea sus conceptos. “El personaje conceptual no es el representante del filósofo, sino incluso lo inverso: el filósofo es solamente el envoltorio de su principal personaje conceptual y de todos los otros, que son los intercesores, los verdaderos sujetos de la filosofía. Los personajes conceptuales son los ‘heterónimos’ del

58. Ver por ejemplo *NF*, p. 74 y 99; *PCK*, p. 13, 17 y 97; *B*, p. 1 y 119.

59. *QF*, p. 23.

60. *MP*, p. 33.

61. *CC*, p. 13. Ver también *K*, p. 150.

filósofo, y el nombre del filósofo, el simple pseudónimo de sus personajes.” “¿Quién es yo? Siempre una tercera persona”<sup>62</sup>. Como Blanchot, Deleuze no cree en la producción de una obra por un sujeto conciente que controlaría esa producción, sino más bien en una auto-producción de la obra por medio o a través de un sujeto que ya no merece tal nombre, y que por eso es siempre designado por un impersonal. Deleuze y Guattari lo afirman de sí mismos en las primeras líneas de *Mil mesetas*: “¿Por qué conservamos nuestros nombres? Por costumbre, únicamente por costumbre... Porque es agradable hablar como todo el mundo, y decir que sale el sol, cuando todo el mundo sabe que es una manera de decir”<sup>63</sup>. Así, ya sea para definir a la filosofía como actividad creativa, al concepto como ser en sí, al sistema como obra que debe sostenerse sola o al filósofo como potencia de enunciación impersonal vemos que Deleuze recurre al arte para caracterizar la actividad filosófica. Pero lo más importante es que su propia actividad filosófica es artística, y no sólo su descripción de ella, en la medida en que prueba para cada caso hacer lo que dice y decir lo que hace, falsear la distinción entre el decir y el hacer.

Ahora bien, desde el momento en que la filosofía se expresa, oralmente o por escrito, se vuelve un arte mixto, arte de los conceptos y arte de las palabras. Un “empirismo verdadero” como el deleuziano no puede ignorar todo el aspecto formal o expresivo de la filosofía, es decir, la inseparable relación de los conceptos con las palabras. Toda filosofía en su ser concreto recurre a la palabra y deviene así parte de la literatura. Es en este segundo sentido, como cosa de palabras, y ya no como cosa de conceptos, que la filosofía en general, y la de Deleuze en particular, debe ser considerada como artística. Ya no nos referiremos en lo que sigue a los fines no artísticos del arte, tampoco a la movilización de recursos literarios por la filosofía, ni finalmente a una descripción de la filosofía como actividad artística. Deseamos mostrar cómo la filosofía es considerada por Deleuze como rama de la literatura.

Deleuze no sólo llama la atención de manera general sobre el aspecto formal en los libros de filosofía, como en el prólogo de *Diferencia y repetición*, donde afirma que “se acerca el tiempo en donde ya no será posible escribir un libro de filosofía como se hace desde hace tanto tiempo... la búsqueda de nuevos medios de expresión filosóficos (...) debe perseguirse hoy en relación con la renovación de otras artes, por ejemplo el teatro o el cine”<sup>64</sup>, sino que muchas veces se lanza a un estudio detallado de los géneros, como el aforismo y el poema en Nietzsche<sup>65</sup>. De los libros de filosofía en general, dice que deben ser una especie muy particular de novela policial por un lado, y por otro una suerte de ciencia ficción<sup>66</sup>, recordando la escandalosa afirmación de

62. QF, p. 162-163.

63. MP, p. 9. Ver también PP, p. 187.

64. DR, p. 4.

65. NF, p. 35.

66. DR, p. 3.

Borges<sup>67</sup>. De su propio libro, *Lógica del sentido*, advierte luego que se trata de una novela lógica y psicoanalítica<sup>68</sup>. No obstante, estas declaraciones no deben regresarnos al terreno de la representación del cual el concepto nos había alejado, ni conducirnos a una visión esteticista de la filosofía. Por un lado –y esto es lo que queremos demostrar–, porque si la filosofía es una forma de arte, las reglas que valen para el arte, a saber, que es una actividad con fines teóricos y prácticos bien precisos, también valen para la filosofía. Pero por otro, a causa de la filosofía del lenguaje que en este punto interviene entre filosofía y arte o literatura. Para Deleuze, la palabra no representa más que el concepto y, en el marco de una teoría pragmática del lenguaje inspirada por Austin o tal vez también por Gorgias, una palabra vale por lo que hace y no por lo que dice, o por cómo funciona más que por lo que significa<sup>69</sup>. Así Deleuze puede sostener que no cree más que en una “experimentación” de Kafka<sup>70</sup>, en un plano literario, y en uno filosófico que, de un libro de filosofía, no se espera sino que “funcione”<sup>71</sup>. Pero, como siempre, lo más importante es que Deleuze lo espera de sus propias obras: “Creemos lo mismo de nuestro libro. Se trata de saber si funciona, y cómo, y para quién. Es él mismo una máquina”<sup>72</sup>. Este es el primer aspecto por el cual hay que distanciar a Deleuze de Borges en cuanto a su concepción de la filosofía como cosa literaria: mientras que el argentino, escéptico, acercando filosofía y literatura le saca a la primera eficacia práctica, el segundo, con esperanza revolucionaria, con el mismo movimiento, pretende agregársela. Es que en primer lugar, se tratan de distintas concepciones del lenguaje; de distintas concepciones de la literatura luego; y finalmente, de distintas concepciones de la literatura de ciencia ficción, o, como ya vimos, de la ficción en general, como aquello que no se opone a la verdad sino que implica una nueva definición de lo verdadero.

El segundo aspecto bajo el cual hay que distanciar la concepción de Borges y la de Deleuze en cuanto a la filosofía como literatura remite a la otra finalidad del arte, la de orden teórico o gnoseológico: mostrar lo invisible, es decir lo virtual. También el filósofo en tanto escritor tiene la tarea de hacer ver lo que no se ve cuando miramos y por eso, como el escritor, a veces se ve obligado a darle un nuevo significado a palabras viejas o a inventar nuevas palabras. Deleuze analiza el procedimiento en Joyce<sup>73</sup> y Lewis

67. “La filosofía y la teología son ramas de la literatura fantástica” en J. L. Borges y O. Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 206. Pero ver también J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, en *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1980, vol. 2, pp. 165 y 174; *Discusión*, vol. 1, pp. 231-232; y *Ficciones*, vol. 1, p. 416.

68. *LS*, p. 7.

69. Para la filosofía del lenguaje de Deleuze, el texto más relevante es sin dudas el cuarto capítulo de *Mil mesetas*.

70. *K*, p. 14.

71. *MP*, p. 10.

72. *PP*, p. 36 o 17 tb.

73. *ID*, p. 261.

Carroll<sup>74</sup>, demuestra teóricamente su necesidad para el filósofo en *¿Qué es la filosofía?*<sup>75</sup>, lo estudia en Heidegger, defendiendo sus etimologías a favor de una interpretación poética y en contra de una interpretación lingüística<sup>76</sup>, y lo ejecuta él mismo, por ejemplo en *Diferencia y repetición*, al forjar el término de *différent/ciation*<sup>77</sup>. De todas maneras, la invención de nuevos términos o la resignificación de antiguos no es la única maniobra a la que el filósofo como escritor debe entregarse. Para decir lo virtual por excelencia, el acontecimiento, Deleuze recomienda un cierto estilo telegráfico<sup>78</sup>, abundante en verbos en infinitivo y artículos indefinidos, que él mismo utiliza. Y finalmente, lo más importante, a nuestro juicio, porque es generalizable a toda la obra deleuziana, sucede a nivel del registro o sentido. Cada vez que Deleuze intenta dar cuenta de su noción de devenir, y del devenir-animal o del devenir-molecular en particular, aclara que estas expresiones no deben comprenderse metafóricamente, pero tampoco literalmente. Y con esto se refiere a que no debemos comprender que el devenir-animal es un proceso físico y observable, por supuesto, pero que tampoco es imaginario o irreal. ¿Y qué es real sin ser actual en la filosofía de Deleuze? Lo virtual. No actual, pero tampoco irreal, no observable más que en su encarnación en un estado de cosas, pero tampoco imaginario, tal es el devenir, un fenómeno virtual. Así, dice Deleuze, no debemos comprender la expresión metafóricamente, tampoco literalmente, sino *literariamente*<sup>79</sup>. Lo cual confirma las tesis precedentes: *la filosofía, como arte literario, tiene la misma función de todo arte, mostrar lo virtual*. Decimos que esto es generalizable a toda la obra justamente porque creemos que la escritura de Deleuze abunda en términos muy concretos –“máquina”, “ritornello”, “esquizofrenia”–, que si comprendemos literalmente su pensamiento se vuelve ridículo, que si comprendemos metafóricamente, su pensamiento se vuelve estéril, pero que recupera toda su riqueza si concedemos que existe un ámbito real pero no actual, que precisamente estos términos pueden expresar con rigor.

\*

¿Existe una estética deleuziana? Sí y no. Sí, en la medida en que privilegiemos los pasajes de *¿Qué es la filosofía?*, por ejemplo, en donde se intenta determinar la especificidad de la actividad artística. Pero aun allí, inmediatamente, Deleuze completa su tratamiento sosteniendo que el arte siempre está en conexión con otras actividades. Toda su obra anterior, de hecho, en la

74. LS, p. 57.

75. QF, p. 13.

76. CC, p. 123.

77. DR, p. 270.

78. MP, p. 322 y D, p. 78.

79. MP, p. 10.

medida en que asigna finalidades no artísticas al arte –mostrar lo invisible, evaluar la vida, combatir los poderes establecidos–, parece no ubicarse sino en estas conexiones. Sí y no, en un segundo sentido. Sí, en tanto Deleuze nunca dejó de pensar las artes particulares, de hablar sobre ellas. No, en la medida que este discurso no es independiente de su objeto, en la medida en que es un discurso propiamente artístico: pues lo enuncia una instancia impersonal idéntica a la que crea un poema, pues produce obras con las mismas características que las artísticas, pues, como el director o el novelista, necesita personajes. Sin embargo, no implica esto una visión esteticista de la filosofía, pues el mismo principio de conectividad que rige la obra artística, rige la obra filosófica. La filosofía, así, no resigna sus objetivos clásicos aun si los resignifica por completo: sin significar, muestra lo invisible, y sin representar, actúa sobre el mundo. *La filosofía del arte de Deleuze es entonces ella misma un arte filosófico, lo que no implica una visión esteticista de la filosofía.*

En última instancia, podríamos preguntarnos si tanto el arte como la filosofía, o mejor dicho, la filosofía del arte como la meta-filosofía, no dependen ellas mismas de la ontología. Multiplicidad e inmanencia las rigen a ambas porque en el fondo, rigen al ser. O dicho de otro modo, para evitar toda abstracción, esto es, toda desconexión, toda consideración de un elemento que en la realidad está mezclado con otros pero que el análisis aísla en un plano ideal, y para evitar toda jerarquización de un discurso por sobre otro, a la hora de considerar cualquier objeto, la política, la filosofía o el arte, Deleuze construye una ontología cuyos vigas maestras son la conectividad y lo plano. La inmanencia o lo plano, el monismo, como conjura de toda instancia que se pretenda trascendente; y la multiplicidad o la conectividad como conjura de toda metodología que aisle o establezca un fenómeno que en realidad es ágil y moviente. Monismo = pluralismo sería la fórmula primera de la filosofía deleuziana, operando desde la ontología hacia todas las ramas más específicas, implicando a la filosofía del arte y a las consideraciones filosóficas sobre la propia filosofía, y que no significa otra cosa que el mal, en Deleuze, es el dualismo y la homogeneidad.

### Abstract

Is there a Deleuzian aesthetics? This question is today the name of a debate perhaps opened by Jacques Rancière. In the present article we will not try to respond to it by yes or no, but to reveal the conditions of the problem and its solution. Is art an independent activity with no connection to other activities in Deleuze's philosophy or is it inseparably linked with other spheres? Is the philosophical approach a discourse about art or an artistic discourse itself? These are the real questions we will intend to solve