

VISIONES Y AUDICIONES: LA IMAGEN EN EL PENSAMIENTO TARDÍO DE GILLES DELEUZE

Visions and Auditions: The Image in the Late Thought of Gilles Deleuze

Ronald Bogue
University of Georgia/USA
rbogue@uga.edu

Resumen: Este artículo propone un recorrido por la obra deleuzeana en la búsqueda de una mejor comprensión de los conceptos tardíos de Visiones y Audiciones, que aparecen apenas esbozados en *Crítica y clínica*. A partir de su relación con el concepto más general de “imagen” se buscará determinar estos conceptos en una lectura que comienza con la ontología de la imagen propuesta en los libros sobre cine y culmina con el análisis de la dimensión política que adquieren los conceptos de Visiones y Audiciones al relacionárselos con la conceptualización bergsoniana de la “fabulación” y la idea deleuzeana de “el pueblo por venir”.

Palabras clave: **Visiones / Audiciones / Imagen / Virtual / Pueblo por venir**

Abstract: This article offers an analysis of the key concepts of Visions and Auditions, outlined in *Critique et Clinique* in order to understand Deleuze’s late thought on literature and the arts. These concepts will be examined through the general concept of “image”, as it is developed in his cinema books ontology, in order to reach their political dimension taking into account Bergson’s concept of “fabulation” and Deleuze’s idea of the “people to come”.

Keywords: **Visions / Auditions / Image / Virtual / People to come**

En “La literatura y la vida”, el ensayo que abre *Crítica y clínica* (1993), su último libro, Gilles Deleuze afirma que la gran literatura se define por tres aspectos: produce “una descomposición de la lengua materna”, crea “una especie de lengua extranjera dentro de la lengua” y engendra “Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua”¹. La descomposición de la

1. G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, trans. D. W. Smith and M. A. Greco, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 5. Edición francesa: *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16 [N. de T.: traducción española: *Crítica y clínica*, trad. Th. Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 17. En adelante se indicará la referencia a la edición inglesa, y entre corchetes las referencias francesa y española].

lengua materna y la invención de una lengua extranjera dentro de la lengua son motivos ya conocidos del abordaje deleuziano de la literatura. Sin embargo, los conceptos de Visiones y Audiciones son nuevos y, dado que no vivió lo suficiente como para darles una mayor elaboración, resulta difícil determinar con precisión a qué refieren. No obstante, es posible entrever aquello que Deleuze estaba explorando por medio de estos conceptos a través del análisis de sus comentarios sobre las obras televisivas de Beckett en “El agotado” (1992) y de los decisivos ensayos de *Crítica y clínica*. Un análisis semejante muestra que los conceptos de Visiones y Audiciones son inseparables de las reflexiones deleuzianas sobre la imagen en sus últimos escritos. Mientras que los conceptos de Visiones y Audiciones permanecen ligados a la literatura, el de la imagen pertenece a todas las artes, cuya vocación, en términos generales, es hacer posible el acontecimiento de una imagen pura. Por momentos, cuando abraza la imagen pura, Deleuze parece celebrar cierta forma de esteticismo, pero en otros, deja claro que hay una dimensión política de la imagen, especialmente de esas imágenes calificadas como Visiones y Audiciones, que son las invenciones de los grandes escritores. Esa dimensión política es parte de la propuesta deleuziana de “recuperar la noción bergsoniana de fabulación y dotarla de un contenido político”².

Del cine a la televisión

Para vislumbrar qué entiende Deleuze por Visiones y Audiciones, debemos en primer lugar rastrear el desarrollo del concepto de imagen en sus últimas obras. Hasta la aparición de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), el concepto de imagen cumplía un rol relativamente menor en el pensamiento de Deleuze. En su primer libro, *Empirismo y subjetividad* (1953), habla frecuente e inevitablemente de la imaginación y de las imágenes mentales, ya que son conceptos centrales de la filosofía de Hume. Del mismo modo, en *El bergsonismo* (1966), Deleuze nos brinda una exposición detallada de la teoría bergsoniana de las imágenes. Pero cuando abandona el tratamiento de otros filósofos y escritores para articular su propia filosofía en *Diferencia y repetición* (1968) y en *Lógica del sentido* (1969), no le da una importancia particular al concepto de imagen. Ciertamente, en el tercer capítulo de *Diferencia y repetición* Deleuze se expone sobre “la imagen dogmática del

2. G. Deleuze, *Negotiations: 1972-1990*, trans. M. Joughin, New York, Columbia University Press, 1995, p. 174. [Edición francesa: *Pourparlers: 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 235. Traducción española: *Conversaciones*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos, 1996, p.272].

pensamiento”³ –un tópico abordado previamente en *Proust y los signos*⁴– pero no aclara suficientemente por qué la llama una “imagen” del pensamiento. En sus reflexiones sobre el advenimiento del infante al lenguaje en *Lógica del sentido*, Deleuze adopta un uso psicoanalítico del término, empleando la noción de *imago* para caracterizar un componente del aparato psíquico, incorporando a su análisis algunos elementos de sus comentarios anteriores sobre el fetiche como imagen en *Presentación de Sacher-Masoch* (1967). Sin embargo, también aquí, la imagen conserva su estatus marginal dentro del esquema conceptual deleuziano. Podría esperarse que la imagen se destaque en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981), su tratamiento más extenso de la pintura, pero la función del concepto en este escrito es fundamentalmente la de acentuar la importancia de la “figura” y lo “figural”. Las “Imágenes” en este libro denotan “imágenes representacionales convencionales”, mientras que “lo figural” es aquel elemento de la pintura de Bacon que perturba y socava las imágenes de la representación convencional y hace posible la revelación de las fuerzas y las intensidades inmanentes dentro de tales imágenes.

Con los libros de cine, no obstante, todo cambia, y las imágenes ocupan un papel protagónico. No sólo se discute el cine enteramente en términos de imágenes, sino que esas imágenes también son situadas dentro de una ontología de las imágenes que abarca todo el cosmos. Al buscar una metafísica adecuada al cine, Deleuze adopta la sugerencia de Bergson en el comienzo de *Materia y memoria* (1896) según la cual la materia debe ser tratada simplemente como un “conjunto de imágenes”⁵. De acuerdo con Bergson, el idealismo y el realismo son “dos tesis igualmente excesivas”⁶. El idealista considera el objeto como una mera representación mental sin un correlato necesario en la realidad externa, mientras que el realista ve el objeto como una cosa cuyas cualidades no tienen una relación probada con aquellas aprehendidas por el que percibe. Al tratar la materia como un conjunto de imágenes, Bergson ofrece una concepción de la imagen que es algo más que

3. G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, New York, Columbia University Press, 1994, p. 148. [Edición francesa: *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 192. Traducción española: *Diferencia y repetición*, trad. M. S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 227].

4. G. Deleuze, *Proust and Signs: The Complete Text*, trans. R. Howard. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 94-102 [Edición francesa: *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 115-124. Traducción española: *Proust y los signos*, trad. F. Monge, Barcelona, Anagrama, 1972, pp.177 y ss.]

5. H. Bergson, *Oeuvres*. Edition du Centenaire (A. Robinet, ed.), Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 161; 1911 xii. [Traducción española: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo y el espíritu*, trad. P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 25.]

6. *Ibid.*

lo que el idealista llama una “representación” y algo menos que lo que el realista llama una “cosa”. El objeto, dice Bergson, “existe en sí mismo, y, por otra parte, el objeto es en sí tan pintoresco [*pittoresque*] como lo percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí”⁷. Por lo tanto, a través del concepto de imagen Bergson puede considerar “la materia antes de la disociación que el idealismo y el realismo han ocasionado entre la existencia de la materia y su apariencia”⁸.

De acuerdo con esta ontología de la imagen, Deleuze desarrolla una taxonomía de imágenes cinemáticas, y de sus signos respectivos, agrupándolas en las dos grandes categorías de imágenes-movimiento (típicas del cine clásico) e imágenes-tiempo (características del cine moderno). La importancia de la imagen en este análisis es notable. Sin embargo, el compromiso de Deleuze con esta ontología de las imágenes no continúa en los escritos posteriores a los libros sobre cine, al menos no en estos términos. De hecho, en sus escritos posteriores, lejos de considerar que todo es imagen, Deleuze llega a pensar a la imagen como algo raro y difícil de crear. Así las cosas, en la ontología general de los libros sobre cine apenas encontramos elementos para clarificar el concepto de imagen que Deleuze articula hacia el final de su vida. No obstante, en el capítulo final de *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 2*, sí se ofrece una significativa caracterización del cine moderno que gravita directamente en la consideración de la imagen que encontramos en “El agotado” y en *Crítica y clínica*—aquella de un cine en el que las componentes visuales y sonoras del film se vuelven autónomas. En estas películas, el discurso “se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica y el cine se hace verdaderamente audio-visual”⁹. En las películas de Marguerite Duras y de otros, la escisión entre lo visual y el sonido es todavía más profunda: “Ya no son siquiera dos componentes autónomas de una misma imagen audiovisual, como en Rossellini, son dos imágenes ‘heautónomas’, una visual y una sonora, con una fractura, un intersticio, un corte irracional entre las dos”¹⁰.

Esta oposición entre la imagen visual [*image visuelle*] y la imagen sonora [*image sonore*] es llamativa, dado que comúnmente asociamos la imagen a la imagen visual. Por supuesto, si todo es una imagen, entonces una imagen

7. *Ibid.* p.162. [trad. esp. cit. p. 26]

8. *Ibid.*

9. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. H.Tomlinson and R. Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 243 [Edición francesa: *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit 1985, p. 316. Traducción española: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1986, p. 320].

10. *Ibid.*, p. 251.[Fr.p. 327; trad. esp. cit. pp. 331-332].

sonora no es menos inusual que una imagen visual; sin embargo, aunque el pensamiento tardío de Deleuze sobre la imagen abandona el vocabulario de la ontología general de las imágenes bergsoniana, continúa concibiendo el campo de la imagen como visual y sonoro a la vez. Cuando en *La imagen-tiempo* Deleuze trabaja la imagen sonora, se centra en el lenguaje pero también reconoce la existencia de un “continuum sonoro único”¹¹ que incluye discurso, música y efectos sonoros varios, todos los cuales pueden ser considerados como imágenes sonoras diversas. Esta caracterización es esencial, ya que las imágenes sonoras que en *Crítica y clínica* Deleuze llama “Audiciones”, pertenecen a una música que es producida en el lenguaje pero que no es ni estrictamente lingüística ni no lingüística, sino que forma “el afuera del lenguaje”¹².

En un paréntesis de *La imagen-tiempo* Deleuze señala que las películas de Duras y otros “no podrían haber surgido sin la televisión”¹³, aun cuando la televisión en líneas generales no hubiera alcanzado todo su potencial. No es sorprendente, entonces, que “El agotado”, el ensayo en el que Deleuze aborda las obras para televisión de Samuel Beckett, focalice su análisis en la separación que el medio hace entre la vista y el sonido. Deleuze identifica una meta común a toda la carrera de Beckett: ir más allá del lenguaje, “«horadar agujeros» en la superficie del lenguaje, para que surja finalmente «lo que está detrás»”¹⁴. Según Deleuze, Beckett persigue esta meta agotando las posibilidades del lenguaje: en primer lugar, creando un conjunto restringido de términos que son combinados en todas las permutaciones posibles (eso que Deleuze llama lengua I, un lenguaje de sustantivos); en segundo lugar, eliminando todas las posibles historias personales y culturales, las memorias y los deseos, etc., de las voces que enuncian las palabras (lengua II, un lenguaje de voces); y, finalmente, creando un espacio cualquiera en el que las imágenes puras podrían aparecer (lengua III, “un lenguaje de imágenes, imágenes resonantes y colorantes”¹⁵). Encontramos la lengua I especialmente en las novelas de Beckett; la lengua II en las novelas, obras de teatro y las piezas para radio y la lengua III en las obras para televisión.

La lengua III “ya no relaciona el lenguaje con los objetos enumerables o combinables, ni con voces emisoras, sino con los límites inmanentes que se

11. *Ibid.*, p. 234. [Fr., p. 304; trad. esp. cit. p. 310].

12. *Essays*, ed. cit., p. iv [Fr. p. 9; trad. esp. cit., p. 9].

13. G. Deleuze, *Cinema 2*, ed. cit., p. 251 [Fr. p. 328, trad. esp. cit. p. 332].

14. G. Deleuze, *Essays...*, ed. cit., p. 172 [Edición francesa de “L’Épuié” en G. Deleuze et S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L’Épuié par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit, 1992, p. 103. N. de T.: Todas las traducciones correspondientes a “El agotado” [“L’Épuié”] son nuestras, a partir de la versión francesa].

15. *Ibid.* p.159 [Fr. “L’Épuié” ed. cit, p. 72].

desplazan sin cesar—huecos, agujeros o desgarraduras”, con “algo de afuera o de otra parte”. Este “algo de afuera”, este hueco o agujero en el lenguaje, “se llama Imagen, una imagen visual o sonora”. Aparece sólo cuando el lenguaje es liberado de la lengua I y de la lengua II. Crear una “imagen pura e inmaculada, nada más que una imagen”, es revelar la imagen “en toda su singularidad, sin conservar nada personal, tampoco racional”¹⁶. Las imágenes nos llegan cubiertas con todos nuestros códigos culturales o nuestras experiencias, expectativas, prejuicios y supuestos individuales. Percibir la imagen más allá de su envoltura personal, cultural y racional requiere de la eliminación de lo que no está realmente allí, de lo que está sobreagregado por los presupuestos conscientes e inconscientes, y consecuentemente requiere de la revelación de lo que *está* realmente ahí —una apariencia sin un receptor específico. La imagen es indefinida, “Una mujer, una mano, una boca, algunos ojos”¹⁷, no vaga o imprecisa, sino impersonal y acontextual, no es ni un componente que está funcionando en un mundo orientado a la acción (*esta* mujer, *esta* mano) ni una Idea platónica (*la* mujer, *la* mano). “Hacer una imagen de vez en cuando” es “extremadamente difícil”, pero, se pregunta Deleuze, “¿pueden el arte, la pintura y la música, tener alguna otra meta?”¹⁸.

Lo que importa de la imagen no es el contenido sino su forma, que Deleuze caracteriza como “su «tensión interna»,... la fuerza que moviliza para crear un vacío u horadar agujeros, aflojar el nudo de las palabras, secar la filtración de las voces, para liberarse de la memoria y la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica”¹⁹. La imagen es un acontecimiento, un proceso más que una cosa, una aparición imbuida de “una energía potencial fantástica, que se detona disipándose”²⁰. La imagen se presenta como una explosión que desaparece en el momento de su aparecer. Dada la inestabilidad y la evanescencia de la imagen, no sólo es difícil crearla, sino también afirmar que su creación ha tenido lugar en absoluto: “incluso los pintores, aun los músicos, nunca están seguros de haber logrado hacer una imagen. ¿Qué gran pintor no se ha reprochado en el lecho de muerte no haber hecho ni una sola imagen, siquiera una pequeña?”²¹.

En su análisis de las obras beckettianas para televisión, Deleuze muestra cómo Beckett se embarca sistemáticamente en la difícil tarea de crear

16. *Ibíd.*, p. 138 [Fr. pp.70-71].

17. *Idem.*

18. *Idem.*

19. *Ibíd.*, p. 159 [Fr. pp.72].

20. *Ibíd.*, p. 160 [Fr. pp.76].

21. *Ibíd.*, p. 161 [Fr. pp.78].

imágenes. Para Deleuze, cada una de las cuatro piezas marca una etapa de esa creación. La primera obra, *Quad*, presenta un “espacio cualquiera” anónimo y cerrado en el que cuatro figuras cubiertas hasta la cabeza agotan las permutaciones de movimientos a lo largo de los bordes de un cuadrado indeterminado y de la X de las diagonales que conectan sus cuatro vértices. No hay palabras, ni voces, ni sonidos, más que el roce de las ropas [togas/mantos] y el arrastrarse de los pies. La obra no crea imágenes pero explora el espacio dentro del cual las imágenes podrían aparecer.

Trío fantasma presenta otro espacio cualquiera, una habitación con una puerta, una ventana, un espejo y un jergón. El primer plano sobre los elementos de la habitación termina en una toma de la silueta del hombre encorvado sobre un grabador. La voz en *off* de una mujer enuncia los nombres de los objetos que aparecen en cámara, luego la voz es reemplazada por breves pasajes del Trío para piano Opus 70 n°1 de Beethoven (conocido como “Trío Fantasma”), ejecutado mientras la figura masculina se inclina sobre el grabador. En el final de la obra, el rostro de la figura se ve en el espejo, y luego un niño pequeño aparece en la puerta de salida. Aquí, el sonido de las palabras cede ante la música y el espacio cualquiera genera dos imágenes visuales, el rostro del hombre y el niño pequeño.

Deleuze afirma que a pesar de que “*Trío* va del espacio a la imagen”, este movimiento no alcanza totalmente su meta, ya que “*El Trío* nos conduce desde el espacio hasta las puertas de la imagen”²². Sin embargo, la tercera obra, *...pero las nubes...*, produce, junto con un espacio cualquiera, imágenes. Una voz masculina en *off* describe los movimientos de una figura masculina junto a un círculo de luz indeterminado, nombrando las sombras hacia el este como “los caminos”, las sombras hacia el oeste como “el armario” y el espacio norte, frente a la cámara, “el santuario”. A mitad de la obra, la voz intenta evocar la imagen recordada de una mujer recitando unas líneas del poema “La torre” de Yeats. Mientras el hombre aparece en el santuario, la voz habla de las posibilidades de aparición de la imagen recordada, que son una o dos en un millón. La voz recita fragmentos de “La torre” (“pero las nubes”, “del cielo”) y brevemente una imagen de los ojos y la boca de una mujer emerge y desaparece en la parte superior oscura de la pantalla, una vez durante dos segundos, luego dos veces por cinco segundos. En la conclusión de la obra, la voz recita la línea completa del poema “...pero las nubes del cielo... cuando el horizonte se desvanece... o llora un pájaro adormilado... en medio de la hondura de las sombras...”²³. De acuerdo con el análisis deleuziano, lo que la obra muestra es la dificult-

22. *Ibid.*, p. 168 [Fr. pp. 93 y 95].

23. S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986, p. 422 [Fr. *Quad*, ed. cit., p. 48].

tosa producción de una breve imagen visual (un rostro despersonalizado), acompañada de imágenes poéticas que apuntan, más allá de las palabras, hacia la imagen visual de “las nubes del cielo/ Cuando el horizonte se desvanece” y la imagen sonora del “llanto de un pájaro adormilado/ En medio de la hondura de las sombras”.

Nacht und Träume, la última de las obras para televisión, toma su nombre del *Lied* tardío de Schubert, cuyas líneas finales son brevemente susurradas sin acompañamiento y luego cantadas por una voz en *off* masculina. La obra se inicia con un fundido desde el vértice inferior izquierdo de la pantalla, hacia el torso y cabeza de la silueta de un hombre, recostado sobre una mesa. El fragmento de Schubert se escucha mientras el hombre, etiquetado como “el soñador” en el guión, lentamente baja su cabeza para descansar en la mesa. La voz se detiene y en el vértice superior derecho de la pantalla aparece una imagen lateralmente invertida del hombre apoyando su cabeza en la mesa (el sueño). Una mano emerge y toca su cabeza. Él levanta la cabeza, una mano aparece con un cáliz y lo acerca a sus labios. Bebe. Luego una mano aparece con un trapo y limpia su barbilla. La mano y el trapo se retiran en la oscuridad, el hombre levanta la mano y una mano emerge de la oscuridad y se la aferra. La imagen superior derecha se desvanece. El soñador en el área inferior izquierda levanta la cabeza mientras la voz canta y luego murmura la misma frase de Schubert. El área superior derecha aparece nuevamente y la cámara lentamente se acerca a esa imagen hasta que ocupa toda la pantalla. Esta acción vuelve a repetirse. La cámara se aleja, la imagen del área superior derecha se desvanece y luego la imagen del área inferior izquierda desaparece silenciosamente.

Beckett llama a la figura inferior izquierda “soñador” y al área superior derecha “como él se sueña”, pero Deleuze insiste en que no se trata de una invocación de la noción romántica de un sueño ideal o fantaseado sino de la instancia de un sueño insomne, donde no se sueña *dormido* [*in sleep*], sino “*junto al insomnio*”²⁴ (y de hecho, en la pantalla vemos el sueño y el soñador uno junto a otro). Lo que Beckett muestra es la producción de una imagen visual evanescente, el sueño despertando del insomnio, que no pertenece ni a la vigilia diurna ni al sueño nocturno sino a un estado y un tiempo del entretanto, mental y físicamente indeterminado. Esta imagen visual se abre las dos veces con la frase “Dulces sueños vuelvan”, pero estas palabras son cantadas, y solo luego de que la melodía haya sido tarareada sin palabras. El lenguaje y la música se funden y, una vez que la imagen visual aparece, ambos quedan en silencio. Así, la imagen sonora producida en la obra es un *continuum* de palabras, música y silencio.

24. G. Deleuze, *Essays...* ed. cit. p. 171 [Fr. “L’Épuisé”, ed. cit., p.100].

Las ideas y lo virtual

En las obras para televisión, Beckett “horada agujeros” en el lenguaje para revelar “algo de afuera o de otra parte”. Para Deleuze, esta relación con el afuera es lo que caracteriza a la lengua III, pero ya no es en sí misma lenguaje sino imágenes visuales y sonoras en una relación de co-presencia autónoma entre ambas, de ida y vuelta, oscilatoria. En estas obras Beckett va literalmente más allá del lenguaje para crear imágenes visuales y sonoras no lingüísticas. Sin embargo, para los escritores no hay pantalla de televisión o pista sonora donde producir físicamente lo que viene del afuera. El más allá del lenguaje debe surgir en el lenguaje. Debe pertenecer al lenguaje y a la vez volcarse hacia afuera del lenguaje, hacia su límite.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es *su* afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. [...] De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico.²⁵

Estas visiones y audiciones son parte de un delirio del lenguaje, como las alucinaciones visuales y sonoras de los esquizofrénicos. E incluso

no son fantasías, sino auténticas Ideas que el escritor ve y oye en los intersticios del lenguaje, en las desviaciones de lenguaje. No son interrupciones del proceso, sino pausas que lo constituyen, como una eternidad que no puede revelarse más que en su devenir, o un paisaje que no aparece más que en el movimiento. [...] El escritor como vidente y oyente, meta de la literatura: el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas.²⁶

Evidentemente, Deleuze no se refiere a las Ideas platónicas cuando dice que las visiones y las audiciones son “auténticas Ideas”. Más bien invoca el concepto de lo virtual que aparece tempranamente en sus escritos y lo acompaña hasta el final de su carrera. Es útil revisar nuevamente los momentos clave de la extensa reflexión deleuziana sobre lo virtual para comprender por qué Deleuze afirma que las Visiones y Audiciones son “como una eternidad” y que “el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas”.

25. *Ibíd.*, p. iv [Fr. *Critique et Clinique*, ed. cit. p.9; trad. esp. cit., p. 9].

26. *Ibíd.*, p. 5 [Fr. *Critique et Clinique*, ed. cit. p.16]; trad. esp. cit., p. 12. N. de T.: Traducción levemente modificada].

Una temprana exposición de la relación entre lo virtual y las Ideas puede encontrarse en *Proust y los signos* (1964), donde lo virtual es asociado a la noción proustiana de las esencias. Deleuze afirma que, para Proust, el arte revela esencias que son virtuales como el “pasado puro” de Bergson. En palabras de Proust, citadas frecuentemente por Deleuze, las esencias son “Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractas”²⁷. Las esencias son como el Combray de la memoria involuntaria de Marcel en *En busca del tiempo perdido*, no el Combray actual o la memoria personal actual de Marcel invocada por el sabor de la magdalena, sino un Combray virtual que solo existe como una esencia impersonal. Las esencias son como el tema de la sonata de Vinteuil, inmanente y a la vez irreductible a los sonidos actuales de su ejecución. Las esencias son diferencias plegadas o implicadas que se despliegan o se explican a sí mismas en lo actual, pero que coexisten conjuntamente en una última “perplicación” de las diferencias. Se puede hablar de “esencias o Ideas a propósito de la corta frase de Vinteuil”²⁸, pero solo si se conciben en los términos de esta perplicación e implicación de la diferencia.

Deleuze desarrolla su concepto de lo virtual como diferencia perplicada e implicada en *Diferencia y repetición* (1968), donde caracteriza las Ideas como “multiplicidades virtuales problemáticas o «perplejos», hechas de relaciones entre elementos diferenciales”. Dichas Ideas están comprendidas en un “flujo de intercambio” de intensidades que son “multiplicidades implicadas, «implejos», hechos de relaciones entre elementos asimétricos que dirigen el curso de actualización de las Ideas, y determinan los casos de solución para los problemas”²⁹. Las Ideas son virtuales, reales pero no actuales, y las intensidades señalan el punto de actualización de lo virtual. Es posible decir, entonces, que las Ideas e intensidades de *Diferencia y repetición* tomadas en conjunto corresponden a las esencias de *Proust y los signos*.

En *Lógica del sentido* (1969) Deleuze cambia su vocabulario, utilizando generalmente el término “Idea” para referirse a las Ideas platónicas y designando lo virtual a través de diversos términos, entre los cuales se encuentra el de “acontecimiento”. No obstante, Deleuze afirma que los “acontecimientos son ideales” y que “el modo del acontecimiento es lo problemático”³⁰, manteniendo viva, por lo tanto, la noción de Idea impulsada en *Diferencia*

27. G. Deleuze, *Proust and Signs*, ed. cit., p. 58. [Edición francesa: *Proust et les signes*, ed. cit., pp. 73-74. Traducción española *Proust y los signos*, ed. cit., p. 71. N. de. T: traducción modificada].

28. *Ibíd.* p. 100 [Fr., p. 122; trad. esp., p. 184].

29. G. Deleuze, *Difference...* p. 244 [Fr., p. 315; *Diferencia y repetición*, trad. cit., p. 365].

30. G. Deleuze, *Logic...* pp. 53-54 [Fr., p. 68-69; *Lógica del sentido*, trad. esp. cit., p. 73].

y repetición. Podría parecer, no obstante, que en este momento del pensamiento deleuziano el propio término “Idea” está demasiado contaminado por sus asociaciones platónicas como para cumplir un rol destacado en su esfuerzo por “invertir el platonismo”, planteado como uno de sus objetivos filosóficos. “Invertir el platonismo” afirma “es en primer lugar destituir las esencias para sustituirlas por los acontecimientos”³¹. Cuando Deleuze indica que el acontecimiento “es ideal por naturaleza” y que debe distinguirse de “su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas”³² está acen- tuando la diferencia entre el acontecimiento virtual y sus actualizaciones. “Los acontecimientos son las únicas idealidades”, concluye Deleuze, no las esencias platónicas.

Deleuze especifica más adelante que “los acontecimientos son singularidades ideales que se comunican en un solo y mismo Acontecimiento; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y los hace existir, sino el Aión ilimitado, el Infinitivo en el que subsisten e insisten”³³. La noción de Aión como tiempo virtual del acontecimiento, opuesto al tiempo actual de Cronos, aparece nuevamente en la exposición que Deleuze y Guattari hacen del concepto de “devenir” en *Mil mesetas* (1980). Allí afirman que Cronos “es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto” mientras que Aión es “el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un ya-ahí y un todavía-no-allí, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder”³⁴. El tiempo flotante del Aión es el de un infinitivo –correr, por ejemplo, que incluye todas las actualizaciones del tiempo cronológico: corro, corrieron, habremos corrido, etc. Es una eternidad (en griego, Aión significa eternidad), pero no una eternidad trascendente sino inmanente, aquella del elusivo “entre-tiempo” de los “devenires” delirantes, donde se suspende las coordenadas de sentido común entre espacio, tiempo e identidad. Los devenires tienen una identidad, pero es la del artículo indefinido, “de un día, de una estación, de un año, de una vida (independientemente de su duración), de un clima, de un viento, de una niebla, de un enjambre, de

31. *Ibid.* p. 53. [Fr., p. 68; trad. esp., p. 73].

32. *Idem.*

33. *Idem.* [trad. mod.]

34. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 262. [Edición francesa: *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 320; Traducción española: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. J. Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 265 (trad. mod.).]

una manada (independientemente de la regularidad)”³⁵. Cuando *el* lobo, *el* caballo o *el* niño entran en un devenir, devienen *un* lobo, *un* caballo, *un* niño y “dejan de ser sujetos para devenir acontecimientos, en agenciamientos que son inseparables de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida”³⁶.

En su último ensayo, “La inmanencia: una vida...” (1995), Deleuze conjuga las nociones de acontecimiento, tiempo del Aión, la identidad del artículo indefinido y lo virtual, en sus consideraciones sobre la inmanencia y “una vida”. Siempre entusiasta de la filosofía de la inmanencia, Deleuze reitera en estas breves y últimas páginas que la inmanencia no es immanente a algo, sino que es en sí misma un puro campo trascendental, prepersonal y preindividual, en el que no hay diferenciación entre sujeto y objeto. Este campo trascendental es “pura inmanencia” que Deleuze define como “UNA VIDA y nada más”³⁷. Para explicar esta noción de “una vida”, Deleuze cita un episodio de *Nuestro amigo común* de Dickens donde un hombre merecidamente despreciado se encuentra en su lecho de muerte, a pesar de su maldad aquellos que lo rodean lo cuidan porque responden a “una vida”, que emerge entre la vida y la muerte del villano. A estas alturas, “la vida del individuo ha sido sustituida por una vida impersonal y sin embargo singular, que exhala un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la objetividad y de la subjetividad de lo que ocurre”³⁸. Se trata de una vida indefinida, *una* vida, que no tiene en sí misma momentos sino “únicamente entre-tiempos, entremomentos”. Ella existe en el tiempo del Aión, “la inmensidad del tiempo vacío donde se percibe el acontecimiento aún por venir y ya ocurrido”³⁹. Esta vida impersonal y sin embargo singular es “el índice de una multiplicidad: un acontecimiento, una singularidad, una vida...”⁴⁰. Esa multiplicidad es el campo trascendental, pura inmanencia, del que podemos hablar como de una vida *in toto*, pero solo si especificamos que esta “vida como un todo” es una multiplicidad irreductible, que se manifiesta siempre en acontecimientos singulares, cada uno de los cuales es una vida. De ahí la

35. *Ibid.*, p. 262 [Fr., p. 320; trad. esp., p. 266].

36. *Idem.*

37. G. Deleuze, *Pure Immanence: Essays on A Life*, trans. A. Boyman, New York, Zone, 2001, p. 27. [Edición francesa: “Immanence: une vie ...” in *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Minuit, 2003, p. 360; traducción española: “La inmanencia: una vida...” en *Dos regímenes de locos (Textos y entrevistas. 1975-1995)*, Trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 347].

38. *Ibid.* p. 28 [Fr., p. 361; trad. esp., p. 349].

39. *Ibid.* p. 29 [Fr., p. 362; trad. esp., p. 349].

40. *Ibid.* p. 30 [Fr., p. 362; trad. esp., p. 350].

afirmación de Deleuze de que la inmanencia es UNA VIDA y nada más. Y semejante “UNA VIDA” es uno con lo virtual:

Una vida sólo contiene virtuales. Está hecha de virtualidades, acontecimientos, singularidades. Lo que llamamos virtual no es algo a lo que le falte realidad sino algo que está implicado en un proceso de actualización de acuerdo con el plano que le otorga su realidad propia. El acontecimiento inmanente se actualiza en un estado de cosas y en un estado de vivencia que hacen que ocurra.⁴¹

Audiciones y Visiones

Llegados a este punto, ya debería ser claro lo que Deleuze afirma cuando dice que Visiones y Audiciones son “auténticas Ideas”, las cuales son “como una eternidad” constituida por el “pasaje de la vida al lenguaje”. Visiones y Audiciones son acontecimientos virtuales, cuyo tiempo es la eternidad del Aión, cuya identidad es la del artículo indefinido y cuya apariencia es el índice de la multiplicidad de la pura inmanencia, “UNA VIDA”. Debemos ahora escudriñar más profundamente las especificaciones de las Visiones y Audiciones tal como son presentadas en *Crítica y clínica*, considerando primero los sonidos y luego las imágenes.

La noción de “una música propia de la escritura”⁴² puede parecer a primera vista demasiado llana, dado que existe una dimensión sonora del lenguaje y que los críticos literarios hablan a menudo de la dimensión musical del estilo, especialmente en poesía. Pero la música de las Audiciones tiene poco que ver con la belleza sonora de un estilo melismático. Más bien señalan el punto final de un proceso de desmantelamiento del lenguaje y de la creación en él de una lengua extranjera, proceso por medio del cual Deleuze afirma que los escritores hacen balbucear y tartamudear al lenguaje. En “Balbució...” Deleuze brinda varios ejemplos de balbuceo en la propia lengua, muchos ya referidos en escritos tempranos. Refiere la intensidad ascética del uso menor que Kafka hace del alemán inducido por un empobrecimiento deliberado del vocabulario y la sintaxis; las peculiaridades de estilo en T. E. Lawrence y en Kleist; la progresiva expansión del paréntesis dentro del paréntesis en Henri Roussel y las “frases exclamativas y puestas en suspensión que deponen toda sintaxis en beneficio de un mero baile de las palabras”⁴³ en Céline. Cita el poema de Gherasim Luca “Passionnément” en el que Luca fragmenta la frase “je t’aime passionnément” en las líneas “Passionné nez passionné je / je t’ai je t’aime je/ je je jet je t’ai jetez / je t’aime

41. *Ibid.* p. 31 [Fr., p. 363; trad. esp., p. 350].

42. G. Deleuze, *Essays...* p. iv [Fr. p. 9; *Crítica y clínica*, trad. esp. cit., p. 9]

43. *Ibid.* p. 112 [Fr., p. 141; trad. esp., p. 157].

passionem t'aime"; el asintáctico "he dance his did" de E. E. Cummings y las líneas en las que Beckett "hace crecer la frase por la mitad, añadiendo una partícula tras otra (que de ce, ce ceci-ci, loin la là-bas à peine quoi...) para pilotar un bloque de una única exhalación (voulais croire entrevoir quoi...)"⁴⁴. Todos estos escritores ponen al lenguaje en desequilibrio y lo empujan hacia un límite que "ya no es en sí mismo sintáctico o gramatical". Esta embestida sobre el límite encuentra "su estado bruto, precisamente en las palabras-exhalación de Artaud", "palabras inarticuladas, bloques de una única exhalación"⁴⁵. Podríamos pensar que semejantes bloques sonoros de una única exhalación son Audiciones, pero en realidad las Audiciones están, paradójicamente, más allá del sonido.

Las palabras pintan y cantan, pero en el límite del camino que trazan dividiéndose y componiéndose. Las palabras hacen silencio. *Cuando la lengua está tan tensada* que se pone a balbucir, o a susurrar, farfullar..., *todo el lenguaje alcanza el límite* que dibuja su exterior y se confronta al silencio.⁴⁶

La música de las Audiciones es por tanto una música virtual, arrebatada a los sonidos del lenguaje que tartamudea hacia su límite. Sus sonoridades "se elevan por encima de las palabras", aparecen "a través de las palabras, entre las palabras"⁴⁷, en los huecos y agujeros del lenguaje, en el entre inmanente al lenguaje, pero que es virtual antes que actual, siempre a punto de ser actualizado.

¿Es la música de las Audiciones una música silenciosa? ¿O se trata de una música que emerge junto al silencio en el límite del lenguaje? Deleuze no explica ampliamente esta cuestión, pero no parece estar proponiendo que las Audiciones sean, como la composición de John Cage *4'33"*, la música de un pianista sentado con las manos replegadas sobre un piano impasible. Por el contrario, insinúa que las Audiciones son sonidos alucinatorios invocados a través de "una cualidad atmosférica, un medio conductor de palabras"⁴⁸. En sus comentarios sobre el tartamudeo en *Pierre o las ambigüedades* de Melville, Deleuze afirma que el "susurro de Isabel y sus suaves «entonaciones extranjeras»" devienen tartamudeos cuando se sitúan en medio del "rumor de los bosques y de las cavernas, el silencio de la casa, la presencia de la guitarra". Asimismo, Deleuze afirma que los tartamudeos

44. *Ibíd.* pp. 110-112 [Fr., pp. 139-141; trad. esp., p. 155-157].

45. *Ibíd.* p. 112 [Fr., pp. 141; trad. esp., p. 157].

46. *Ibíd.* p. 113 [Fr., pp. 142; trad. esp., p. 157-8 (trad. mod.)].

47. *Ibíd.* p. iv [Fr., p.9; trad. esp., p. 9].

48. *Ibíd.* p. 108 [Fr., p. 136; trad. esp., p. 151].

de los personajes de Masoch se replican “con los pesados silencios de un tocador, los ruidos de la aldea o las vibraciones de la estepa”⁴⁹. Esto sugiere que la evocación verbal de sonidos crea una atmósfera de la que surge una música más allá del lenguaje, que “reverbera sobre las palabras”⁵⁰. Por ello, las Audiciones no son los sonidos actuales del lenguaje hablado, tampoco el mero silencio concebido como música, sino en cambio sonidos alucinatorios que reverberan a través de la atmósfera emergente del lenguaje.

Ciertamente, estas son especulaciones vagas, pero su potencia general se confirma en los comentarios de Deleuze sobre las Visiones, que son mucho más detallados que aquellos sobre las Audiciones. La atmósfera de la que habla Deleuze no es únicamente auditiva sino también visual. Es en una atmósfera semejante que emergen las Visiones y lo hacen como imágenes virtuales.

En “Lo que dicen los niños”, Deleuze caracteriza las Visiones como imágenes virtuales en el curso del tratamiento del inconsciente, al que se entiende mal si se lo concibe como imaginario antes que como real. La libido inconsciente, afirma, debe ser abordada en términos de una cartografía de las “trayectorias histórico-mundiales”, donde “no parece que lo real y lo imaginario formen una distinción pertinente”⁵¹. En su análisis del pequeño Hans, Freud restringe todo deseo a la familia nuclear e ignora los movimientos de Hans a través del espacio que lo rodea y sus conexiones con gente y cosas dentro y fuera del departamento familiar, incluyendo a la niña de la puerta de al lado, la calle y el caballo que un día cae golpeado. Su deseo es inmanente al medio que habita y en él lo imaginario y lo real son “como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil”. En el límite, “lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente”⁵². Deleuze retoma aquí un concepto que ha desarrollado en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, el de imagen-cristal, una imagen cinematográfica donde lo actual y lo virtual coexisten en una oscilación permanente e indeterminada⁵³. Algunos cineastas, como Ophuls, Renoir, Fellini y Visconti, son capaces de crear imágenes que son como espejos, en los que el reflejo y lo reflejado no pueden

49. *Idem.*

50. *Idem.* levemente modificada

51. *Ibid.* p. 62 [Fr., p. 83; trad. esp., p. 91].

52. *Ibid.* p. 63 [Fr., p. 83; trad. esp., p. 91].

53. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 68-97. [Edición francesa: *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 92-128. [Traducción española: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 98-134].

ser distinguidos definitivamente. El inconsciente cartográfico de “Lo que dicen los niños” funciona de un modo similar. Para que se forme un cristal de inconsciente

no basta con que el objeto real, el paisaje real, evoque imágenes similares o vecinas: debe liberar *su propia* imagen virtual, al mismo tiempo que ésta, como paisaje imaginario, se introduce en lo real siguiendo un circuito en el que cada uno de ambos términos persigue al otro, se intercambia con el otro.⁵⁴

Cuando esta interpenetración de las imágenes virtuales y actuales ocurre, se crea una Visión: “La «visión» se compone de esta duplicación o desdoblamiento [*doublement ou dédoublement*], de esta coalescencia”⁵⁵.

Deleuze agrega que este mapa de imágenes actuales/virtuales es acompañado por otro mapa de intensidades, que son devenires que subyacen a las trayectorias de las imágenes: “La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices.” La investidura libidinal de esos devenires intensivos

se presenta con un artículo indefinido [...]: *un* animal como calificación de un devenir o especificación de un trayecto (*un* caballo, *una* gallina...); *un* cuerpo o *un* órgano como poder de afectar y de ser afectado (*un* vientre, *unos* ojos...); e incluso unos personajes que impiden un trayecto e inhiben unos afectos, o por el contrario los propician (*un* padre, *unas* personas...).⁵⁶

Las Visiones del inconsciente, entonces, son imágenes que paradójicamente están duplicando/escindiendo coalescencias de lo virtual y lo actual y, al mismo tiempo, potencias afectivas de afectar y ser afectado cuyo modo de expresión es el artículo indefinido.

En “Lo que dicen los niños”, Deleuze se ocupa de criticar la concepción psicoanalítica tradicional del inconsciente, y es en este contexto que describe las Visiones como coalescencia de imágenes virtuales y actuales. Para ver qué implicancia tiene esta caracterización en la literatura debemos pasar al ensayo sobre *Los siete pilares de la sabiduría* de T. E. Lawrence, “La vergüenza y la gloria: T. E. Lawrence”. Los mejores escritores, afirma Deleuze, “poseen unas condiciones de percepción singulares que les

54. G. Deleuze, *Essays...* p. 63 [Fr. p. 83; *Crítica y clínica*, trad. esp. cit., p. 91].

55. *Ibid.* p. 63 [Fr. p. 83; trad. esp., p. 91-92 (trad. mod.)].

56. *Ibid.* p. 65 [Fr. p. 85; trad. esp., p. 94-95].

permiten extraer o tallar perceptos estéticos como auténticas visiones”⁵⁷. Melville percibe el océano, Lawrence percibe el desierto, pero cada uno posee una “condición subjetiva” singular que es sensible a las sutilezas del medio objetivo del agua o la arena, pero que crea un doble subjetivo del afuera, “un océano íntimo” en el caso de Melville, y en el de Lawrence “un desierto íntimo que le empuja a los desiertos de Arabia, con los árabes, que coincide en muchos puntos con sus percepciones y concepciones, pero que conserva la indomable diferencia que las introduce en una Figura secreta completamente distinta”. Melville y Lawrence convierten las percepciones en perceptos impersonales, asubjetivos, para “transmutar” la percepción y “abstraen» de él una Visión”⁵⁸. En cada escritor, la abstracción de una Visión se integra a “un profundo deseo, una tendencia a proyectar en las cosas, en la realidad, en el futuro y hasta en el cielo, una imagen de sí mismo y de los demás suficientemente intensa para que *viva su propia vida*”⁵⁹.

El inconsciente deseante descrito en “Lo que dicen los niños” implica que “el paisaje real evoque imágenes similares o vecinas” pero también que libere “*su propia* imagen virtual”, un “paisaje imaginario”, y luego genera una coalescencia de lo real y lo imaginario, lo virtual y lo actual, “en el que cada uno de los términos persigue al otro, se intercambia con el otro”⁶⁰. Del mismo modo, Melville y Lawrence duplican el paisaje exterior del océano o del desierto con un paisaje virtual, abstraído, despersonalizado que se proyecta sobre el mundo. Ese paisaje proyectado es una imagen, y cuando es modelada con destreza y poder suficiente, la imagen toma vida propia y vive esa vida fundida con lo real. Es esta habilidad para crear un paisaje duplicado semejante en una entidad concreta lo que distingue al escritor del sujeto deseante, el escritor (como todos los artistas) no solo desea sino que a la vez produce una obra de arte que pone de manifiesto ese deseo.

En Lawrence, la proyección de imágenes en lo real es acompañada por una aprehensión de la Idea, que, como afirma Deleuze, para Lawrence no es un dios o ideal trascendente, sino la fuerza inmanente de la luz: “la Idea, o lo abstracto, no tiene trascendencia. La Idea se extiende a través del espacio, es como lo Abierto [...] La luz es la abertura que hace el espacio”. La luz es el espaciamiento invisible del espacio, la perplejada matriz diferenciada a partir de la cual el espacio se despliega y se abre. Las Ideas, concebidas como luz, “son fuerzas que se ejercen en el espacio siguiendo direcciones de movimiento: entidades o hipóstasis, no trascendencias” Y esas Ideas tienen ramificaciones políticas. La rebelión de las tribus beduinas que dirige

57. *Ibíd.* p. 116 [Fr. p. 146; trad. esp., p. 162].

58. *Idem.*

59. *Ibíd.* p. 117-8 [Fr. p. 147; trad. esp., p. 164].

60. *Ibíd.* p. 63 [Fr. p. 83; trad. esp., p. 91].

Lawrence “es luz, porque es espacio (se trata de extenderse en el espacio, de abrir el máximo de espacio posible) y porque es Idea (lo esencial es la predicación [es decir, la enunciación profética del concepto abstracto de rebelión])”⁶¹. Las imágenes de las Visiones, entonces, están integradas con la fuerza invisible de la luz de las Ideas. El mundo de Lawrence se compone de entidades, imágenes e Ideas. Lawrence crea “en el límite del lenguaje la aparición de grandes imágenes visuales y sonoras” y evoca entidades que “poblarán un desierto íntimo que se aplica al desierto exterior, y que proyecta en él imágenes fabulosas a través de los cuerpos, hombres, animales y piedras. Entidades e Imágenes, Abstracciones y Visiones se combinan para convertir a Lawrence en otro William Blake”⁶².

Fabulación y el pueblo por venir

En el prefacio a los ensayos editados en *Crítica y Clínica*, Deleuze evoca el proyecto beckettiano de horadar agujeros en el lenguaje para introducir el concepto de Visiones y Audiciones, y mucho de lo que allí dice sobre tales conceptos es consonante con sus análisis de imágenes visuales y sonoras en “El agotado”. Pero aunque las Visiones y las Audiciones pueden equipararse con las imágenes visuales y sonoras de Beckett, lo que Deleuze no enfatiza en “El agotado” es la dimensión política de estos conceptos. Esta dimensión es muy evidente en los ensayos de Deleuze sobre T.E. Lawrence y Walt Whitman.

Cuando Deleuze dice que Lawrence proyecta “una imagen de sí mismo y de los demás suficientemente intensa para que *viva su propia vida*”, agrega que una tal imagen es “tomada una y otra vez, remendada, y que incesantemente va creciendo por el camino, hasta volverse fabulosa. Es una máquina de fabricar gigantes, lo que Bergson llamaba la función fabuladora”⁶³. Deleuze se refiere aquí al concepto de “fabulación” que Bergson desarrolla en *Las dos fuentes de la moralidad y la religión* (1932). Bergson afirma que los humanos tienen una tendencia innata a personificar fuerzas naturales, luego, a través de la facultad de “fabulación”, a crear “representaciones fantasmáticas” de las fuerzas naturales bajo la forma de espíritus y dioses. En última instancia, esas fabulaciones pueden devenir tan “vivas y acosadoras” que “pueden imitar con precisión la percepción”⁶⁴. Bergson considera

61.*Ibid.* p. 115 [Fr. p. 144; trad. esp., p. 160]. [N. de T.: la aclaración entre corchetes pertenece a Bogue].

62.*Ibid.* p. 124 [Fr. p. 156; trad. esp., p. 174].

63.*Ibid.* p. 118 [Fr. p. 147; trad. esp., p. 164].

64.H. Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, trans. R. A. Audra and C. Breton, New York, Doubleday Anchor, 1954, pp.108-109.[Edición francesa: H. Bergson, *Oeuvres*. ed. cit., pp. 1066-1067].

que la fabulación es una función negativa, cuyo objeto principal es inducir obediencia en una sociedad cerrada sobre un “nosotros contra ellos”. Pero Deleuze afirma que la fabulación bergsoniana puede ser reconsiderada de un modo positivo, si se la anuda con el proyecto de inventar un pueblo por venir. Los artistas activistas aspiran a crear arte para el pueblo, pero el problema es que “los pueblos no preexisten. En cierto modo, el pueblo es lo que falta”⁶⁵. En ausencia de un colectivo auténtico, los artistas no tienen más opción que inventar un “pueblo por venir”, un colectivo futuro proyectado en lo real como una imagen tan intensa que cobra vida propia.

Lawrence es acusado a menudo de mitomanía, pero Deleuze afirma que el esfuerzo de Lawrence en su libro no es exagerar sus propias acciones buscando la gloria personal. Por el contrario, se trata de imaginar un colectivo y proyectar imágenes de dicho colectivo en lo real.

Resumiendo, no es una mezquina mitomanía individual lo que impulsa a Lawrence a proyectar a lo largo de su senda imágenes grandiosas, más allá de empresas con frecuencia modestas. La máquina de proyectar no es separable del movimiento de la propia Revuelta: subjetiva, remite a la subjetividad del grupo revolucionario.⁶⁶

Lo que Lawrence crea a través de sus escritos son imágenes de sí mismo y sus tropas árabes como colectivo futuro, un pueblo aún inexistente pero en proceso de llegar a ser. Deleuze traza un paralelo entre la fabulación de Lawrence y la de los rebeldes palestinos y las Panteras Negras sobre las que escribe Jean Genet en *Un prisionero enamorado* (1986). Genet sostiene que hay un deseo “más o menos inconsciente en cada hombre, de producir una imagen de sí mismo y propagarla más allá de su muerte”⁶⁷. Individuos y grupos inventan múltiples imágenes de sí mismos, adoptan poses, desarrollan gestos característicos, movimientos y expresiones faciales, y las proyectan en el mundo. “Desde Grecia hasta las Panteras [Negras], la historia ha estado hecha de la necesidad humana de liberar y proyectar imágenes fabulosas, para enviarlas como emisarios al futuro”. Un mitómano, sostiene Genet, es simplemente alguien “que no puede proyectar la imagen de sí

65. G. Deleuze, *Negotiations: 1972-1990*, trans. M. Joughin, New York, Columbia University Press, 1995, p.126. [Edición francesa: *Pourparlers: 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, pp. 171-172. Traducción española: *Conversaciones. 1972-1990*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 201].

66. G. Deleuze, *Essays...* ed. cit., p. 118 [Fr. p. 148; trad. esp. cit., p. 165].

67. J. Genet, *Prisoner of Love*, trans. B. Bray, Hanover, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1992, p. 261. [Edición francesa: *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 353].

mismo apropiadamente”, que no sabe cómo hacer la imagen “viva de su propia vida”⁶⁸.

Deleuze brinda otro ejemplo de la dimensión política de las Visiones y Audiciones en su ensayo “Whitman”. En este caso, las imágenes proyectadas no son fabulaciones de un movimiento guerrillero revolucionario sino del ideal democrático en armonía con la naturaleza. Deleuze afirma que Whitman ve “el mundo como conjunto de partes heterogéneas” cuya “ley es la de la fragmentación”⁶⁹. La ley del fragmento “vale tanto para la Naturaleza como para la Historia” y el proyecto de Whitman es construir el todo desde este fragmento, un todo “tanto más paradójico cuanto que no surge hasta *después* de los fragmentos y los deja intactos, no se propone totalizarlos”⁷⁰. Whitman fabrica este todo inventando relaciones entre los fragmentos. En su retrato poético de la naturaleza, “contrastes y complementariedades, no dados sino siempre nuevos, constituyen la relación de los colores” y “contrapuntos y respuestas, constantemente renovados, inventados, constituyen la relación de los sonidos o el canto de los pájaros, que Whitman describe maravillosamente”. El todo visual y sonoro de la naturaleza que él crea es “una polifonía, no es totalidad, sino reunión, «cónclave», «asamblea plenaria»”⁷¹. La naturaleza que figura “es inseparable de todos los procesos de comensalidad y convivialidad”⁷² y esos mismos procesos dan forma a su concepción de las relaciones óptimas entre los seres humanos y la naturaleza y de los humanos entre sí. “Camaradería” es la palabra que Whitman usa para designar el estar-juntos armonioso que encuentra en la naturaleza y promueve entre la gente y con el mundo natural. Esta camaradería no está dada, sino que es producida, es un proceso que “implica un encuentro con el Afuera, un deambular de las almas al aire libre, por la «gran-vía»”⁷³. La sociedad de camaradas “es el sueño revolucionario americano” aquel donde “la Democracia misma, el Arte mismo sólo forman un todo en su relación con la Naturaleza”. La sociedad de camaradería es un pueblo por venir, hecho de visiones y audiciones proyectadas al futuro. Whitman comienza con “la espontaneidad o la sensación innata de lo fragmentario” y se mueve hacia “la reflexión de las relaciones vivas adquiridas y creadas cada vez.” Los fragmentos espontáneos constituyen “el elemento a través del cual o en

68. *Ibíd.* p. 262 [Fr.: p. 354].

69. G. Deleuze, *Essays...* ed. cit., p. 57 [Fr. p. 76; *Crítica y clínica*, trad. esp. cit., p. 84].

70. *Ibíd.* p. 58 [Fr. pp. 77-88; trad. esp., p. 85].

71. *Ibíd.* p. 59 [Fr. p. 79; trad. esp., p. 86].

72. *Idem* [N. de T.: traducción modificada].

73. *Ibíd.* p. 60 [Fr. p. 80; trad. esp., p. 86 (trad. mod.)].

los intervalos del cual se accede a las grandes visiones y audiciones reflejas de la Naturaleza y de la Historia”⁷⁴.

Conclusión

¿Qué son entonces las Visiones y Audiciones? Son imágenes. Son la coalescencia de lo virtual y lo actual. Son acontecimientos, movimientos, trayectorias, procesos, devenires e intensidades. Su tiempo es el tiempo flotante del Aión, su modo de individuación es el del artículo indefinido. Son Ideas problemáticas que son fuerzas inmanentes de UNA VIDA. Son una pintura y una música en el límite del lenguaje, reveladas sobre las palabras, a través de las palabras, en los huecos entre las palabras. Y lo que los escritores ven y oyen en sus Visiones y Audiciones son imágenes visuales y sonoras de un pueblo por venir, un futuro colectivo revolucionario cuyas imágenes se dan con tal intensidad que cobran una vida propia.

Traducción: Guadalupe Lucero

Revisión: Paula Fleisner y Guadalupe Lucero

74. *Idem.*

