



Pensar diferente, pensar desde el arte*

Think differently, thinking from the Arts

Jairo Vladimir Sandoval Mota[†]

Universidad Autónoma del Estado de México - México

DOI: <https://doi.org/10.33975/disug.vol11n1.795>

Φ

Resumen

En este artículo elaboramos una reflexión sobre el arte como actividad productiva, partiendo de las contribuciones filosóficas de Deleuze y Guattari, realizando un análisis de su concepción ontológica caracterizada como un pensamiento de la *diferencia*, para así señalar los vínculos que se entablan entre filosofía y arte. Iniciamos con una breve introducción en donde enmarcamos la propuesta de Deleuze y Guattari, haciendo hincapié en la “reversión del platonismo” que será de especial importancia en lo que respecta a la nueva concepción del arte que plantearán los autores. Después, analizamos qué significa filosofar a la luz de dicho proyecto. A continuación abordamos la cuestión del arte, analizando dicho ámbito como una actividad que implica pensar y *producir* la diferencia. Finalizamos con unas algunas conclusiones en las que apuntamos que el arte, al igual que la filosofía, crea nuevos territorios y abre nuevas posibilidades de vida.

Palabras clave: Deleuze y Guattari, arte, devenir, afectos.

* **Recibido:** Enero 13 de 2022. **Aceptado:** Febrero 23 de 2022.

[†] **Contacto:** vlad.s.mota@gmail.com

Abstract

In this article we elaborate a reflection on Art as a productive activity, starting from the philosophical contributions of Deleuze and Guattari, carrying out an analysis of their ontological conception characterized as a thought of *difference*, in order to point out the links that are established between philosophy and art. For this, we begin with a brief introduction where we frame the proposal of Deleuze and Guattari, emphasizing the "reversal of Platonism", which will be of special importance with regard to the new conception of art that the authors will propose. Then, in a general way, we analyze what it means to philosophize in the light of such project. Next, we address the issue of art, analyzing this field as an activity that implies thinking and producing *difference*. We end with some brief conclusions in which we point out that art, like philosophy, creates new territories and opens up new possibilities of life.

Keywords: Deleuze and Guattari, Arts, Becoming, Affects.

Cómo citar este artículo: Sandoval Mota, J. (2022). Pensar diferente, pensar desde el arte. *Revista Disertaciones*, 11(1), 35-52. <https://doi.org/10.33975/disuq.vol11n1.795>



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

Introducción

Una manera de entender el proyecto deleuzeano-guattariano es como puesta en marcha de un mecanismo que lleva a la reversión del platonismo, esto es, como una empresa en la que las nociones y construcciones propias de un pensamiento de la *identidad* son criticadas y llevadas hasta su agrietamiento a través del cual puedan emanar libremente las singularidades diferenciales, en pos de una filosofía de la *diferencia*. Precisamente, una parte importante de este proyecto está en revalorar aquello que Platón habría despreciado en el seno de su filosofía: el arte. Para el pensamiento platónico el arte, en particular aquello que hoy podríamos llamar arte figurativo y literatura, estaría excluido de la formación filosófica necesaria en la *pólis* ideal, tal como ésta es trazada en la *República*, en un primer sentido, por incitar a las pasiones propias de la parte inferior del alma, sobre todo en lo que respecta a la poesía, tal como se hallaba configurada en la época de Platón, es decir, en su género épico, lírico y trágico, pero en un sentido más profundo, el arte, considerado como *mímesis*, no sería sino el afán deliberado por hallar y expresar las *apariencias* de un mundo sensible, *aparente* ya de por sí, con lo que el arte vendría a suponer una degradación de tercer orden respecto del mundo inteligible, actividad abocada, por tanto, a la ruina de la humanidad de individuos y de la comunidad. Por el contrario, Deleuze y Guattari recuperan el arte, pero no sobre la base de su carácter mimético, sino en tanto que actividad productora de objetos cuyas singularidades tienen una potencia de suyo, con independencia del mundo empírico o referente; entender esta rehabilitación del arte debe pasar, así sea brevemente, por la comprensión ontológica que subyace a toda la filosofía deleuzeana-guattariana.

La reversión del platonismo

En primer lugar digamos que, contra la noción platónica de copia como doble de la Idea, que vendría a ser el “original”, Deleuze opta por el simulacro, que no es una copia o una reproducción de tercer, cuarto o quinto orden respecto a la Idea, sino que se encuentra liberada del orden de la representación, no remite a ningún original ni se inserta en una organización en torno a la identidad —la identidad de la Idea—. El simulacro sería una especie de unidad que contiene como elementos constitutivos “series” heterogéneas o divergentes entre sí a la vez que relacionadas, pero sin confluir en un único centro generativo o intensivo. El simulacro es entendido como colección de diferencias diferenciadoras, tan sólo *intensidades* fluctuantes que no se asemejarían a nada, imposibles de captar por generalidades o particularizaciones. Y estas series constituyentes del simulacro, que más que “existir”, *insisten*, implican su posición y re-posición en el tiempo, es decir, su constante presentarse divergentemente. A su vez, la primacía del simulacro conlleva a que las categorías de lo “verdadero” y lo “falso”, caras a la representación y a la imagen dogmática del pensamiento, cedan su importancia a otras nociones más relevantes en el plano ontológico y epistemológico: con la crítica a la representación se subvierte de igual forma el predominio de la categoría de verdad, mientras que “apariencia” y “error” cobran una nueva relevancia, un nuevo sentido; el simulacro o fantasma en tanto que *pseudos* —la “mala” imitación, lo que se desvía del Modelo, lo engañoso, en suma, lo “falso”— tendrá una potencia de suyo: frente a la verdad se erige la potencia de lo falso. Así, dice Deleuze hablando sobre esta potencia del simulacro:

Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instauro el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento* (Deleuze 1989 264).

Esto no quiere decir que lo falso se imponga de afuera, que se escoja la “mala copia” en contra de la “buena copia”; aquí ya no se trata de un afán de distinguir y seleccionar linajes, sino de remitirse a ese sin-fondo que subyace a toda realidad, pre-individual y pre-subjetivo, donde ya no hay identidad pre-determinada, ni objeto ni sujeto, ni substancia ni conciencia fundamental; de este modo, lo que hay, desde esta ontología inmanente, es un conjunto de fuerzas diferenciales y diferenciantes que constituyen antes simulacros que copias, intensidades puras a-centradas, y que sólo al ser captadas de esta forma permiten explorar su potencia productiva, creadora de *efectos*. Por ello, al ser algo más originario el simulacro que la copia, algo más fundamental la diferencia que la identidad y la representación, ya no se puede seguir pensando la verdad en el mismo sentido, pero tampoco la falsedad —el *pseudos*— como siendo lo falso de una verdad, según un esquema todavía ligado a lo Mismo o al Modelo, es decir, lo falso no niega una verdad primera, sino que expresa el carácter diferencial y diferenciante de lo real, irreducible a la identidad, pero también a un estado de cosas delimitado, fijo o petrificado; el simulacro o la diferencia se entienden ante todo en su carácter dinámico, de ahí su potencia, como *proceso* antes que como *estado*,¹ antes que “Ser”, se trata del *devenir* puro.

Pero, ¿qué es un devenir? El devenir no consiste en ir de un punto “A” a un punto “B”, y por ende no tiene que ver con lo localizable ni con lo identificable. Por otra parte, cuando Deleuze habla de los “Devenires-animales”, vegetales o moleculares, no se trata de una manera de hablar que sería metafórica, sino que es plenamente real, sin que implique que el que *deviene* se *convierta* o *transforme* en un animal o un vegetal, ni tampoco que *haga de* o *simule* ser uno. Entonces, en primer lugar el devenir no es una correspondencia de relaciones, como si los términos de un “sujeto” se equipararan a los de otro, o a los de alguna otra cosa; no es semejanza —ser “como”, “parecido” a— ni imitación —hacer de algún animal o vegetal— ni mucho menos identificación. Ante todo,

¹ Por lo tanto, ya se ve, lo que en el plano gnoseológico supone esto es la imposibilidad de conocer la realidad como no sea en dos sentidos: o bien, engañándonos por encuadrarla en una estructura fija y estable, la de la representación, o bien, como un conocimiento de las diferencias, de los elementos intensivos de las cosas, que por lo tanto nos tendría que llevar a una noción diferente de conocimiento: un conocimiento que difiere de sí mismo cada tanto, un conocimiento que no rehúye lo incierto y que se entrega al *acontecimiento*.

el devenir no es algo del orden del sueño, la ilusión o la fantasía. El devenir, como no cesa de advertimos Deleuze, es perfectamente real. Alguien que deviene animal, deviene *realmente* animal, aunque ello no significa que se vuelva *efectivamente* animal. ¿Cómo es esto? En primer término, el devenir no tiene más sujeto que sí mismo, por lo que no tiene fin, término o polo conclusivo (Cf. Deleuze y Guattari 244). Como se ha dicho, devenir no es ir, por ejemplo, de una identidad de hombre a una identidad de animal, con todo, el “devenir-animal” del hombre es real, pero sólo bajo el entendido de que lo real allí es el devenir mismo y no ninguna entidad sustancial: el devenir se produce a sí mismo (*Id.* 275). Y es que, ante todo, cada entidad no es una sino muchas: multiplicidad de multiplicidades. Lo que deviene son justamente esas multiplicidades constitutivas de los seres, y el movimiento que se produce es el de una “comunicación transversal” que cruza o atraviesa las multiplicidades.

Este sin-fondo diferencial, pre-individual y pre-subjetivo desde donde se produce el devenir constituye el ámbito relacional de la realidad, es precisamente lo que posibilita *efectuar* o *producir* algo, que no será del terruño de lo Mismo ni de la representación. ¿Qué entonces? Lo *diferente*. Esto significa que el pensamiento y el lenguaje ya no pueden pretender hablar *sobre* lo real, representarlo, sino más bien actuar desde lo real afectándolo y viéndose afectado por ello, y esta sería para Deleuze y Guattari la tarea de la filosofía. Se trata de *no pensar del mismo modo*, que es en realidad un no-pensar en definitiva, sino de pensar de manera auténtica y de actuar, hacer algo; el pensamiento de Deleuze a este respecto es pragmático, pues no le interesa tanto elaborar interpretaciones teóricas cuanto más bien producir acciones, efectos, relaciones, y es por ello que concibe su filosofía como una actividad creadora y hasta revolucionaria (Cf. Deleuze 117); la filosofía como actividad de pensamiento es ante todo experimentación:

Pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella. Lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco es lo que empieza (Deleuze y Guattari 1997 112).

Pensar es un devenir, pues no parte de un punto fijo ni llega a un final pre-determinado, sino que se da siempre en el “entre”, en la andada misma, en la liberación de las potencias de las singularidades que habitan el pensamiento; y el modo particular en que la filosofía piensa, experimentando, creando, a través de conceptos.²

Qué es filosofar

¿Dónde queda el arte dentro de esta geografía? No del lado de la representación ni en las tentativas de hablar sobre el mundo y plasmar lo que las cosas son en su facticidad. El arte no es ni descripción, ni referencialidad, ni simple expresión de una psicología del artista. ¿Qué, entonces? Una “experiencia de pensamiento”, o de manera más radical, un modo de pensar, pero es cierto que ahora bajo características y con consecuencias diferentes, tras el desplazamiento deleuzeano fuera de los marcos de la representación. Por consiguiente, la relación del arte con la filosofía se ve ahora trastocada, pues hay que partir de que ambas actividades tienen un suelo común desde el cual despliegan su propio devenir, aunque nunca alcancen ni a escindir-se del todo, ni a perderse en una fusión indiferenciada.

Pero en primer lugar, ¿qué significa hacer filosofía? No se trata ciertamente de hacer *historia* de las ideas y conceptos filosóficos, reconocer ideas, mundo y verdades, ni en suma, reproducir lo que los filósofos han hecho, esquema anudado a la representación y la repetición de lo Mismo; la filosofía es ante todo una actividad constructiva creadora de conceptos, que parte de una especie de arrebato ante la necesidad de la imagen dogmática del pensamiento de lo Mismo, pero también ante el estupor que supone el hallazgo de ese

² Pero los conceptos, a diferencia de lo que se suele entender, no son proposiciones, y por ello no tienen que ver con el estado de cosas o estado de cuerpos, es decir, no son referenciales, no designan, no se refieren al campo de la extensión. Son, por el contrario, intensionales: poseen intensidades, tienen consistencia (endo y exoconsistencia), son autorreferenciales y se plantan a sí mismos; un concepto es un acontecimiento, una “haccedad” o entidad singular, es decir, un punto de concentración de las singularidades múltiples de un plano (Cf. Deleuze y Guattari 26-28).

“fondo desfondado” de lo real, esa ausencia de sujeto y de substancia o sustrato que será concebido como un conjunto de fuerzas o potencias en relación y dinamismo que constituyen el sin-fondo intenso del ser. Hacer filosofía es, ante todo, crear una nueva imagen del pensamiento, crítica, que consiste en vérselas con la *diferencia* –esto es, con el devenir, con el acontecimiento, con el sentido–. Por tanto, la “historia de la filosofía” misma adquiere más los rasgos de un arte, en donde los momentos o los sucesos de su despliegue se ven “intervenidos”: ¿cuál es el modelo del “buen pensar”? ¿Cuál el modelo de la verdad, de las ideas correctas o profundas? No hay modelos, sólo movimientos, dinamismos, multiplicidades, con las cuales se pueden establecer alianzas y entrar en relaciones maquínicas, esto es, relaciones de complicidad o de “traición”, así sea tan sólo por una fidelidad extrema, que *produzcan* algo novedoso, diferente.

Pero vale aclarar algo más, pues insensato sería creer que todo consiste en la caprichosa creación de un individuo con cierto privilegio de pensar; y es que, sin duda, el esfuerzo filosófico no parte de la nada, vacío absoluto carente de todo, sino que siempre parte de un horizonte o múltiples horizontes relativos –la historia de la filosofía también como horizonte relativo–; pero tampoco parte de la idea de que ya se sabe qué es pensar, por el contrario, si se gesta un genuino pensar, si la filosofía consiste en esa creación de conceptos que antes decíamos, no es sino por una potencia que provoca movimientos involuntarios: el arrebató, el ex-tasis, el ser violentado, en suma, un *pathos*. Es el encuentro con lo efectuado en las superficies desde el sin-fondo, o el fondo “desfondado” del ser, no en tanto ámbito homogéneo, sino más bien, como se ha esbozado, en tanto reino sumamente heterogéneo en donde “ser” equivale a devenir, en donde los elementos de lo real son series divergentes que se diferencian entre sí por medio de la diferencia misma conformando un ordenamiento de “anarquías coronadas”, es decir, de singularidades y potencias múltiples que no se encuentran reducidas a un ordenamiento único, a una identidad dominante o jerarquía. Ese fondo es aquello que constituye el “Caos” (Cf. Deleuze y Guattari 46).³

³ El Caos lo entienden Deleuze y Guattari de la manera siguiente: “El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que éstas se esbozan y se desvanecen: no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes, y una

Despertado de su plácido sopor por una furia que le viene de afuera, el pensamiento consiste en elaborar una suerte de “corte” a dicho Caos para instaurar un “plano de inmanencia”, esto es, una imagen del pensamiento, una forma de lo que significa y lo que se puede pensar, dada por el pensamiento mismo, en la cual se desarrollarán las conexiones entre conceptos, siempre entendidos como conjuntos de intensidades que capturan algunas de las fuerzas que transitan en la inmanencia pura o Caos; así, la filosofía presupone dicho plano de inmanencia como sede de la creación de sus conceptos, residencia a la vez abierta y delimitada, maleable, podría decirse, pues no clausura en ningún momento la dinámica intensiva de los conceptos que le habitan sino que la posibilita dentro de determinados márgenes, lo que por cierto provoca que los conceptos no sean creados de manera caprichosa, sino que tanto sus componentes internos como sus relaciones externas sean determinadas por las características de dicho Caos seccionado. La filosofía en tanto actividad consiste no más que en esto: la creación de conceptos y la instauración de un plano (Cf. Deleuze y Guattari 39). Si en el ámbito de la sucesión cronológica de las ideas filosóficas, o de las opiniones sostenidas de modo histórico, el pensamiento se encuentra ante un horizonte relativo, el plano de inmanencia es ya un horizonte absoluto: horizonte de los acontecimientos, en tanto su depósito o reserva.

Como se ve, si partimos de un plano de inmanencia, de este corte al Caos, ya ningún sentido tiene plantearse la cuestión de un “bien pensar”, pues lo que importa es sobre todo esto: pensar a raíz de un habérselas con ese movimiento infinito, y no importa tanto el cómo –no hay método ni corrección del pensamiento– sino que el pensamiento puede surgir incluso en su extravío o en su desvanecimiento, en su propio trastabillar: “Incluso lo negativo produce movimientos infinitos: caer en el error tanto como evitar lo falso,

aparece como evanescente cuando la otra desaparece como esbozo. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia. El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física)” (1997 46). Y más adelante nos dice que se trata de un “vacío” –que no equivale a una “nada”– habitado por lo virtual: infinitas partículas que aparecen y desaparecen sin apenas dejar rastro (*Id.* 117-118). En el Caos, pues, confluyen dos aspectos: movimientos infinitos y velocidades infinitas. La filosofía, por tanto, es la labor de darle cierta “consistencia” a ese vacío virtual, pero intentando conservar sus intensidades o sus velocidades infinitas por medio de los conceptos –a riesgo de perder los movimientos infinitos.

dejarse dominar por las pasiones tanto como superarlas” (Deleuze y Guattari 1997 42). Lo imprescindible es esto: en tanto plano, paisaje o desierto, o incluso lanzadera, el plano es puro movimiento, está atravesado por multiplicidad de vaivenes, movimientos divergentes que transcurren a velocidades infinitas –y son propiamente los movimientos del infinito–, movimientos pares y dispares, algunos reconocibles y otros tantos salvajes, “errados”, aberrantes, variación pura... Pero cada una de estas velocidades, cada uno de estos movimientos o multiplicidades constituyen el plano de inmanencia, la fuente del pensamiento y de la materialidad del ser, a través de infinidad de conexiones insospechadas, que, si se tiene algo de “suerte”, así sea la “mala suerte” de verse atropellado, impactado o arrastrado por una de estas potencias, pueden propiciar la materia para que se forjen los conceptos.

Vemos, pues, que el plano de inmanencia implica una doble potencia: *Physis* y *Nous*, esto es, potencia de ser y potencia de pensar (Cf. Deleuze y Guattari 42). En efecto, el plano de inmanencia no es tan solo una idea o, diríase, una estructura o marco mental que contiene dentro suyo a los conceptos, reducidos a ser también meras ideas, sino que es ante todo una sección de las intensidades que animan al ser, intensidades incorporales pero materiales que *suben* a la superficie de los cuerpos y del pensamiento, y que despliegan sus velocidades en otros tantos movimientos reales. Este primer aspecto, por cierto, nos aleja de una concepción en donde pensar –dado en su forma lingüística– se vería reducido a ejercerse bajo una función designativa, que presupone la separación entre el pensamiento y la materia; por el contrario, el pensamiento es *expresión* de las multiplicidades o intensidades materiales que constituyen el ser.

Pensar desde el arte

Si la filosofía es un pensamiento por medio de conceptos, ¿de qué medios echará mano una actividad estética? Arribamos aquí a lo que ya habíamos anunciado: el arte como pensamiento, el cual, decíamos, comparte un suelo común con la filosofía, suelo del que ambas toman sus nutrientes y catalizadores; pues así como la filosofía parte del Caos

instaurando un plano de inmanencia en el cual formará conceptos, el arte partirá de ese mismo Caos seccionándolo a su manera para generar su propio modo de pensar.

En efecto, hay otras formas de pensar además de la filosofía, en las cuales también se trata de formar un plano a manera de hacer un corte al Caos; así, se piensa no únicamente por medio de conceptos, sino también a través de prospectos y funtores, instaurando un “plano de referencia” (como en las ciencias), y a través de perceptos y afectos instaurando un “plano de composición” (en las artes). La diferencia entre estos planos, podría decirse, es lo que hacen con el Caos, es decir, con los movimientos infinitos y sus velocidades infinitas: así, si en la filosofía se pierden los movimientos infinitos, conservando las velocidades infinitas en los conceptos que les da consistencia, en la ciencia hay una renuncia a lo infinito en pos del referente o estados de cosas, mientras que en las artes se reintroduce lo infinito en lo finito (Cf. Deleuze y Guattari 199). Sin embargo, a pesar de que ninguno es “más pensamiento” que otro, y en ese sentido son modos de pensar hasta cierto punto inconmensurables, hasta cierto punto equivalentes, éstos son proclives a padecer entrecruzamientos, contagios e interferencias (*Id.* 218). Pero atendamos a lo propio de la actividad artística.

El arte constituye un *lenguaje de sensaciones* –a diferencia de la filosofía, que sería un lenguaje de conceptos– o más precisamente, toda obra de arte es un “bloque de sensaciones”, compuesto por “perceptos” y “afectos” que son autónomos, autosuficientes, se bastan y se sostienen a sí mismos. Esto quiere decir que las intensidades o singularidades –diferenciales y diferenciantes– que están en juego en las obras de arte no adquieren consistencia bajo la forma conceptual, como en la filosofía, pero aún más, que no apuntan a algo allende a ellas mismas, no hay un significado al que los bloques de sensaciones remitan, pues ni siquiera son del orden de la significación, pero tampoco hay un sentido trascendente, debajo o más allá de la obra, que las explicaría o las justificaría, esto es, el retrato, la pieza musical, la escultura y la obra literaria no valen porque *representen* una realidad fáctica o imaginaria, porque remitan a un Modelo, sino que valen por las sensaciones que producen y que las constituyen, y es justamente en ese sentido que son autosuficientes: no dependen ni del referente ni del creador ni del espectador o lector, subsisten e insisten por sí mismas, incluso a través del soporte material del que se

sirvan. Así, las obras de arte no valen por lo que representan, pero tampoco dan cuenta de una subjetividad a la manera de expresión de un mundo interno de sentimientos.⁴ El arte no plasma las sensaciones *de* un sujeto, aun cuando en el acto creativo pueda haber la intención de plasmar algo, de remitir a un referente, de dar cuenta de la propia subjetividad, la obra ya configurada se desprende de la subjetividad y subsiste como una entidad heterogénea en el mundo de las cosas, *expresando* un bloque de sensaciones que remite sólo a sí mismo —pero que no le priva de producir *efectos* sobre todo y todos aquellos que entren en contacto con ésta—.⁵ No se trata, pues, de percepciones y afecciones, netamente subjetivas, sino de las categorías de los *perceptos* y los *afectos*, es decir, de “un mero ser de sensación” (Cf. Deleuze y Guattari 168). Es así que, como dicen Deleuze y Guattari:

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (*Id.* 164-165).

Los perceptos y los afectos están más cerca del acontecimiento que de la significación y la representación, pues al igual que aquel, no tienen que ver con un código, que podría ser del orden de los objetos empíricos en el mundo ya constituido, de identidades que presuntamente representarían, competen a la materia en la cual se expresan —bloque de mármol, lienzo, óleos, notas musicales, etc.—, aunque no sean las cualidades de las cosas tomadas en sí mismas. Por consiguiente, podría decirse que lo que importa es lo que se hace *con* la materia misma, o bien, lo que se le permite a la materia

⁴ Nótese de paso que, de manera general, son estas las dos perspectivas que de común se tienen sobre el arte: o bien, nos habla del mundo externo en tanto mundo de objetos, de esencias o de valores, o bien nos habla del mundo interno, en tanto que mundo de sentimientos, percepciones y fantasías.

⁵ Es por ello que Deleuze habla del predominio de la Figura sobre lo figurativo, de la sensación por sobre lo ilustrativo o lo narrativo; y la figura, en tanto forma sensible que expresa puras sensaciones atañe, más que a la racionalidad o al cerebro, al sistema nervioso, a la carne, ámbito de las sensaciones en el cual se producen los devenires en que las fronteras entre sujeto y objeto se borran (Cf. Deleuze 34-35).

mostrar como conjunto de potencias no preexistentes: “El artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son *variedades*”, del mismo modo que los conceptos expresan *variaciones* –de sus intensidades en relación– y las funciones de la ciencia *variables* (*Id.* 177). De esta forma, tenemos que los bloques de sensaciones no son lo que un sujeto *siente* y después reproduce en la tela o en las letras, no son ni las proyecciones ni las modificaciones de un substrato subjetivo u objetivo, de ahí que no valga explicar la obra por el recurso a las condiciones históricas del creador, así como tampoco a sus condiciones psíquicas o a su biografía, sino que se trata ante todo del *devenir* de las sensaciones mismas que componen una obra cuyos elementos se encuentran en relaciones, no tanto de mera vecindad ni mucho menos de jerarquías en orden a sus identidades, sino en relaciones por zonas de indeterminación, de *indiscernibilidad*.⁶

Así, los perceptos no remiten a las percepciones de un sujeto, sino que constituyen las *visiones* de las fuerzas y sus relaciones entre sí constitutivas de la realidad y su fondo intensivo, plasmadas en una materia que garantiza que “supervivan” a la mera experimentación de ese conjunto de sensaciones (Deleuze y Guattari 184). Por su parte, los afectos no son las afecciones del sujeto, simple transformación o transición de un estado físico, mental o emocional a otro, sino la expresión de aquello que tiene lugar en las zonas de indiscernibilidad, es decir, el devenir de los cuerpos, la materia, de las sensaciones mismas, esto es la tensión misma que difumina los cercos de la identidad y que por tanto no constituye ninguna imitación ni similitud, sino una especie de fractura a través de la cual se fugan los contornos de lo “duro”, lo hegemónico y consolidado: “*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*” (*Id.* 170). Los afectos tienen ante todo que ver con el devenir, pero no hay más devenir que el de la materia constitutiva de los cuerpos, de ahí que un afecto sea el devenir de los cuerpos en tanto las

⁶ Una zona de indiscernibilidad también es nombrada como “zona de entorno” o de “coprescencia” (Cf. Deleuze y Guattari 2002 275). ¿Cuál es el sentido de esto? Que una intensidad o un conjunto de multiplicidades no vale tanto por sí mismo sino tomado en todo su entorno abarcante, y es precisamente en estas regiones, que no son las del espacio de los cuerpos observables, donde tienen lugar los devenires, la transgresión de los límites o fronteras que supuestamente enmarcan a los individuos o cosas bien diferenciadas.

variaciones de las intensidades que lo componen, aquello que Spinoza llamaba su *potencia*:

A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes. Los afectos son devenires (Deleuze y Guattari 2002 261).

Y más adelante:

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (*Ibid.*).

El afecto es, pues, la experiencia-experimentación de lo que puede un cuerpo: su devenir-animal, vegetal, mineral o, en definitiva, “molecular”, esto es, la experiencia real de los entrecruzamientos que un cuerpo padece, las mezclas irreductibles en las que las intensidades de un cuerpo se vuelcan sobre las de otro para re-configurar toda su constitución en un movimiento sin fin, de modo tal que los cuerpos adquieren una nueva consistencia, la cual no necesariamente tiene que efectuarse en el plano de su apariencia, por cuanto los devenires no suponen necesariamente una transformación que pueda captarse por la sola percepción, aunque sí por la sensación, que, recordemos, corresponde más a la captación del sistema nervioso, en vez de a la racionalidad.

Cierto es que aquí nos hallamos ante una comprensión bastante sutil de la sensación, cuyo papel es crucial en lo que respecta al arte, pues la sensación no es ya una variación sensitiva localizable y delimitable, no aporta a la identidad, sea del sujeto, del retrato, de la escultura o del personaje, de manera que no es una sensación que pertenezca a tal sujeto o individuo, ni se encuentra en el objeto a manera de “propiedad objetiva”, sino que por el contrario, es como la fisura a través de la cual le sobreviene al sujeto, al retrato, a la escultura o al personaje, algo del fondo intensivo de multiplicidades diferenciadas de lo

real, un poco del vacío poblado de virtuales; es decir, algo de Caos —lo que no significa otra cosa más que lo que se hace presente es el devenir, el sentido, el acontecimiento encarnado—. Los bloques de sensaciones, en tanto compuestos de perceptos y afectos, no consistirían sino en esto: plasmar las zonas de indeterminación o de indiscernibilidad, zonas en las que el devenir se hace patente, *barriendo* toda identidad, esto es, “ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (Deleuze y Guattari 1997 175), ámbito del Caos donde todas las series heterogéneas se mueven a infinitas velocidades y que el arte puede capturar en sus obras.

Nótese que las zonas de indiscernibilidad no son creación del artista, a manera de elemento retórico o mero artificio técnico, por el contrario, estas zonas son las de la vida misma, por cuanto el devenir tiene lugar en ésta, por lo cual, en ese punto rayano de la indeterminación, es la vida misma expresándose, desenrollándose, iluminando al menos por un momento el Caos —lo que no obsta para que nos figuremos, o mejor, nos *representemos* el mundo como un conjunto de cosas bien diferenciadas y encerradas en su sola identidad. Pero también habría que recalcar que, como se ha dicho, las zonas de indiscernibilidad o ese punto en donde las identidades se difuminan y confunden no son objeto de la percepción, ordinariamente subjetiva e individuante, sino que se nos muestran en lo que de sensación se arranca a la percepción subjetiva.

Y si los conceptos se remiten a un plano de inmanencia, los perceptos y los afectos, en tanto que conforman un bloque de sensaciones (*visiones* y *devenires*) remiten a un plano de composición. En efecto, los perceptos y los afectos valen ante todo por las relaciones que mantienen entre sí dentro de una composición que les es propia (cuadro, escultura, sinfonía o novela), dentro de la cual la materia bruta es transformada en orden a las fuerzas que expresa y que subsisten e insisten por sí mismas.⁷ En consecuencia, si el

⁷ En suma, que el arte, en tanto trabajo de expresión a través de bloques de sensaciones, se trata ante todo de captar fuerzas, es decir, de “hacer visible lo invisible”, audible lo inaudible, etc. Deleuze nos dice que las fuerzas y las sensaciones están estrechamente ligadas entre sí, pues tras cada sensación hay una fuerza que la condiciona, que empuja, que sacude (Deleuze 56). Esta labor, este *pathos* del artista, que coincide en esto con el del filósofo, es lo que en otras líneas de análisis será referido como “empirismo trascendental”, noción aparentemente contradictoria que Deleuze caracteriza como el “uso disjunto de las facultades”, esto es, lo insensible que sólo los sentidos pueden experimentar, lo inconcebible que sólo el entendimiento puede conceptualizar, etc. Se trata de la experiencia del campo trascendental o plano de

plano de inmanencia que es la tierra donde germinan los conceptos supone un corte al Caos, dándole cierta consistencia a través de los conceptos, que sin embargo conservan algo de esas velocidades infinitas, el plano de composición hace también un corte, pero reintroduciendo algo de ese infinito, de ese Caos, en la obra de arte. Por esta razón, la rasgadura esencial se realiza antes en el mundo de las opiniones establecidas que en el Caos mismo (Deleuze y Guattari 198-199), ya que dicho mundo se corresponde con el plano de la representación y del pensamiento de lo Mismo, donde pensar significa pensar lo idéntico y las singularidades se encuentran ligadas y encadenadas a principios que no les permiten liberar sus potencias. Así, al reintroducir algo de ese Caos, el arte proyecta una liberación de las singularidades y las intensidades que producen en sus movimientos la diferencia.

He ahí la gran virtud de las obras de arte: que todo lo que hay de sensación en ellas, los perceptos y los afectos, se desprenden de su contexto de surgimiento, abriendo nuevas posibilidades de ensamblajes, de sensaciones y de pensamientos, dando paso, en suma, a que la *diferencia* sea experimentada en la vida, y con ello, que se constituyan modos diferentes de existencia. Y es que en ese juego de desterritorialización y reterritorialización que tiene lugar entre el Caos y el plano de composición, lo que se genera es un territorio, un hogar o universo pero que permanece abierto y en el cual no dejan de penetrar fuerzas cósmicas, o mejor, caóticas, las cuales afectan tanto a los moradores del territorio creado, lienzo o novela, como a todos los que “por fuera” se encuentran con éstos: los perceptos y los afectos no son sólo atributos *de* las obras, no es sólo que una pintura o una novela contengan bloques de sensaciones en su configuración pictórica o en las relaciones que mantienen entre sí sus personajes, sino ante todo, que *producen* en el espectador o en el lector otras tantas sensaciones, propician *visiones* y *devenires* que se confunden con los de los personajes o con los trasfondos del lienzo, con lo que “espectador” o “lector” dejan de ser tales, antes que reciben o contemplan la obra, para verse arrastrados al interior de aquella, con el movimiento mismo de las fuerzas que la obra expresa: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se

inmanencia, es decir, de la experiencia de las facultades (sensitivas, cognitivas) llevadas a su límite (lo que fuerza a pensar) (Cf. Bogue 2004 23; Zourabichvili 2007 49-53).

deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero” (Deleuze y Guattari 1997 171).

Conclusiones

Esto sería lo que acontece *en* el arte. No se trata ya del significado o la referencia, sino de lo que deviene: el universo interno de la obra es puro devenir, pero también el espectador en encuentro o acoplamiento con la obra se ve inmerso en un devenir que lo lleva a ser otro: acontecen entonces devenires-animal, vegetal o cero, formas blandas o menores que difuminan los contornos de la persona y que lo sumen en esas zonas de indeterminación en las que es dado experimentar las intensidades múltiples que lo constituyen.

Desde la exposición realizada, podemos volver la mirada hacia la concepción clásica del arte, que concibe a la obra como representación o mimesis. Ya se ve que al no tener nada que ver con el poder mimético, el valor de verdad, con el que era juzgado clásicamente el producto artístico, pierde todo su sentido: una obra de arte no vale por aquello de lo que habla, por su adecuación con una realidad dada, sino antes bien por lo que *produce*, lo que hace, el movimiento que provoca en los encuentros y relaciones que mantiene con aquellos que conectan con la obra, por las sensaciones que uno es capaz de experimentar y que lo sacan de los límites de su identidad dura y homogénea, todo lo cual, en su conjunto, conforma ya un modo *diferente* de pensar. Lo que importa es la creación misma de ese bloque de sensaciones que, como tal, descansa ante todo en un acto de “fabulación” –recuérdese la “potencia de lo falso”, que remite al potencial que tienen los simulacros para producir algo–, que abre los caudales de la vida, allí donde ésta se había petrificado, institucionalizado en dogma, hábito o acto de fe; es por ello que para el arte, “de lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate” (Deleuze y Guattari 1997 173); pues la vida yace en la potencia de sus multiplicidades, en la heterogeneidad de los encuentros y devenires. La actividad artística, pues, es recuperada en la filosofía de Deleuze y Guattari como un modo de pensar

que es a la vez un habérselas con el sin-fondo, con el Caos, y que al expresar las singularidades e intensidades que lo habitan permite que estas potencias –propiamente diferenciales– *suban* a la superficie, lo cual posibilita que algo pase, que algo acontezca, que la diferencia irrumpa en el orden de lo Mismo que organiza a la vida, petrificándola y sofocándola.

Referencias

Bogue, Ronald. *Deleuze's Wake: Tributes and Tributaries*. Albany: State University of New York Press, 2004.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. The logic of sensation*. New York: Continuum, 2003.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Zourabichvili, Francois. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: ATUEL, 2007.