

# El devenir expresivo de la materia. Deleuze y el arte

**Ana María Simón.** Dra. en Filosofía (UNED), profesora de enseñanza secundaria (Madrid)

Recibido 04/05/2022

## Resumen

En este artículo hemos intentado poner de relieve la íntima solidaridad que existe entre la ontología y la estética de Gilles Deleuze. La conexión entre ambas disciplinas es tan estrecha que resulta materialmente imposible aproximarse a la teoría del arte de Deleuze sin tener una clara comprensión de las nociones nucleares que integran su pensamiento. Los conceptos de Deleuze no son estáticos, sino móviles, lo que les permite variar de fisonomía a medida que se desplaza el horizonte de la investigación. Este es el motivo de que, en el proyecto del filósofo francés, la obra de arte reciba un tratamiento conceptual que es tributario de tesis elaboradas en el ámbito de la más rigurosa especulación ontológica. Deleuze concibe el arte como un antídoto contra las pasiones tristes de las que hablaba Spinoza, un revulsivo contra una Sociedad que asfixia la creatividad con sus clichés, un «paisaje» nuevo que solo podemos habitar a condición de despojarnos de nuestra pretendida identidad.

**Palabras clave:** Deleuze, multiplicidad, devenir-expresivo, devenir-animal, devenir-menor.

## Abstract

### The Expressive Becoming of Matter: Art in Deleuze

In this article we have tried to highlight the intimate solidarity that exists between Deleuze's ontology and his aesthetic theory. The connection is so narrow, that it is materially impossible to approach Deleuze's art theory without having a clear understanding of some of the main notions of his thought. Deleuze's concepts are not static but mobile, which allows them to vary in physiognomy as the research horizon moves. This is the reason why the work of art receives a conceptual treatment that is tributary of theses elaborated by Deleuze in the sphere of the most rigorous ontological speculation. Deleuze conceives art as an antidote too the sad passions of which Spinoza spoke, a revulsive against a society that stifles creativity with its clichés, a «new» landscape that we can only inhabit on condition that we strip ourselves of our pretended identity.

**Key words:** Deleuze, Multiplicity, Expressive-becoming, Animal-becoming, Minor-becoming.



# El devenir expresivo de la materia. Deleuze y el arte

**Ana María Simón.** Dra. en Filosofía (UNED), profesora de enseñanza secundaria (Madrid)

Recibido 04/05/2022

## § 1. Introducción

La estética de Gilles Deleuze está estrechamente ligada a su ontología, dicho sea esto con la debida precaución de un autor que, a lo largo de su vida, nunca asumió de buen grado las distinciones a las que nos tiene acostumbrados la filosofía académica. En el proyecto deleuzeano, la génesis y la estructura de la obra de arte es objeto de un tratamiento conceptual que es tributario de tesis elaboradas por el filósofo francés en ámbitos aparentemente alejados del arte. La lejanía sólo es aparente porque, para Deleuze, todas las disciplinas que se definen por una actividad creadora comparten un límite común: la constitución de bloques de espacio-tiempo —devenires— capaces de impulsar el proceso creador cada vez más lejos. Aunque estas nociones serán objeto de un desarrollo ulterior a lo largo de este estudio, conviene aclarar aquí que el «bloque de devenir» del que Deleuze nos habla es un compuesto de elementos intensivos capaz de poner en comunicación dos clases de multiplicidades susceptibles de variación. Hay devenir cada vez que se da un proceso de doble captura entre multiplicidades, captura que siempre tiene lugar por el borde anómalo que constituye el límite de cada una de ellas. El Anómalo es un fenómeno de borde, una línea de variación intensiva que proporciona a las multiplicidades estabilidad temporal, al mismo tiempo que permite su articulación con otras multiplicidades (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 254).

Según Deleuze, la relación de afinidad que existe entre disciplinas aparentemente distintas como la filosofía, las artes o la ciencia, no es obstáculo para que cada una de ellas construya sus bloques de devenir de un modo característico y diferente al resto. Los bloques de movimiento-duración con los que el cine produce sus historias, no se parecen a los bloques de líneas/colores con los que trabaja la pintura, o a las funciones que la ciencia inventa a partir de la puesta en relación de dos conjuntos. Lo mismo

puede decirse del quehacer filosófico, cuya actividad creativa consiste en inventar conceptos, porque —como Deleuze se complace en señalar— los conceptos no existen ya hechos en una especie de empíreo donde esperarían pacientemente a que el filósofo les diese alcance. Los conceptos hay que fabricarlos, y todo filósofo que se precie está obligado a crear sus propios conceptos si de verdad quiere pensar de modo diferente, o simplemente pensar (Deleuze, 1996, t. cast.: 11). Esto no significa que el pensador tenga que rechazar completamente la tradición, sino más bien que debe asumirla desde otro punto de vista, aunque para ello tenga que violentar la imagen del pensamiento dominante. En resumen, para Deleuze el arte, la ciencia y la filosofía son todas ellas actividades creativas, cuyo común denominador es el esfuerzo que cada una de ellas despliega para extraer —que no abstraer— un corte en el caos, y ello con los medios y materiales que les son propios. Desde este punto de vista la distinción entre arte y ciencia se vuelve irrelevante.

## § 2. Multiplicidad

La aproximación a la teoría del arte elaborada por Deleuze exige la revisión de algunas de las nociones nucleares de su pensamiento. Comenzaremos con el concepto de «multiplicidad», que es decisivo para su sistema, ya que va a servirse de él para transformar el estatuto del individuo y del sujeto. La noción de multiplicidad es deudora de Bergson, quien distinguía entre dos tipos de multiplicidades muy distintas, la cuantitativa, que hace varios del uno y que es una multiplicidad de exterioridad, de grado (la materia), y la multiplicidad cualitativa, que no está compuesta de partes (la duración). Mientras que lo propio de la multiplicidad cuantitativa es que al dividirse sólo presenta diferencias de grado, la multiplicidad cualitativa nunca se divide sin cambiar de naturaleza (Deleuze, 1996, t. cast.: 41). De esto se sigue que la duración es el ámbito en el cual encontramos el movimiento ontológico primario porque, a diferencia de la materia, que no puede diferir de sí misma y que es la esfera del movimiento modal, posee el poder de variar cualitativamente en relación consigo misma. Esta posición va a permitir a Deleuze aproximar Bergson a Spinoza: la sustancia que es causa de sí misma (*causa sui*) llega a

ser sustancia que difiere de sí misma, y por tanto se dice de sus diferencias en el mismo sentido en que se dice de sí.

Deleuze suscribe esta tesis de Bergson y afirma que la multiplicidad sustantiva en que consiste la diferencia es cualitativa, plural y en devenir, y que sigue un proceso de diferenciación intensiva que es inseparable de ella. El uso sustantivo de la noción de multiplicidad obedece a un propósito concreto, a saber, la superación de la oposición dialéctica entre lo «Uno» y lo «Múltiple», meras nociones abstractas que, como muy bien vio Bergson, son incapaces de dar cuenta efectiva de la singularidad de lo real. La multiplicidad, planteada de modo sustantivo, excluye toda referencia a la identidad o la unidad, y hace posible un pensamiento de la diferencia como tal (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 299-300). La multiplicidad es un sistema abierto, una constelación de «relaciones diferenciales» y de «singularidades» determinadas por esas relaciones. Las singularidades, que en *Lógica del sentido* son concebidas como grados de intensidad variable a-subjetivos y pre-personales, son precisamente las que, al entrar en relaciones diferenciales entre sí, constituyen la Idea como multiplicidad. No hay que pensar, sin embargo, que las singularidades posean una existencia independiente fuera de su puesta en relación, ni tampoco definir a la multiplicidad por los elementos que la integran, como si fuese un sistema cerrado —una totalidad— ya que el auténtico principio de su constitución es el «Y» —las relaciones diferenciales— que conecta a las singularidades entre sí.

El modo de existencia que corresponde a las multiplicidades intensivas es virtual, lo que de ningún modo significa que no sean reales ya que —según una distinción que Deleuze toma prestada de la ontología bergsoniana— lo virtual no se opone a lo real, sino a lo posible. Lo posible, en el fondo, no es más que lo real desde el punto de vista de la representación. Lo virtual, sin embargo, sólo deviene real a condición de crear sus propios términos de actualización, siendo precisamente este el proceso que sigue la Idea-multiplicidad en su proceso de diferenciación. El punto esencial en este análisis es que lo posible nunca es real, aunque pueda realizarse en el futuro, mientras que lo virtual siempre es real, por más que pueda carecer de existencia actual. La distinción virtual/actual reviste una gran importancia en el pensamiento de Deleuze, porque en ella se juega el problema de la existencia misma. En efecto, cada vez que planteamos el problema de la existencia en términos de posibilidad y realidad, nos vemos

obligados a concebir el paso de lo posible a la existencia como un surgimiento bruto, un puro acto de emergencia fundado sobre la identidad del modelo y la semejanza en la copia (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 342). Pero como lo real y lo posible son meras categorías abstractas incapaces de pensar el dinamismo del ser, el resultado es que al final no se comprende nada ni del mecanismo de la diferencia, ni del mecanismo de la creación (Deleuze, 1996, t. cast.: 103).

### § 3. El proceso de individuación. La doctrina de la *haecceidad*

Las multiplicidades —que en *Diferencia y repetición* son conceptualizadas como Ideas— coexisten en un plano de consistencia o composición inmanente y virtual, que es anterior lógicamente al plano de organización en el que se forman y evolucionan los sujetos (Deleuze, 1995, t. cast.: 125). El plano de inmanencia es el afuera de la representación, un plano virtual que no hay que confundir con un mundo aparte, al modo del Mundo de las Ideas platónicas, ya que ello supondría recaer en la ilusión de la transcendencia de la que Deleuze se esfuerza por escapar. Ambos planos están mutuamente implicados, y si Deleuze se expresa así es por comodidad expositiva. El problema al que Deleuze tiene que enfrentarse ahora es cómo, a partir de un campo de inmanencia en el que no hay formas ni identidades, se produce la génesis de los individuos. Para ello va a recurrir a pensadores difícilmente conciliables desde un punto de vista rigurosamente académico. En la filosofía de la naturaleza de Deleuze las tesis filosóficas de Duns Scotto, Spinoza, Bergson y Nietzsche se dan la mano con los planteamientos científicos de Geoffrey Saint-Hilaire, Simondon y Bäär, siendo el producto de esta insólita síntesis una teoría de la individuación cuyo principio es la diferencia de intensidad. Dado el reducido espacio con el que contamos en este estudio, nos centraremos en la exposición de las tesis de Spinoza y Simondon, por entender que son las más relevantes para nuestro propósito.

Empezaremos por Spinoza, ya que es él quien va a proporcionar a Deleuze los elementos formales que necesita para su teoría de la individuación intensiva. En el final del último libro de la *Ética*, Spinoza presenta la sustancia como aquello cuya esencia consiste en una potencia absoluta que es causa de su propia existencia, así como de una infinidad de cosas que derivan de ella. La esencia de la sustancia es

potencia productiva y lo que produce, mediante su expresión en los atributos, es una multitud de modos concebidos como partes de potencia, es decir, grados físicos de intensidad que forman parte de la esencia divina. El modo finito posee una esencia singular que se expresa en una relación característica de movimiento y reposo (de velocidades, dirá Deleuze) y que, aunque en sí misma es eterna, sólo pasa efectivamente a la existencia cuando una infinidad de partes extensivas se reúnen y entran bajo dicha relación. Este es precisamente el momento en el que el individuo queda determinado como *conatus*. De ahí que su existencia esté subordinada a que las partes extensivas que lo componen —por más variables que sean— permanezcan ligadas bajo la relación característica que constituye su esencia, y a las oscilaciones que su potencia pueda sufrir como resultado del proceso de composición/descomposición de las partes que lo constituyen. No sólo eso, sino que dado que el modo finito posee un determinado poder de afección, es decir, una sensibilidad con respecto a otros modos, su duración depende del azar de los encuentros, que pueden aumentar su potencia o disminuirla drásticamente (Deleuze, 1984, t. cast.: 122).

La teoría de la individuación en Spinoza comporta por tanto tres elementos: la esencia singular, que es un grado de potencia o intensidad, la existencia particular, siempre compuesta de una infinidad de partes extensivas bajo una relación característica, y la forma individual, es decir, la relación característica o expresiva que corresponde eternamente a la esencia del modo, pero bajo la que una infinidad de partes extensivas se relacionan temporalmente. Esta tesis muestra toda su potencia en cuanto se extraen de ella todas sus consecuencias, siendo precisamente esto lo que va a hacer Deleuze. En primer lugar, el individuo se transforma en un grado físico de intensidad que no se confunde con la subjetividad entendida como conciencia de sí. En segundo lugar, dado que la actualización de un individuo se produce cada vez que una infinidad de partes extensivas entran bajo la relación característica que corresponde a una esencia singular, el proceso de individuación se torna infinito. Es posible por tanto postular que la individuación no sólo concierne a las formas sustanciales, sino también a las intensidades sin forma —*haecceidades*— que recorren el plano de composición virtual, algo que será crucial en la exposición de los devenires que caracterizan al arte como agenciamiento de fuerzas (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 258). El individuo, por último, deja de poder ser concebido como una unidad

para transformarse en una multiplicidad infinita, ya que está compuesto por elementos infinitamente pequeños distribuidos en un mismo plano de composición, mientras que la Naturaleza aparece a su vez como una multiplicidad de multiplicidades perfectamente individuada.

Deleuze aproxima Nietzsche a Spinoza por considerar que, más allá de las distinciones a las que nos tiene acostumbrados la historia de la filosofía, ambos comparten la misma concepción de la naturaleza del ser como absoluta potencia, no sólo de existir sino de expresarse. En efecto, la sensibilidad que caracteriza al *conatus* de Spinoza, y que se manifiesta como un determinado poder de afección con respecto a otros modos, tiene su correlato en la concepción nietzscheana de la *voluntad de poder* como devenir sensible de las fuerzas (Deleuze, 2000, t. cast.: 74-91). Sin embargo, como Deleuze nos advierte, sería un error entender esta sensibilidad como una forma de pasividad, ya que en realidad se trata de la pura potencia que permite a un cuerpo afectar o ser afectado, o lo que es lo mismo, entrar en relación con otras fuerzas. Este es precisamente el punto que a nuestro filósofo le interesa resaltar, ya que le va a permitir concebir todos los cuerpos, individuales o sociales, como una composición de fuerzas pre-subjetivas diferentemente cualificadas que compiten entre sí, es decir, como una multiplicidad (Deleuze, 2000: 60-61).

En cuanto a la aportación de las modernas ciencias de la vida al proyecto de Deleuze, tal vez la influencia más decisiva sea la de Gilbert Simondon, quien había planteado la emergencia de los individuos como resultado de un proceso de resolución por disparidad intensiva, a partir de un sistema metaestable que contiene un desequilibrio potencial entre magnitudes diferentes. Dicho sistema, que es la condición previa de toda individuación, está integrado por elementos materiales singulares que se reparten en él de acuerdo con sus respectivas diferencias de intensidad. La conclusión a la que llega Simondon es que los individuos se producen como solución al problema que implica la diferencia de potencial entre elementos diversos, en un campo previo de individuación. Deleuze se apropia de esta tesis, la adapta a las exigencias de su pensamiento, y en *Diferencia y repetición* plantea la génesis de los individuos como un proceso de resolución por disparidad, a partir de una profundidad intensiva virtual poblada por singularidades que no son individuales, sino pre-individuales, y que sólo remiten al emparejamiento intensivo de diferencias.



Se trata de un campo de fuerzas en donde no hay formas ni identidades, aunque todos los organismos procedan de él.

En *Mil mesetas*, el problema de la individuación se aborda desde el punto de vista de la multiplicidad intensiva. La *haecceidad*, término que deriva de la lectura de Escoto y que constituye un homenaje a su obra, se concibe ahora como un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. La concepción de la *haecceidad* como composición de fuerzas es tributaria de la teoría spinozista del modo como composición de velocidades, según la cual es perfectamente posible concebir modos de individuación diferentes a los que corresponden a una cosa o un sujeto entendidos como unidad de una forma. Son *haecceidades*, individuaciones que están compuestas por relaciones de fuerzas y que no remiten a ninguna identidad como soporte (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 258). Las *haecceidades* son los pobladores del plano de composición virtual, mientras que las sustancias y los sujetos formados corresponden al plano de organización actual (Deleuze, 1995, t. cast.: 125). Sin embargo, Deleuze nos previene contra el error que supondría oponer las *haecceidades* a los sujetos bien formados del tipo cosas o personas. La *haecceidad* —puntualiza Deleuze— no es un fondo fundamento en el que se desarrollarían los sujetos del plano de organización, sino el devenir que coexiste e insiste en la vida concreta de los individuos empíricos, arrastrándoles hacia un proceso en el que su supuesta identidad no subsiste.

Lo que la *haecceidad* designa es el modo de individuación que corresponde a los devenires, que no son formas sino acontecimientos —multiplicidades intensivas— lo que impide considerarlos como soportes de una atribución (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 273). Se trata de individuaciones intensivas que son resultado de la composición de las singularidades —entendidas como grados de intensidad— que constituyen la expresión de la fuerza anónima —*voluntad de poder*— que recorre el plano de inmanencia a partir del cual se producen todos los seres. Spinoza, como sabemos ya, planteaba los elementos que integran el Universo como partículas perfectamente reales que sólo se distinguen entre sí por el movimiento y el reposo, la lentitud y la velocidad. Y dado que, según Spinoza, el modo finito dispone de una sensibilidad —capacidad de afección— que está directamente relacionada con su esencia, habrá que concluir que los individuos están originariamente relacionados con

otra cosa, y que es posible definirlos por sus afectos antes que por su forma o figura separada. La conclusión a la que llega Deleuze es que la *haecceidad* no debe ser definida por su forma, ni por su composición intrínseca (sus órganos), ni por su medio (las funciones efectivas que ejerce), sino tan solo por las relaciones de fuerza que la integran (Deleuze, 1980: 70).

La doctrina de la *haecceidad* va a transformar la noción de individuo y la de sujeto. Según Deleuze, un cuerpo o un objeto no se distinguen de las fuerzas que les constituyen, de manera que hay que pensarlos como multiplicidades que no remiten a ninguna identidad previa (Deleuze, 1994, t. cast.: 619). No sólo eso, sino que las fuerzas constitutivas del cuerpo no deben ser planteadas como conscientes, sino como elementos conformantes de una profundidad intensiva e inconsciente que no es representable, y que no se confunde con el organismo. En conclusión, todos los individuos están compuestos por una relación fluctuante de partes extensivas (longitud) y una intensidad de potencia (latitud). La longitud designa el conjunto de fuerzas y la latitud, la intensidad de la potencia que expresa un compuesto cualquiera o, dicho de otro modo, el conjunto de afectos intensivos de los que un cuerpo es capaz. De esto se sigue que todos los individuos son *haecceidades*, multiplicidades intensivas y que, como dice Deleuze, poco concederemos a las *haecceidades* si no reconocemos que nosotros mismos sólo somos una de ellas (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 265).

#### § 4. Contra el juicio: la génesis de la sensibilidad

En los anteriores apartados hemos seguido a Deleuze en desarrollos que son tributarios de la especulación ontológica más rigurosa, por considerar que la concepción del ser como multiplicidad intensiva cuya esencia es potencia expresiva, está en la base de su teoría estética. Una estética que de ningún modo adopta la forma de una teoría del arte en sentido tradicional, ni tampoco la de un juicio kantiano, aspecto en el que profundizaremos después. Deleuze se opone al papel que desempeña la crítica en materia de arte por considerar que no es posible someter la obra de arte a un canon estereotipado que le es ajeno, ya que es ella quien instaura su propio canon. No sólo eso, sino que el juicio siempre supone valores preexistentes que son incuestionables, valores pretendidamente superiores cuya función es establecer

una diferencia entre distintos modos de existencia. No renunciamos al juicio porque pensamos que, de hacerlo, quedaríamos privados de un criterio de valoración entre existentes (Deleuze, 1996, t. cast.: 187). La realidad sin embargo es muy otra: el juicio nos impide aprehender la verdadera diferencia, es decir, captar la emergencia de nuevos modos de existencia. De hecho —nos advierte Deleuze— sólo es posible la emergencia de algo nuevo a través de una cierta lucha, con frecuencia contra uno mismo, y de la suficiente dosis de crueldad que se necesita para transgredir las normas establecidas. Esto, que es cierto en todos los ámbitos de la experiencia, lo es particularmente en el campo de la creación artística. Por eso dice Deleuze que, en lo que respecta al arte, el juicio queda descalificado y que lo importante no es juzgar, sino crear: hay que ser capaz de traer la obra de arte a la existencia (Deleuze, 1996, t. cast.: 189). Esta posición no implica ningún subjetivismo, sino más bien al revés, ya que de lo que se trata es de abrirse a fuerzas que al desbordar al sujeto instauran un nuevo plano de existencia.

No es posible aludir a las reservas de Deleuze sobre el papel del juicio en el arte sin dedicar un apartado a la consideración que le merece la *Crítica del juicio* de Kant, aunque sólo sea por la importancia que el pensamiento kantiano reviste en su proyecto filosófico. En el ensayo dedicado a Kant en 1963, *La filosofía crítica de Kant: doctrina de las facultades*, Deleuze expresa sin reservas su admiración por la originalidad del pensamiento kantiano, lo que no le impide criticar lo que considera sus insuficiencias. En concreto, y en el tema que ahora nos ocupa, va a decir de Kant que no hizo una verdadera «crítica del juicio», ya que no llevó a buen puerto el propósito que en ella se había fijado. Aclaremos este punto: en las dos primeras *Críticas* el objetivo de Kant era la determinación del principio de colaboración de las facultades con relación a los intereses especulativo y práctico de la razón, mientras que en la tercera se trataba de dilucidar la posibilidad misma de tal acuerdo y su génesis. Es precisamente aquí donde, según nuestro filósofo, naufraga el proyecto de crítica inmanente kantiano, y ello por las razones que a continuación trataremos de exponer.

En primer lugar, Deleuze va a someter a revisión el papel que el sentido común desempeña en la doctrina de las facultades que, como es sabido, es una pieza fundamental del sistema kantiano. En este sentido señala que la noción de sentido común, en la filosofía kantiana, es el elemento *a priori* que sirve a Kant para garantizar

que facultades de distinta naturaleza puedan concordar entre sí. El problema es que el sentido común no es una facultad particular, sino el resultado del acuerdo *a priori* entre facultades, siendo esta la razón que obliga a Kant a postular que estas poseen una buena y recta naturaleza que les permite concordar armoniosamente (Deleuze, 1997, t. cast.: 44). El inconveniente de este planteamiento —puntualiza Deleuze— es que con la noción de sentido común, Kant está reintroduciendo la doctrina de la armonía preestablecida propia del pensamiento racionalista dogmático que se había propuesto superar. En efecto, Kant había negado la armonía preestablecida entre sujeto y objeto, sustituyéndola por la sumisión del objeto al sujeto, pero con la noción de sentido común la vuelve a introducir al nivel de las facultades del sujeto. Y aunque invoque la síntesis y el esquematismo de la imaginación, sólo consigue desplazar el problema: el sentido común, en las dos primeras *Críticas*, aparece como una suerte de hecho *a priori* más allá del cual no podemos remontarnos. Es aquí donde incide la crítica de Deleuze, a quien no le basta con suponer que las facultades concuerdan armoniosamente porque tienen una buena y recta naturaleza, ni se conforma tampoco con el postulado de un sentido común. Esta es la razón que lleva a nuestro filósofo a reclamar un principio que justifique la concordancia de las facultades, así como una génesis del sentido común (Deleuze, 1997, t. cast.: 46).

La necesidad de encontrar un fundamento a las dos primeras *Críticas* impulsa a Kant, en la tercera, a profundizar en las relaciones posibles entre facultades heterogéneas. Por eso afirma Deleuze que la *Crítica del juicio* no viene a completar a las anteriores, sino que su objetivo es fundamentarlas. En efecto, para que las facultades puedan concordar bajo la hegemonía de una de ellas, como ocurre en el caso de los intereses especulativo y práctico de la razón, es preciso suponer que son capaces de una concordancia libre e indeterminada (Deleuze 1963b, t. cast.: 79). Como resultado de su investigación, Kant encuentra en la tercera *Crítica* un juicio puro, el juicio estético en sus dos formas, bello y sublime, que presupone un acuerdo libre e indeterminado entre las facultades cuyo correlato es el sentido común estético. A esto objeta Deleuze que el problema con el sentido común estético, como con el sentido común, es que no basta con presuponerlo; hay que asistir a su génesis en el espíritu (1963b, t. cast.: 82). Estas consideraciones no impiden a nuestro filósofo reconocer que en la *Crítica del juicio* se abre una puerta hacia un ámbito distinto, un territorio liberado de las

constricciones que la representación imponía al ejercicio de las facultades (Deleuze, 1963a, t. cast.: 133).

Tampoco le satisface a Deleuze el tratamiento kantiano de la sensibilidad, por considerar que está subordinado a las exigencias de la representación. Desarrollemos este punto: Kant había establecido que la experiencia y el pensamiento comienzan en la sensibilidad, algo con lo que Deleuze, como buen empirista, está plenamente de acuerdo. La sensibilidad es, por tanto, lo primero que debe ser pensado. Pero aquí termina la connivencia entre los dos pensadores, ya que Deleuze va a plantear la sensibilidad en términos muy distinto a los de Kant. En efecto, Kant había identificado lo sensible con el fenómeno, pero sólo en la medida en que este es objeto de representación, como resulta patente en el papel de mediadores que desempeñan los esquemas de la imaginación con relación al entendimiento legislador (Deleuze, 1997, t. cast.: 36). O lo que es lo mismo, Kant se daba las sensaciones ya formadas, refiriéndolas después a las formas *a priori* de la intuición. Sin embargo, como José Luis Pardo señala acertadamente, el problema está en otra parte, ya que de lo que se trata «es de pensar el dominio de la experiencia en tanto sentida, el dominio dinámico y sinestésico de la experiencia en su inmediatez» (1992: 305). En resumen, lo que hay que determinar en primer lugar es el origen de la sensibilidad, y no desde el punto de vista de la experiencia posible sino real.

En *Diferencia y repetición* la sensación es concebida por Deleuze como el resultado de un encuentro entre las fuerzas diferenciales e intensivas que recorren el plano de inmanencia. Según Deleuze, el efecto de resonancia que se produce cuando las fuerzas se encuentran es el factor que determina la emergencia, en el plano de composición virtual, de yoes locales que no se identifican con los sujetos estables del plano de organización. Los yoes locales o larvarios, como también los llama Deleuze, son síntesis pasivas y orgánicas que están diseminadas por toda la materia, siendo ellas precisamente las que dan cuenta de la posibilidad de experimentar sensaciones y de la potencia para reproducirlas (1988, t. cast.: 176-236). Desde este punto de vista es posible superar el planteamiento kantiano, que se daba de entrada un sujeto formado equipado con una sensibilidad ya hecha, que para colmarse sólo tenía que esperar a las sensaciones. No sólo eso, sino que se abre paso una concepción de la materia, tanto a nivel orgánico como inorgánico, como dotada de un poder de afección, una

sensibilidad vital primaria que escapa a la representación. De lo anterior se desprende que la materia no es una masa inerte y que posee capacidad expresiva, lo que va a permitir a Deleuze plantear la sensación como algo que tiene entidad propia, y que para existir no precisa de un soporte perceptivo (Deleuze y Guattari, 1993, t. cast.: 164).

## § 5. El devenir expresivo de la materia

La potencia expresiva de la materia permite a Deleuze plantear el arte en *¿Qué es la filosofía?* como una operación vital que concierne a todos los seres que agencian un territorio y construyen un refugio que les permita exorcizar al caos. Esta consideración del arte es tributaria de los modernos estudios de las ciencias de la etología, según los cuales en el animal el medio asociado no es menos importante desde el punto de vista morfogénico que su propio organismo, hasta el punto de que puede considerarse que el animal entero es una media proporcional entre su organismo y su casa. Deleuze se apropia de esta tesis, la adapta a las exigencias de su pensamiento y afirma que, en el animal, el medio asociado —el territorio— y el organismo componen una multiplicidad que se define por una longitud, en cuanto conjunto de partes extensivas, y una latitud, o grado de potencia de que es capaz. La emergencia del territorio —que no hay que confundir con un fragmento de terreno físico— se produce cuando las cualidades sensibles, al desvincularse del carácter funcional que las ligaba a un organismo, devienen expresivas. Las cualidades así liberadas, al entrar en relaciones móviles entre sí, dan origen a «rasgos de expresión» —arte— capaces de delimitar en la materia descodificada un territorio que no pertenece a ningún sujeto, sino que más bien designa al sujeto que habrá de ocuparlo. Por eso dice Deleuze que el sujeto no preexiste al territorio, como el territorio no preexiste al arte, ni el arte al agenciamiento. (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 322).

El agenciamiento es el elemento que hace posible la articulación del territorio con las cualidades expresivas, o materias de expresión. Esta noción, que desempeña un importante papel en el análisis de los devenires que corresponden al arte, es definida por Deleuze como una multiplicidad dinámica que establece relaciones entre elementos heterogéneos y que es fruto de una captura de fuerzas (Deleuze, 1980, t. cast.: 79). El agenciamiento es una *haecceidad*, un tipo de individuación que se define

por unas coordenadas que, en *El Anti Edipo* y en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari identifican como línea molar, línea molecular y línea de fuga. La línea molar corresponde al proceso de actualización a partir del cual se instituyen los individuos estables del plano de organización. La línea molecular induce un movimiento de desorganización intensiva que va desde los individuos actuales hacia el plano de composición; la línea de fuga, en fin, implica un devenir intensivo cuyo vector está orientado, desde los individuos molares del plano de organización actual hacia las *haecceidades* del plano de composición virtual. De lo anterior se sigue que el devenir es inseparable de una línea de fuga, y que todos los devenires son menores o moleculares en cuanto procesos a los que el sujeto sólo puede acceder a condición de extraer, a partir de lo que es y de la forma y funciones que tiene, partículas intensivas que le permitan entrar en la vecindad de aquello en lo que deviene (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 108). Y, como Deleuze nos recuerda, carece de importancia que aquello que devenimos sea una flor o un animal ya que, en último término, siempre se trata de *haecceidades*, multiplicidades moleculares sin sujeto ni forma que, al desencadenarse, arrastran nuestra identidad.

La consideración del arte como operación vital que concierne a todos los seres vivos que agencian un territorio, no impide a Deleuze distinguir entre varios umbrales, siendo el criterio empleado el grado de consistencia del agenciamiento territorial. De hecho, para Deleuze hay animales que no son artísticos, en el sentido de que no son capaces de componer con el medio un bloque de devenir lo suficientemente sólido. Esto no quiere decir que la consistencia del agenciamiento territorial dependa de algún sujeto, ni de las circunstancias de su efectuación, sino más bien de las relaciones que se instauran entre las cualidades al devenir expresivas. El agenciamiento es más o menos consistente según el grado de consolidación de la síntesis que anuda los elementos heterogéneos que lo integran, sin que por ello pierdan su heterogeneidad. (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 332). Según Deleuze, lo que caracteriza precisamente al arte humano es el grado de consistencia de que es capaz: «el arte conserva, y es lo único que se conserva en este mundo» (Deleuze y Guattari, 1991, t. cast.: 164). La consistencia de la obra, que es el reto que todos los artistas tienen que afrontar, tiene como requisito la elaboración de un material cada vez más rico —desde el punto de



vista compositivo— capaz de combinarse con las fuerzas intensivas del Afuera en un agenciamiento que, como sabemos ya, no necesita de ningún portador como soporte.

En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze concibe la obra del arte humano como un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y afectos, capaz de encarnar un acontecimiento virtual. Perceptos y afectos son cualidades sensibles puras —*sensibilia*— que no se identifican con las percepciones o los sentimientos de un sujeto, ya que son cualidades sensibles emancipadas de él que, al entrar en relaciones, componen seres de sensación: *haecceidad*. La *haecceidad* que la obra de arte encarna es una individuación intensiva, una expresión de la profundidad diferencial que compone todas las individualidades, ya que en última instancia todas ellas son *haecceidades*, multiplicidades intensivas en continuo devenir irreducibles a cualquier forma de identidad. Por eso dice Deleuze que la obra de arte es Monumento, en tanto supone la conmemoración, no de un pasado —que poco tiene que ver con el arte que, como creación, siempre es absoluta novedad— sino del Acontecimiento que en ella se encarna y que, mientras dure el material que lo conserva, tiene el poder de existir y de conservarse en sí. No cabe duda de que el material juega un papel importante en el arte, ya que es el elemento que constituye su condición de hecho, pero lo que se conserva en sí es siempre la sensación, como percepto o afecto (Deleuze y Guattari, 1991, t. cast.: 167). El arte, en fin, tiene la capacidad de elevarnos, de las percepciones y los afectos subjetivos, a los perceptos y afectos a-subjetivos e impersonales, es decir, a la virtualidad de la *haecceidad*.

## § 6. Devenires menores o moleculares. Devenir-animal

La consideración de todos los devenires como moleculares o menores (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 108) exige la exposición del devenir menor en la literatura, así como de los devenires-animales del hombre. Comenzaremos con estos últimos, ya que revisten una importancia decisiva en la teoría del arte de Deleuze. En una primera aproximación, no deja de resultar extraño ver a nuestro filósofo planteando un devenir-animal del hombre, como si estuviese postulando un proceso de evolución a la inversa. La extrañeza desaparece, no obstante, cuando caemos en la cuenta de que el animal del que Deleuze nos habla no tiene nada que ver con el animal molar, sino



más bien con una multiplicidad intensiva que, al entrar en relaciones diferenciales con otra, compone un bloque de devenir —agenciamiento— en donde el hombre y el animal intercambian sus propiedades. Esto impide concebir el devenir-animal como una regresión, ya que en realidad se trata de una captura de afectos, siendo el afecto el grado de potencia de que un cuerpo es capaz (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 248).

En *Mil mesetas*, el plano de composición con el que ya estamos familiarizados, recibe el nombre de «cuerpo-sin-órganos». El cuerpo-sin-órganos, puntualiza Deleuze, no es una escena, ni un lugar, ni un soporte, sino un continuum de intensidades, una matriz intensiva donde todos los individuos tienen su origen. (Deleuze y Guattari, 1988, t. cast.: 169). La consideración del cuerpo-sin-órganos preside el ensayo que en 1981 Deleuze dedica a Bacon, cuyas Figuras no tienen otro propósito que desvelar, bajo los órganos fijos del organismo centrado, la violencia del cuerpo intensivo subyacente. En este sentido, Deleuze resalta el hecho de que las figuras de Bacon tengan cabeza, pero no rostro, y que cuando lo tienen esté resuelto con una serie de trazos borrosos que le confieren un aspecto animal. No hay que pensar, sin embargo —puntualiza Deleuze— que el propósito de Bacon sea bestializar el rostro a base de establecer una correspondencia entre formas animales y rasgos humanos, ya que más bien se trata de disolver su carácter específico para poder expresar el proceso de devenir que arrostra el cuerpo (2002, t. cast.: 29). Según Deleuze, el gran mérito de Bacon reside precisamente en «haber sabido resolver uno de los grandes problemas que la pintura se ha planteado a lo largo de la historia: pintar las fuerzas, como Tintoretto» (*ibid.*, t. cast.: 66). Para Deleuze, el principal cometido del arte de la pintura consiste en hacer visibles las fuerzas que constituyen el ser de lo sensible y que, precisamente por ello, escapan a la sensación desde el punto de vista empírico.

Los devenires-animales no sólo se hacen patentes en el arte de la pintura. En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari exploran el papel que desempeñan los devenires animales en la obra de este autor. Lo que encuentran, en los cuentos cortos de Kafka, así como en su correspondencia amorosa, es un devenir-animal cuyo propósito es instaurar una línea de fuga intensiva y creadora que permita, a los protagonistas de sus historias tanto como a sí mismo, escapar de los engranajes de la máquina familiar edípica y de la burocracia estatal. Este es precisamente el sentido del devenir-cucaracha del héroe de *La metamorfosis*, un devenir-animal que no es un juego

de palabras ni una estructura simbólica, sino un proceso en el que un mapa de intensidades, al injertarse en Gregor Samsa, reemplaza a su presunta subjetividad.

El animal muestra los dientes en nosotros como la rata de Hoffmanstahl, o la flor, sus pétalos, pero eso se produce por emisión corpuscular, por entorno molecular, y no por imitación de un sujeto, ni por proporcionalidad de una forma. [Deleuze y Guattari, 1978, t. cast.: 277]

El devenir-animal sólo es un caso entre otros ya que, según Deleuze, existen devenires de otras clases: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-molecular, devenir-imperceptible. Sin embargo, todos los devenires tienen en común que son moleculares o menores, porque lo que se deviene nunca es una forma, ni un objeto, ni un sujeto molar, sino una colectividad molecular: *haecceidad*. En *Kafka. Por una literatura menor*, la creación literaria recibe la calificación de «menor» en cuanto es el elemento que socava las condiciones sociales de la norma mayor dominante. Conviene aclarar aquí que, en el pensamiento de Deleuze, el término “menor” no alude a un arte de minorías, marginal o popular, sino a un ejercicio de minoridad, minoración en el arte cuya función es desestabilizar las normas. Lo que de aquí se deriva es una concepción de la creación artística como anomalía respecto a los valores dominantes —mayores— que definen una «normalidad» social. La obra maestra —afirma Deleuze— siempre es anómala y no tiene otra función que enriquecer la vida y la cultura. Conviene recordar aquí que el anómalo, en la ontología de Deleuze, es la línea envolvente que constituye el límite de cada multiplicidad y que, al permitir el pasaje entre multiplicidades, la hace devenir.

Según Deleuze, el principal problema que la escritura tiene planteado es escapar al ámbito de las consignas dominantes, que es también el de la opinión establecida en cuanto conjunto de tópicos que rigen la vida de los hombres en una época determinada. Por ello, devenir escritor depende de la posibilidad de inventar una «lengua extranjera», una «lengua menor» en la propia lengua que, al introducir variaciones intensivas en ellas, la haga zozobrar. El método para conseguir este propósito pasa siempre por el estilo, que en cada escritor es diferente, aunque la finalidad sea siempre la misma: forzar el lenguaje hasta un límite que Deleuze llama «asintáctico» y que, como la palabra indica, no tiene nada que ver con la sintaxis, sino con el Afuera del lenguaje. Este Afuera del que Deleuze nos habla es la multiplicidad

dinámica, diferencial e intensiva que constituye el límite del lenguaje (Deleuze, 1993, t. cast.: 9).

Deleuze concibe el lenguaje como indisolublemente ligado a los factores sociales, las relaciones de fuerzas y los distintos centros de poder que conforman el campo social. Es así como se entiende la importancia que reviste en su pensamiento el devenir-menor de la literatura, ya que implica una sustracción de los componentes mayoritarios y dominantes que sirven al poder político para bloquear la emergencia de la diferencia en el lenguaje como disidencia y creación. Esa es precisamente la operación que Kafka realiza con el idioma alemán: introduce en ella variaciones anómalas e intensivas que consiguen hacerla tartamudear. Kafka insta una línea de fuga dentro del alemán como lengua mayor que, al llegar al plano de la escritura, da origen a una literatura menor.

Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? [Deleuze y Guattari, 1975, t. cast.: 33]

## § 7. Consideraciones finales

Hemos intentado mostrar, a lo largo de este estudio, la estrecha solidaridad que existe entre la ontología y la teoría del arte de Gilles Deleuze. La conexión, sin embargo, no tiene tanto que ver con las nociones acuñadas por nuestro filósofo, si bien estas se mantienen —aunque metamorfoseadas— a nivel estructural, sino con una cierta atmósfera que impregna toda su producción filosófica. La obra de Deleuze está atravesada por un viento fuerte, un huracán, que amenaza con derribar las barreras que el pensamiento dogmático ha erigido para limitar la libertad de pensamiento y de acción. Es de sobra conocida la profunda aversión que sentía Deleuze por el fundamentalismo en todas sus formas, al que acusaba de arruinar nuestras posibilidades vitales y bloquear nuestra capacidad de experimentación. En este sentido, Deleuze nos invita a desterrar definitivamente «el juicio de Dios» porque de lo que se trata, en el arte como en todo lo demás, es de forjar un vínculo con la vida, en vez de pretender aherrojarla con categorías estáticas que nada tienen que ver con ella.

Según Deleuze, el arte es un antídoto contra las pasiones tristes de las que hablaba Spinoza, un revulsivo contra una sociedad en donde los clichés asfixian el pensamiento creativo, un «paisaje» nuevo que sólo podemos habitar a condición de despojarnos de nuestra pretendida identidad. El arte se muestra así como una medicina al servicio de la «gran salud» que Nietzsche distinguía de la «buena salud», ligada al confort y la seguridad. Como comenta Rajchmann (2004, t. cast.: 116), tal vez sea Deleuze el primero, después de Nietzsche, en practicar la estética como «gaya ciencia» injertándola, eso sí, en el corazón mismo de la modernidad urbana.

## Bibliografía

- Deleuze, G. (1962), *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF./ *Nietzsche y la filosofía* (Carmen Artal, trad.). Barcelona, Anagrama, 1994.
- Deleuze, G. (1963a), *La Philosophie critique de Kant: Doctrine des facultés*, Paris, PUF./ *La filosofía crítica de Kant* (Marco Aurelio Galmarini, trad.). Madrid, Cátedra, 1997
- Deleuze, G. (1963b), «L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant», en *Revue d'Esthétique*, 16-2, abril-juin, 113-136./ «La idea de génesis en la estética de Kant», en *La isla desierta y otros textos* (José Luis Pardo Torío, trad.). Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Deleuze, G. (1966), *Le Bergsonisme*. Paris, PUF./ *El bergsonismo* (Luis Ferrero Carracedo, trad.). Madrid, Cátedra, 1996.
- Deleuze, G. (1968), *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris, Éd. de Minuit./ *Spinoza y el problema de la expresión* (Horst Vogel, trad.). Barcelona, Muchnik Editores, 1996.
- Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*. Paris, PUF./ *Diferencia y repetición* (Alberto Cardín). Madrid, Júcar, 1988.
- Deleuze, G. (1969), *Lógica du sens*. Paris, Éd. de Minuit./ *Lógica del sentido* (Miguel Morey y Víctor Molina, trad.). Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, G. (1970), *Spinoza: philosophie pratique*. Paris, PUF./ *Spinoza: filosofía práctica* (Antonio Escotado, trad.). Barcelona, Tusquets, 1984.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1972), *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit./ *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Francisco Monge, trad.). Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit./ *Kafka. Por una literatura menor* (Jorge Aguilar). México, Era, 1978.
- Deleuze, G. y Claire Parnet (1977), *Dialogues*. Paris, Flammarion./ *Diálogos* (José Vázquez Pérez, trad.). Valencia, Pre-Textos, 1980.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Paris, Éditions de Minuit./ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, trad.). Valencia, Pre-Textos, 1988.
- Deleuze, G. (1981), *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Difference./ *Francis Bacon, lógica de la sensación* (Isidro Herrera, trad.). Madrid, Arena Libros, 2002.

- Deleuze, G. y Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Éditions de Minuit./ *¿Qué es la filosofía?* (Thomas Kauf, trad.). Barcelona, Anagrama, 1993.
- Deleuze, G. (1993), *Critique et clinique*. Paris, Éd. de Minuit./ *Crítica y clínica* (Thomas Kauf, trad.). Barcelona, Anagrama, 1996.
- Kant, I. (1790), *Kritik der Urtheilskraft*./ *Crítica del juicio* (Manuel García Morente, trad.), Madrid, Espasa, 1999.
- Pardo, J. L. (1992), *Las formas de la exterioridad*. Valencia, Pre-Textos.
- Rajchman, J. (2000), *The Deleuze Connections*. Massachusetts, Institute of Technology./ Elena Marengo, *Deleuze. Un mapa* (Elena Marengo, trad.). Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Spinoza, B. (1677), *Ethica, ordine geometrico demonstrata*./ *Ética demostrada según el orden geométrico* (Óscar Cohan, trad.). México, FCE, 1996.

