



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

di Filippo, Marilé

Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze

Aisthesis, núm. 51, julio, 2012, pp. 35-56

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze

Art and Political Resistance in (and to) the Societies of Control. A Flight through Deleuze

Marilé di Filippo
Universidad de Buenos Aires, Argentina
mariledifilippo@hotmail.com

Resumen • Este artículo se propone analizar, a través de un estudio teórico sobre el pensamiento de Gilles Deleuze, las potencialidades del arte para convertirse en una forma de resistencia a las dinámicas de las sociedades de control. Con este propósito, en primer lugar, este escrito trabajará sobre las características de tales sociedades; en segundo lugar, abordará las peculiaridades del arte según la concepción deleuziana; y, finalmente, repensará el carácter político de este funcionamiento del arte, lo que conducirá a una reflexión en torno a las vinculaciones entre arte y política.

Palabras clave: Deleuze, Sociedad de control, Arte, Política, Resistencia

Abstract • This article aims to analyze, through a theoretical study on Gilles Deleuze, the potentials of art to become a form of resistance to the dynamics of societies of control. First, this paper will focus on the characteristics of these societies, and then, it will tackle the peculiarities Deleuze's conception on art. At last, it will rethink the political character of the functioning of art by analyzing links between art and politics.

Keywords: Deleuze, Society of control, Art, Politics, Resistance

LÍNEAS PRELIMINARES

El presente escrito intentará abordar una problemática compleja, atractiva, irritante, apasionante, como es la que refiere a las posibilidades del arte de operar en tanto forma de resistencia política. Específicamente, se pretenderá trabajar esta temática en algunos escritos de Gilles Deleuze, bajo la guía de un interrogante engañosamente simple y que padece respuesta taxativas, a saber: ¿el arte puede constituirse en una forma de resistencia en las sociedades de control? Más aún, cómo, por qué. Sin ánimos de formular respuestas unívocas y certeras, sino sólo con el afán de generar algunas líneas de reflexión al respecto, este trabajo se propondrá un buceo por algunos textos en los que Deleuze discute audazmente dicho nudo problemático.

En este sentido, se abordará en primer lugar el concepto de sociedades de control, las características y propiedades distintivas de este tipo societario para, una vez comprendidos sus mecanismos aceitados, pensar en las posibilidades de resistencia a su interior. De allí que, en segundo lugar, se reflexione sobre el arte en la obra de Deleuze, sus particularidades y potencialidades, su relación con la sensación y el sentido, sus creaciones, composiciones y desterritorializaciones, su devenir minoritario y sus formas de resistencia. Finalmente, se indagará más profundamente respecto de la politicidad de esta propuesta, las razones que trazan conexiones entre el arte y la política y que contaminan saludablemente dominios que otrora se pretendieron puros, traslúcidos y exclusivos. Este será el intento de estas líneas, su apuesta, su desafío problemático, polémico, político.

PREFACIO SOBRE LAS SOCIEDADES DE CONTROL

Los anillos de una serpiente son aún más complicados que los agujeros de una topa

Gilles Deleuze

Gilles Deleuze en «Posdata sobre las sociedades de control» se propone repensar la vigencia del paradigma de las sociedades disciplinarias, propio de los siglos XVIII y XIX y que tuvo su apogeo a principios del siglo XX. Deleuze sostiene que las sociedades disciplinarias han entrado en crisis, siendo el mismo Foucault quien advirtió la brevedad de este modelo y la salida del mismo en sus últimos tiempos. Los espacios de encierro han entrado sistemáticamente en decadencia, lo cual se plasma en los intentos infructuosos de reformar dichas instituciones. Tras la Segunda Guerra Mundial, las nuevas fuerzas —que avanzaban lenta y sigilosamente— se desenvolverán e instalarán un tanto más bruscamente, evidenciando un viraje hacia sociedades radicalmente distintas de las que les antecedieron.

Para Deleuze, la información es la que suscita la entrada en crisis de la disciplina y de sus instituciones panópticas de encierro, en la medida en que ésta permite la emancipación de la vigilancia del ojo. Al unísono con la Escuela de Palo Alto, postula que la información ya no supone un conjunto de conocimientos o de datos vagos sobre determinado tema, sino que se convierte en algo que puede ser cuantificable, medible, transmisible, traficable.

En efecto, el hombre de las sociedades de control estará encorsetado, de un nuevo modo, a partir de la aceitada dinámica entre información y comunicación, una comunicación que Deleuze concibe como imprescindible para el férreo dominio societal. Manifiesta que la comunicación se encarga de propagar la información y, precisamente, «una información es un conjunto de palabras de orden» (QAC)¹. El acto de informar supone, entonces, trasmitir aquello que se debe creer o simular que se cree, es decir, informar es poner en circulación esas palabras de orden y, en consecuencia, «[...] la información es exactamente el sistema de control» —que la comunicación propaga— o, más precisamente, «[...] es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada» (QAC).

Esta instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación supone la modificación intensa de los parámetros que guiaron y constituyeron el modelo societario anterior. Así, de un lenguaje común de tipo analógico, propio de las sociedades disciplinarias, se pasa a uno de índole numérica específico de este sistema de geometría variable que constituyen los diferentes aparatos de control en tanto variaciones inseparables. A su vez, de la idea de molde, definitoria de los lugares de encierro, se produce un desplazamiento hacia las modulaciones, hacia moldes auto-deformantes, como formas de los controles.

Los espacios de encierro disciplinario dejarán paso a las nuevas modalidades de control que producen la crisis de las instituciones disciplinarias. En este sentido, en el régimen de las prisiones, comienzan a surgir penas de «sustitución» y collares electrónicos cuyo fin consiste en imponer, a los que han sido condenados, la obligación de permanecer en su casa en determinadas horas, por ejemplo. El régimen de las escuelas se empieza a regir por la formación permanente y la evaluación continua que, para Deleuze, supone el abandono de toda investigación. En el de los hospitales, emerge la nueva medicina, «sin médico ni enfermo» que diferencia a los enfermos potenciales y las personas de riesgo, que no muestra, como se suele decir, un progreso hacia la individualización, sino que sustituye el cuerpo individual o numérico por la cifra de una materia <dividual> que debe ser controlada» (PSC, 120).

La fábrica, por su parte, cede su protagonismo a la empresa que establece su régimen, consagrándose a la «metastabilidad», la modulación de cada salario en base a la formación permanente seguida de la evaluación continua, situaciones propias de una sociedad en la que nunca nada se termina, transformando así las formas de manejo del dinero, los productos y los hombres. De este modo, Deleuze asevera que:

la fábrica constituía a los individuos en cuerpos, por la doble ventaja del patrón que vigilaba a cada elemento en la masa, y de los sindicatos que movilizaban una masa de resistencia; pero la empresa no cesa de introducir una rivalidad inexplicable como sana emulación, excelente motivación que opone a los individuos entre ellos y atraviesa a cada uno, dividiéndolo en sí mismo (PSC, 117).

Se impone la obligación de la capacitación y formación permanente, como validación sin fin. No hay ciclos cerrados, siempre se está en movimiento, todo se retroactiva, nunca hay sobreseimiento, no hay punto de llegada ni sensación de descanso, ni satisfacción por el logro. Lo que cunde es la moratoria ilimitada, la deuda eterna, el sentimiento de falta.

¹ Todos los títulos de las obras citadas de Deleuze han sido abreviados; para ver el nombre completo se dispone un índice de abreviaciones al final del artículo.

Ello se vincula directamente con la falsa sensación de libertad que posee el individuo de estas sociedades, derivada de que ya no tiene la necesidad de estar encerrado una cantidad fija de horas en su trabajo o en otros lugares, la anatompolítica funciona de modo diferente. La aparición de la información circunscribe el espacio de aparición del cuerpo, mostrando una aparente ubicuidad de éste que parece fluir libremente, mientras que en verdad el individuo se encuentra más encorsetado que en épocas disciplinarias teniendo su libertad fuertemente coartada por esta continuidad permanente del «nunca acabar». Las máquinas complejas de información conjugan la vida laboral y social produciendo en este entrecruzamiento una aparente ubicuidad que esconde la profundización de la anatompolítica.

Así, el ejercicio del control se basa en la existencia de una contraseña que es la posesión y el saber por excelencia de cada individuo. Deleuze sostiene que, a diferencia de las sociedades disciplinarias, donde la firma y la matrícula eran las principales identificaciones (la primera indicando al individuo y la segunda su posición en una masa), en las sociedades de control prima la cifra que es, ni más ni menos, una contraseña. Entonces, «el lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en *<dividuos>*, y las masas en muestras, datos, mercados o *bancos*» (PSC, 118, énfasis original).

La validación identitaria del Estado en la sociedad de control se realiza, entonces, a partir de la asignación de contraseñas. El individuo y la masa son reemplazados por los bancos de datos que circulan, se compran y se venden, legitimando a la vez un saber distinto, que va a ser precisamente el «saber del dato» y dando cuenta de la creación y utilización de máquinas —de tercer tipo— informáticas y ordenadores, cuyo peligro pasivo es el ruido, y el activo, la piratería y la introducción del virus. A su vez, este «dividuo» propio de las sociedades de control, este hombre cifrado, de contraseña y datos, es eminentemente ondulatorio, «[...] en órbita sobre un haz continuo» (*Ibid.*), a diferencia del hombre disciplinario que se había constituido en un productor discontinuo de energía. Manifiesta audazmente Deleuze «el viejo topo monetario es el animal de los lugares de encierro, pero la serpiente es el de las sociedades de control» (*Ibid.*).

Al mismo tiempo, se ha efectuado un salto de un capitalismo de producción de bienes a uno de producción de servicios. La producción de bienes continúa pero en condiciones nefastas en los países considerados del Tercer Mundo, mientras que en los centros neurálgicos del capitalismo se brindan servicios dando lugar a lo que el autor considera como «capitalismo de superproducción», en el que no se venden objetos sino imágenes de ellos y donde principalmente se venden servicios y se compran acciones. Es un capitalismo dispersivo, enfocado no en la producción sino en el producto, siendo el servicio de venta el alma de la empresa y el marketing el instrumento predilecto de control social, control que «[...] es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado, mientras que la disciplina era de larga duración, infinita y discontinua» (PSC, 119). Así, esta «instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación» (PSC, 121), reemplazará al hombre encerrado por el hombre controlado, endeudado, supuestamente libre pero, en realidad, rígidamente maniatado.

ARTE: SENSACIÓN Y CREACIÓN. COORDENADAS DE UNA FUGA

Necesitamos al mismo tiempo creación y pueblo.

Gilles Deleuze

Situados en estas redes inmensamente complejas que supone la sociedad de control, las preguntas que se imponen son: ¿hay posibilidad de resistencia en estas sociedades?, ¿en dónde radicarían?, ¿cuáles serían sus formas? Precisamente, Deleuze sitúa en el arte una de las salidas posibles a las dinámicas asfixiantes de estas sociedades de control. El arte se constituye en un foco de resistencia en la obra deleuziana, un escape, una salida.

El arte crea y en la medida en que crea; resiste. Así como la filosofía crea conceptos, la ciencia prospectos y funciones, el arte crea *perceptos* y *afectos*. La creación escapa a la comunicación. Deleuze sostiene que concebir una idea no es del orden de la comunicación, resulta irreducible a ella. Mientras que la comunicación trasmite información, es decir, consiste en hacer circular palabras de orden, por lo tanto, en propagar el sistema de control, el arte se opone a ella a partir de la creación.

En este sentido, las creaciones del arte se convierten en interruptores, en vacuolas de no comunicación, en resistencias a la comunicación y a la información. Dicha apuesta reside en la convicción de que no se carece de comunicación, sino que la misma abunda. De lo que se carece, efectivamente, es de creación, de resistencia al presente. Las sociedades están repletas de palabras de orden y de opiniones que confirman el orden y sus representaciones. La opinión precisamente consiste en la afirmación de un orden de realidad y de la experiencia narrativa que el mismo establece. La opinión es circular, se basa en los códigos vigentes y no hace más que confirmarlos. El arte resiste a estos modelos hegemónicos y homogeneizadores mediante los cuales se da forma al sentir, ver y decir de los sujetos.

Crear entonces es resistir, pero —retomando lo anteriormente expresado— ¿qué es lo que crea el arte? Como se ha enunciado, el arte crea perceptos y afectos, simplemente *sensaciones* que consisten en esos compuestos. Los perceptos no son percepciones, son independientes de quienes las experimentan, del mismo modo que los afectos no son afecciones sino que desbordan la fuerza de aquellos por quienes pasan. Las sensaciones, los perceptos y los afectos se tornan en la obra deleuziana y según sus términos, «seres» o fuerzas, que se valen por sí mismos, excediendo cualquier vivencia. Como aseveran Deleuze y Guattari «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» (QF, 165).

Estas sensaciones, bloques de perceptos y afectos, que el artista crea, deben sostenerse por sí mismos, esa es la condición del verdadero arte, es decir, deben conservarse. Se hace arte con sensaciones y al mismo tiempo se crean nuevas, es decir, «la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación» (QF, 168).

Deleuze y Guattari afirman que «el percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre» mientras que «los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza» (QF, 170). Ello no supone la ausencia literal del hombre sino que él mismo forma parte del paisaje; no funciona como individuo que percibe sino como participante del compuesto de perceptos y afectos, él es un compuesto, una sensación.

La sensación, así, es la base de cualquier estética posible. Deleuze expresa que los huesos son lo cercano al cerebro, la carne a la sensación y los nervios. Sostiene:

la sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo «sensacional», de lo espontáneo... etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el «instinto», el «temperamento»), [...], y una cara vuelta hacia el objeto (el hecho, el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto (Deleuze, FBLS, 41-2; énfasis original).

La sensación está en los cuerpos, no en los aires, radica en los cuerpos², es una variación que el cuerpo experimenta, ella lo deforma, es su agente de deformaciones. Los cuerpos sufren espasmos, es decir, la acción sobre ellos de fuerzas invisibles, que los deforman, que producen un movimiento sin moverse del sitio. Un cuerpo es afectado por una sensación cuando las palabras no pueden dar cuenta de dicha experiencia, cuando se desestabilizan los discursos, cuando sólo es testigo mudo de su alteración, de la oscilación de sus contornos.

La sensación no es sentimiento, es afecto y tiene que ver con el instinto. El sentimiento consiste en una producción discursiva a partir de determinada afectación sensible, es una forma de representar y expresar desde el sentido, desde el código establecido, lo vivido por la experimentación de una sensación. La sensación, en cambio, es pura fuga del sentido. Ella determina el instinto en cierto momento y, a su vez, el instinto es el paso de una sensación a otra, la búsqueda de la mejor sensación entendida no como la más agradable sino como «[...] la que descubre la carne en tal o cual momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación» (Deleuze, FBLS, 46).

La sensación de tal o cual dominio sensorial específico vincula todos los sentidos, pero a partir de una potencia vital que desborda estos dominios específicos. Ella encarna un *ritmo* el cual «[...] aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual» (FBLS, 49). Éste «[...] pone en cada sensación los niveles o dominios por los que pasa. [...] Es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre» (*Ibid.*).

Se produce, entonces, una unidad rítmica de los sentidos. Ello supone un más allá del organismo, implica el *cuerpo sin órganos*, es decir, sin la organización de órganos que denominen un organismo y aprisionen la vida. El *cuerpo sin órganos* es un cuerpo intenso e intensivo, afectivo, anarquista, vital, recorrido por una onda que traza niveles o umbrales. Por ello, la sensación que lo alcanza es *vibración*, produce variaciones alo-trópicas y no representaciones. Así, «[...] la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad

² Deleuze aclara que ello es así aunque se trate del cuerpo de una manzana como las de Cézanne.

orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital» (Deleuze, FBLS, 52). La sensación es, entonces, el encuentro de la onda con fuerzas que accionan sobre el cuerpo generando un *atletismo afectivo*.

El cuerpo sin órganos posee, por lo tanto, órganos indeterminados, o más específicamente, se define por la «[...] *presencia temporal* y *provisional* de órganos determinados» (Deleuze, FBLS, 54; énfasis original), los cuales surgen del encuentro de la onda y las fuerzas y cambian cuando éstas se modifican o cuando atraviesan otro nivel, dando lugar a lo que Deleuze denomina «la realidad histérica del cuerpo»³.

Asimismo, mientras que la vinculación entre los sentidos en la sensación da lugar a una unidad rítmica, la conexión entre sensaciones pertenece al dominio de la *resonancia*, no de la vibración. En otros términos, la sensación es esencialmente ritmo; atañe a la vibración que recorre el cuerpo, sin órganos, siendo el vector de la sensación lo que permite que se pase de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, el ritmo se libera, se confrontan y reuniéndose diversos niveles de sensaciones; es allí donde sucede una resonancia. Ello implica la posibilidad de pensar en relaciones no ilustrativas, no narrativas, ni siquiera lógicas ni inteligibles, entre objetos o ideas, lo cual Deleuze denomina *matters of fact*.

De este modo, es cuestión de fuerzas que accionan sobre esos cuerpos, el arte en general —e independientemente de sus clasificaciones— tiene que ver con la operación de estas fuerzas. Tal como manifiesta Deleuze: «[...] la cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas» (FBLS, 63).

Así, la misión de la pintura consiste en lograr hacer visibles fuerzas que no lo son al igual que la música debe convertir en sonoras fuerzas que no se escuchan. Y la fuerza se relaciona con la sensación ya que «[...] es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación da cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan» (Deleuze, FBLS, 63).

La fuerza, por su parte, no tiene que ver con el movimiento sino con la estática o, podría decirse, con un movimiento *in situ*, en el sentido de que se relaciona con procesos de deformación (y no de transformación ni de descomposición) que le ocurren al cuerpo. Cuando una fuerza se aplica a una zona la convierte en zona de indiscernibilidad, común a muchas formas pero irreductible a alguna de ellas, zona por la que pasan líneas de fuga que se escapan nuevamente a toda forma por su carácter deformante.

Y aquí es tiempo de intensificar las interrogaciones que desataron las líneas de este apartado y preguntarse: ¿cómo accionan, de manera más precisa, las sensaciones —perceptos y afectos— en esta labor de corrosión sobre la lógica del control?, ¿cómo crean esas vacuolas de no comunicación?, ¿cómo resisten a la lógica del sentido, de la opinión, de la representación establecida?

³ En un ejercicio de clínica estética, Deleuze sostiene que esta histeria se produce principalmente en la pintura, mientras que la música, por ejemplo, se enfrenta más que nada a la esquizofrenia, lo que conduce a pensar que sobre cada arte compete una clínica particular. No obstante, ésta no es una diferenciación central en la medida en que el mismo autor reconoce que la separación de las artes no tiene una importancia fundamental en tanto mantienen un problema común, una comunidad de la que se ha tratado de dar cuenta en lo que antecede y en lo que vendrá.

Deleuze señala que Francis Bacon distingue dos violencias: la del espectáculo⁴ y la de la sensación, siendo necesario renunciar a una violencia para atender a la otra. En otros términos, es imprescindible renunciar a la violencia del espectáculo en pro de la violencia de la sensación lo que supone, necesariamente, una especie de declaración de la fe en la vida. Precisa: «a la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Ésta se funde con su acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa [...]» (Deleuze, FBLS, 45-6).

Ello se entronca cabalmente con la oposición —que Deleuze analiza en la pintura pero cuya lógica puede extenderse al resto de las artes— entre la figuración —lo figurativo—, que corresponde al campo de la forma y de la representación, y la figura —lo figural— que pertenece al orden de la sensación. Es decir,

lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse una historia (FBLS, 14).

Las Figuras están liberadas del orden de la representación y se conectan con la sensación. La representación, a su vez, es en sí misma orgánica y expresa la vida orgánica del hombre en cuanto tema o sujeto. La Figura y la sensación suponen, en cambio, la «[...] revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace que crujan o se inflen los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas [...]» (FBLS, 163). Ahora bien, el autor se pregunta: «pero escoger <el grito antes que el horror>, la violencia de la sensación antes que la idea del espectáculo, ¿en qué es un acto de fe vital? Las fuerzas invisibles, las potencias del porvenir, ¿no están ya ahí, y mucho más insuperables que el peor espectáculo e incluso el peor dolor?» (FBLS, 68). Responde:

sí, en cierta manera, como lo testimonia cualquier pieza de carne. Pero de otra manera no. Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma su posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga. La vida grita *contra* la muerte,

⁴ Aquí se torna imposible resistir a la tentación de asociar esta noción con el concepto de espectáculo tan difundido a partir de los escritos de Guy Debord. La vida, sostiene Debord, se presenta como una acumulación de espectáculos, es decir, lo vivido se separa en una representación, siendo el espectáculo la «inversión concreta de la vida, [...] el movimiento autónomo de lo no-viviente» (2). En otros términos, el espectáculo —que no es sólo un mero conjunto de imágenes sino un tipo de relación social entre personas mediada por imágenes— se ha adueñado de la cotidianidad de la existencia social. Es una visión del mundo que ha llegado a objetivarse, es el modelo de la sociedad, es su principal producción, es el mundo del parecer, el reino de la apariencia y la pasividad. Es medio y fin, comunicación unilateral, monólogo y autorretrato. Es lo único visible, es el capital transformado en imagen pero también acompañado de una construcción narrativa e ilustrativa que representa la vida bajo las lógicas de un sistema dominante donde «[...] el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia» (9). En este sentido, si bien existen algunas similitudes entre ambas interpretaciones también se producen notables diferencias cuyo análisis excede, por razones de extensión, las posibilidades de este escrito.

pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando (Deleuze, FBLS, 68, énfasis original).

Otro giro problemático se impone aquí. Precisamente, Deleuze asevera que el arte —puntualmente la pintura en el caso al que refiere— no comienza desde la página o el lienzo en blanco, no comienza desde la nada y el silencio; estamos invadidos de datos, muchos de los cuales son precisamente figurativos. En efecto, expresa Deleuze, «estamos asediados por fotos que son ilustraciones, periódicos que son narraciones, imágenes-cine, imágenes-tele. Hay clichés psíquicos tanto como físicos, percepciones totalmente hechas, recuerdos, fantasmas» (FBLS, 90). De este modo, el arte debe carcomer el cliché y para ello no basta con maltratarlo, triturarlo y transformarlo intelectualmente sino que es necesario operar una verdadera deformación para arremeter contra este mundo en el que sobra lo sensacional (y no la sensación), en donde se multiplican las imágenes de todas las clases y las reacciones contra los clichés generan más clichés.

Los datos figurativos son posibilidades de ver, son reproducciones, representaciones (narrativas e ilustrativas) que operan por semejanza o convención, por analogía o por código. Pero, independientemente de su modo de proceder, ellas existen en sí mismas, «no son solamente posibilidades de ver, *se las ve, y finalmente ellas son lo único que se ve*» (Deleuze, FBLS, 93, énfasis original). Por lo tanto, la foto «hace» la persona o el paisaje, del mismo modo que el periódico hace el acontecimiento y no sólo se limita a narrarlo, teniendo como finalidad «[...] imponernos la «verdad» de imágenes adulteradas inverosímiles» (Deleuze, FBLS, 93).

El cliché se sale a partir de la Figura, no obstante, la Figura siempre alberga un resto figurativo. Se produce una relación interior muy compleja. Pensado desde la pintura, Deleuze manifiesta:

hay un primer elemento figurativo, pre-pictórico: está en el cuadro, en la cabeza del pintor, en lo que el pintor quiere hacer, antes de que el pintor empiece, clichés y probabilidades. Y este primer elemento figurativo no se puede eliminar completamente, siempre se conserva algo de él. Pero hay un segundo elemento figurativo: aquel que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura, como efecto del acto pictórico. Porque la pura presencia de la Figura es de hecho la restitución de una representación, la recreación de una figuración. [...] Y estas dos figuraciones, la figuración a pesar de todo conservada y la figuración encontrada, la falsa fiel y la verdadera, no son del todo de la misma naturaleza. Entre las dos se ha producido un salto sin moverse del sitio, una deformación sin moverse del sitio, el surgimiento sin moverse del sitio de la Figura, el acto pictórico (FBLS, 98-9).

Así «*un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado mediante trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a producir la Figura visual improbable (segunda figuración)*» (Deleuze, FBLS, 99, énfasis original).

Ahora bien, si trasladamos esta lógica al arte en general, es posible decir que este funciona *en y sobre* el espectáculo y la lógica del sentido dominante, y que se sirve de sus propias representaciones para deformarlas permitiendo la emergencia de la sensación, proceso que no es absoluto, sino que está siempre contaminado por un resto, deformado y convertido en otra cosa. La cuestión radica en la producción de creaciones que trastornen los moldes perceptivos y afectivos dando lugar a otros órdenes de sensación y sentido. Es, como dice Deleuze, el surgimiento de un mundo en otro mundo a partir de la intensificación y propagación de esos trazos no narrativos ni ilustrativos, irracionales,

accidentales e incluso a-significantes y sin sentido —allí mismo contenidos—. Se quiebra así la organización óptica soberana y emerge el caos, la catástrofe, pero no para instalarse en tanto tal sino para ser, a la vez, germen de otra composición, de otro ritmo, en el que se han abierto nuevos dominios sensibles.

Repensándolo en otro sentido, el arte produce composiciones de afectos y perceptos, actividad que lo define y que siempre es estética, siendo precisamente el trabajo de la sensación. Dicha sensación siempre es una pregunta, una interrogación, una interpelación que, aunque carezca de respuesta o se constituya por el silencio, se convierte en una molestia, una incomodidad que desterritorializa. No obstante, según Deleuze y Guattari:

la sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito (QF, 198-9).

El arte debe pasar por lo finito para encontrar lo infinito, atravesar el plano de composición y sufrir esa reterritorialización para liberar todas las sensaciones allí contenidas, extendiendo y distendiéndolo sin límites.

En este sentido, el arte llama al caos con todas sus fuerzas, lo afronta, se inmiscuye y se hace cargo de él, traza un plano sobre el mismo dando lugar a un finito que devuelva lo infinito. Deleuze y Guattari sostienen que en verdad esta especie de batalla contra el caos consiste en una lucha por apropiarse de sus armas para utilizarlas contra la opinión. El arte se enfrenta al caos, intenta componerlo constituyendo un *caosmos*, un caos compuesto, que no ha sido previsto ni preconcebido. En sus términos, «el arte transforma la variabilidad caótica en variedad caoidea [...]» (QF, 206), es decir, «el arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible, o del que extrae una sensación caoidea como variedad [...]» (QF, 207) y así entabla su batalla carnal contra la opinión de la que, a su entender, proceden las desgracias de los hombres.

Al mismo tiempo, Deleuze agrega que el arte crea y conserva. Más aún, el arte es lo único que conserva y que se conserva en sí, gracias a la independencia de la obra de su modelo, de los personajes, del espectador, de su mismo creador. Crea, conserva y resiste, libera la vida donde está cautiva, o al menos lo intenta en un reto duro e incierto.

Los artistas para Deleuze son atletas que, saturando cada materia, crean gigantes demasiado vivos para ser vivibles o vividos, atletas que ponen en acción la fabulación creatora y regresan, dice el autor, con los ojos enrojecidos y sin aliento. En sus palabras, los artistas ejercen «un atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo», que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas [...]» (QF, 174).

Así, estos atletas afectivos añaden variedades nuevas al mundo al crear permanentemente nuevos seres de sensación, por lo que, como bien afirman Deleuze y Guattari, «de todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto» (QF,

177). Es un juego atlético y afectivo entre las propias imposibilidades y la virtualidad de lo posible. La imposibilidad es la condición de posibilidad de lo posible, es la condición para la apertura de la fuga, para lograr hacer devenir la potencia de la creación.

DEVENIR... SER MINORÍA

Los devenires escapan al control, esas minorías que no cesan de resucitar y de resistir

Gilles Deleuze

Deleuze propone pensar en términos de *procesos*, más aún, sentencia que sólo hay procesos que actúan en multiplicidades concretas, consideradas pobladoras del campo de *inmanencia* que producen los sucesos, es decir, elementos en los que se encarna lo que acontece. Por lo tanto, todos los procesos ocurren en un plano de inmanencia y en una multiplicidad considerada una especie de región del mismo. Y, precisamente, afirma Deleuze: «los procesos son los devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación: es el caso de los devenires–animales o de las individuaciones no subjetivas» (CO, 233-4).

En este sentido, es posible afirmar que el arte también tiene que ver con el proceso, con el *devenir*, que habita las zonas de indeterminación y comienza con el animal, más específicamente, con el animal que delimita un territorio y hace una casa. Pero, ¿qué supone esta idea de territorio?, ¿qué implica este lazo entre el devenir, la animalidad, la territorialidad y el arte?

Deleuze y Guattari sostienen que «el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, sensibilias que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones» (QF, 186). De allí que el arte no pueda dejar de estar nunca obsesionado con el animal, más aún, «no hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yergue hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización» (QF, 186). No obstante, añade Deleuze, sólo se trata de nosotros, o mejor, de lo que tenemos de animal, vegetal, mineral. El devenir animal consiste entonces en:

hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos a-significantes (Deleuze y Guattari; KPLM, 24).

Es cuestión de movimientos, umbrales, intensidades a-paralelas y no simétricas, de flujos que se retroalimentan y que hacen que la intensidad de la fuerza animal desterritorializada, intensifique la fuerza humana desterritorializante produciéndose una conjunción de flujos que se potencian mutuamente, un continuo de intensidades reversibles.

El devenir es siempre *minoritario*, escapa al control, no es pasado, presente ni porvenir, es la actualidad de lo intempestivo, aquello que no deja de resucitar y resistir. El devenir no es la historia, lo que deviene es el *acontecimiento*. En sus palabras, «[...] la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderte para <devenir>, es decir, para crear algo nuevo» (Deleuze, CO, 268). La historia es condición, es cláusula, es pauta, término; el devenir es novedad, es tormenta, es lo inoportuno, es lo extemporáneo.

Y el arte justamente es el indicado para aprehender al acontecimiento, es el indicado para aspirarlo. El arte puede hacerse cargo gloriosamente de ese entre-tiempo que constituye el acontecimiento, de ese devenir, de ese tiempo muerto al que no le interesa contabilizarse, esa espera y a la vez reserva, esa desincronización, que se desarrolla paralelamente en coexistencia al tiempo del accidente, al tiempo que se mide, que se cronometra, que se compone de instantes. El acontecimiento y el devenir son del orden del tiempo de superposición, no de sucesión.

El arte hace devenir; encarna el acontecimiento, propulsa un devenir sensible, que difiere del devenir conceptual, y que significa «[...] el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), girasol o Acab [...]» (Deleuze y Guattari, QF, 179). Es, sin más, la apuesta a lo posible como categoría estética, la alteridad introducida en una materia de expresión.

Devenir es *devenir minoría* y las mismas minorías son un devenir, un proceso, que se distinguen de las mayorías no por cuestiones de índole numérica sino por la conformidad o disconformidad con un modelo. Las mayorías son modelo, las minorías se sustraen a él, se escapan, se ríen. En todos los hombres vive atrapado un devenir minoritario que conduciría por fugas impensadas si se lo dejara andar, correr, huir. Incluso Deleuze manifiesta que la minoría puede crear sus modelos, pero lo hace sólo cuando pretende convertirse en mayoría, cuando pretende alcanzar algún grado de supervivencia, de estabilidad. Pero de allí no procede su potencia, ésta sólo anida en la creación, en lo que ha sabido innovar y hacer emergir desde fuera del modelo, aunque circunstancialmente se integre de algún modo a él, nunca cediendo a las cadenas de la dependencia. El devenir minoritario viene atado a la creación, la minoría siempre es creadora. La noción de minoría supone, entonces, también la idea de una sociedad habitada por líneas de fuga que proponen escapes en todas las direcciones, invitando a ser seguidas. Así es que debe dársele un estatuto a las *máquinas de guerra* como formas de ocupar el espacio-tiempo y de inventar nuevos espacios-tiempos.

Precisamente, los movimientos artísticos son máquinas de guerra. Las máquinas de guerra tienen una función colectiva, anónima, en tercera persona. Son polimorfas, difusas. Suponen una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento, retaguardia, ni batalla. Son exteriores a la forma Estado, dirigidas contra ella en su forma actual o virtual y, a la vez, irreductibles. Sólo existen en sus propias metamorfosis, «existe tanto en una innovación industrial como en una invención tecnológica, en un circuito comercial, en una creación religiosa, en todos esos flujos y corrientes que sólo secundariamente se dejan apropiar por los Estados» (Deleuze, EMG, 173-4). No son independientes de la forma Estado sino que compiten, coexisten en un campo en constante interacción.

Estas máquinas de guerra llaman a una forma futura, a una forma *pueblo* que no existe, a una tierra nueva. El arte susurra pueblo, murmura sobre un pueblo que falta. Se hace arte *por* un pueblo que falta, entendiendo ese *por*, no como *en lugar de* sino

con la intención de. De allí que los mejores artistas son los que apelan a un pueblo y verifican su falta. El artista apela al pueblo, no puede ni tiene que crearlo sino clamarlo con todas sus fuerzas, desde la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a la infamia. En sus términos:

el artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o de filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente (Deleuze y Guattari, QF, 111).

Pero simultáneamente, cuando un pueblo se crea y se gesta a sí mismo, lo hace con una carga extraordinaria de sufrimiento que lo vuelve, de algún modo, convergente con el arte. Por ello es que sin duda se produce una «tabulación», en sentido bergsoniano, común al pueblo y al arte.

Deleuze y Guattari exclaman la máxima artaudiana: «[...] escribir para los analfabetos, hablar para los afásicos, pensar para los acéfalos» (QF, 111). El arte anuncia enérgicamente la venida de «[...] una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada, irremediablemente menor [...]» (*Ibid.*). El artista debe devenir analfabeto, afásico, acéfalo, para que ellos devengan otra cosa y se libren de su agonía. Porque el devenir es siempre doble, ida y vuelta, vaivén liberador, doble vía, el artista deviene acéfalo, el acéfalo otra cosa, quizás artista, y a la vez uno es interior a otro y viceversa, el pueblo, o mejor el *devenir pueblo* es interior al artista a la vez que el artista es interior al pueblo. El arte le susurra al porvenir las sensaciones persistentes del pueblo «[...] el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada» (QF, 178).

Y el pueblo emerge del caos, de aquel caos del que el arte pretendía hacerse cargo para arrebatarle sus temibles armas, ese caos que al ser no-arte se torna necesario para el despliegue del arte. El pueblo surge del caos, germina de él, de allí emerge su sombra, la sombra de un pueblo venidero.

En consecuencia, el artista no puede ni debe conformarse con una vida personal, individual. Deleuze manifiesta que «el acto de escribir es una tentativa de convertir la vida en algo que no es sólo personal, de liberar la vida de aquello que la aprisiona. [...] Se escribe en función de un pueblo futuro que aún carece de lenguaje» (CO, 228-9).

Se escribe, se hace arte y se revoluciona a la vez, el artista es pueblo y revolución. La sentencia deleuziana reza que «la única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable» (CO, 269). Una revolución que reside en las vibraciones, en los abrazos, en las aperturas, en los tumultos, en los nuevos lazos que inmanentemente genera y su éxito es la revolución misma, su devenir y los devenires que se sucedan, no un fin ajeno sino su propio acontecer.

CARTOGRIFIANDO FUERZAS RESISTENTES. INTERSECCIONES ENTRE ARTE Y POLÍTICA

Sueño, deseo, arte: lugares de abrazo y de resonancia, lugares de lucha

Gilles Deleuze

Una vez aquí, se torna pertinente volver la vista atrás y reflexionar cabalmente en torno a la vinculación del arte con la sensación, con su creación constante de afectos y perceptos, intensificando la interrogación en torno a la dinámica política implicada en ello en tanto modo de resistencia a las lógicas de la sociedad de control. Específicamente, lo que se pretenderá desentrañar en estas líneas finales serán las particularidades que tornan al funcionamiento del arte un proceder político y, como consecuencia, explorar en detalle las articulaciones entre arte y política.

Si el arte se caracteriza por la composición de la sensación, como antes se ha afirmado, por la acción de afectos y perceptos que no deben ser subsumibles ni legislables desde el orden de la opinión, la comunicación y la información; si da lugar a nuevas maneras de ver, oír y sentir, si distorsiona así la lógica discursiva dominante, su orden de la ilustración, la narración y el sentido, surge una primera presunción de su politicidad por ser un ejercicio de resistencia frente a las dinámicas del control.

En efecto, los estatutos discursivos, los órdenes de asociaciones significantes de las sociedades de control, generan maneras de hacer visible, aprehensible y comprensible la experiencia, dan lugar a órdenes sensibles que suponen modelos de codificación de la sensibilidad del sujeto reduciendo la potencia de la realidad, de la intensidad, de la experiencia y del devenir. Ellos producen subjetividades y modos de vida obedientes al control que sostienen el orden de lo homogéneo, de la repetición, de la semejanza.

El arte, en cambio, hace circular la realidad de otro modo, como potencia, entendida como la fuerza desestabilizadora contenida en los acontecimientos. El arte produce variaciones en el orden de lo sensible, crea nuevas formas de experiencia, agencia intensidades, genera velocidades, remolinos y torbellinos que desmontan el sentido imperante y por ello mismo dan lugar a otros flujos vitales, a nuevas líneas de vida. Estas líneas de vida son trazos irreverentes hacia lo sin-sentido, lo sin-significado, lo indeterminado para la lógica del sentido vigente. El arte tracciona y arrastra hacia el terreno de lo caótico, lo heterogéneo, lo paradójico.

De esta manera, el arte hace devenir, entendiendo al devenir no como una fuga de la realidad sino como un escape de las representaciones de la realidad. Es decir, produce un deslizamiento de los cuerpos por líneas de fuga donde los modos de percepción y afición, y producción de subjetividad, se desorganizan para luego recomponerse a partir de las intensidades de la experiencia, a partir de la vida misma. Supone, entonces, un ejercicio vital, una recreación de los modos de vida, de la vida como resistencia. Y es en esta línea que Deleuze sostiene que lo más relevante no es el contenido del arte sino su *funcionamiento*, es decir, los modos en los que opera en tanto composición y constelación de fuerzas sobre los dominios del sentido y de lo sensible imperantes deformándolos, al estilo de su acción sobre los cuerpos.

Ahora bien, ¿por qué es específicamente político este proceder resistente del arte?, o mejor, ¿cuáles son los vectores por los que transita esa resistencia y que la tornan ‘política’? La respuesta a esta interrogante supone desentrañar los motivos por los que la percepción y la afección se tornan núcleos básicos de la política, problemas políticos.

Las razones de ello estriban en que la percepción y la afección no sólo condicionan la experiencia individual sino también la experiencia colectiva, es decir, determinan los lugares de cada uno, sus funciones, lo que le está permitido y vedado, administrando los espacio-tiempos, la posibilidad o no de ser parte de la comunidad y las características de esta participación en ella. Es decir, si consideramos que la percepción y la afección tienen que ver con lo que Jacques Rancière denomina *partición de lo sensible*, es decir, con «[...] un sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas [...]» (9), su polititud queda de manifiesto. En otros términos, el arte resiste, entonces, no sólo al sojuzgamiento de los cuerpos en su individualidad sino a una determinada configuración de lo común, que responde a un régimen de dominación, el cual sigilosamente ha instaurado nuevas dinámicas de control que no sólo controlan sino que *producen* subjetividades, espacios, tiempos, funciones, relaciones y asignan unos a otros.

No obstante, es necesario ahondar más profundamente en esta articulación entre la *resistencia*, la *percepción*, la *afección* y lo *colectivo* como núcleos de la conexión entre arte y política —en la prosa deleuziana— y para ello su trabajo sobre la literatura kafkiana resultará central⁵.

En las páginas iniciales, Deleuze y Guattari sostienen: «nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia» (KPLM, 17; énfasis original). Kafka hace una *literatura menor*, lo que no supone una literatura de un idioma menor sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor; ello no refiere a la calificación de ciertas literaturas sino a «las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)» (Deleuze y Guattari, KPLM, 31). Deleuze y Guattari afirman:

sólo el menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de amos y maestros. Fascinación de Kafka por lo criados y los empleados [...]. Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar *en* su propia lengua como un extranjero (KPLM, 43; el énfasis es original).

⁵ Deleuze trabaja, de diferente modo, sobre distintos escritores. No obstante, por razones de extensión se torna imposible aludir al tratamiento de todos ellos por lo que se ha escogido el análisis de la obra kafkiana como uno de los más significativos y elocuentes respecto de las cuestiones que este escrito aborda. Por otra parte, resulta necesario hacer una salvedad de tipo cronológico. Los escritos de Kafka corresponden a principios del siglo XX, en momentos todavía disciplinarios para Deleuze, no obstante, lo que se pretende rescatar es la *experimentación* (en este caso deleuziana) de la literatura kafkiana, las potencialidades que la obra kafkiana sigue teniendo para resistir en estas sociedades de control. Es decir, el reto consiste, en primer lugar, en pensar a Kafka como un autor político y resistente propio de su época pero además considerar cómo sus escritos trascienden enormemente su tiempo y pueden proporcionar en las sociedades de control salidas, fugas, resistencias. Asimismo, en segundo lugar, la apuesta radica en ver a partir del funcionamiento de la obra de Kafka, el funcionamiento de un *arte menor* en general en el cual se cree que estriban algunas de las alternativas de escape al modelo societal de control vigente.

Es una *utilización* menor de la lengua mayor. Kafka minora la lengua, la hace balbucear, bifurcar y variar en cada uno de sus términos a partir de una incansable modulación. Supone un abandono del ejercicio *extensivo o representativo* del lenguaje, un alejamiento del sentido reteniendo de éste sólo un esqueleto, una tenue silueta, es decir, lo necesario para dirigir las líneas de fuga. No más sentido propio (atribución de sonidos), ni figurado (asignación de imágenes y metáforas), sólo distribución de estados, intensidades atravesadas por sonidos o palabras desterritorializadas. Se trata de «hacer vibrar las secuencias, abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un uso *intensivo significante* de la lengua» (Deleuze y Guattari, KPLM, 37, énfasis original), lo que supone «un [...] lenguaje afectivo, intensivo, y ya no una afección de aquel que habla» (Deleuze, CC, 151-2).

Kafka hace delirar a la lengua, lo que no atañe sólo a la escritura como tal sino que, como dice Deleuze, es inseparable del ver y el oír. En efecto,

[...] cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior. 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 (Deleuze, CC, 10).

Es pintura que se ve, música que se oye pero ellas son pintura o música compuestas de palabras o, también, un silencio dentro de las palabras que las enmudece. En consecuencia: «cuando la lengua está tensada de este modo, el lenguaje soporta una presión que lo remite al silencio» (Deleuze, CC, 159).

Deleuze y Guattari sentencian, contribuyendo así a dilucidar la articulación antes enunciada, que en las literaturas menores todo es político. No hay lugar para la individualidad ni para la adición de individualidades que desconozcan o dejen en un plano ajeno y suspendido su carácter político o social, eso es cosa de literaturas mayores. En las menores, toda individualidad o problema de esta índole es visto y presentado inmediatamente como cuestión de carácter político, dilucidando la falacia de su carácter atómico y aislado. Todo adquiere en ellas un carácter colectivo. La misma enunciación es colectiva, no hay lugar para maestros, sabios ni talentosos. Lo político, ligado y amarrado a lo colectivo en el análisis que hacen estos autores, se disemina capilarmente impregnando todo enunciado menor. Renuncia al principio del narrador y del narrado, a la lógica de los dos sujetos, el de la enunciación y el del enunciado. Hay jauría, rebaño, manada, multiplicidad colectiva.

Más aún, «la máquina literaria revela a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: *la literatura es cosa del pueblo*» (Deleuze y Guattari, KPLM, 30; énfasis original). No hay sujetos individuales que enuncien o que sean enunciados, toda literatura menor opera a partir de *dispositivos colectivos de enunciación*, siendo propio de la fabulación la invención de un pueblo que falta. Y ese pueblo «[...] no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario. Tal vez sólo existe en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado» (Deleuze, CC, 16).

Así, esta literatura fabula, delira, sobre el convencimiento de que «[...] no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y que no asedie a la [...] historia universal» (Deleuze, CC, 16-7). El delirio tiene, por su parte, dos polos:

[...] es una enfermedad [...] cada vez que erige una raza supuestamente pura y dominante. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso (Deleuze, CC, 17).

El delirio de dominación no debe mezclarse con el delirio bastardo, la literatura menor tiene que ver con este último, con la salud dentro de la enfermedad, con fabulación y creación del pueblo que es la posibilidad de vida.

La literatura menor es popular, marginal, de periferia, es una máquina colectiva de expresión que funciona al modo del perro que escarba su hoyo o de la rata que hace su madriguera, encontrando su punto de subdesarrollo, su desierto, su tercer mundo.

Arrancar a la lengua una literatura menor es volverse nómade, gitano, inmigrante en su interior. Es cuestión de intensificar y tensar, de dar lugar y desarrollar especialmente esos *intensivos* o *tensores* que, en tanto elementos lingüísticos, ponen en cuestión la pasividad, correlatividad y armonía de la lengua marcando sus conflictos, empujándola hacia el límite, obligándola a tender hacia sus extremos. Deleuze sentencia que el ejercicio de una literatura menor provoca esta experiencia al límite, esta metamorfosis de la lengua en una lengua de riesgo, extremista, metamorfosis que necesariamente conlleva dolor y sufrimiento. Llevar la lengua al desierto, insuflarle grito, llanto, desquiciar sus centros dispersos de poder que demarcan lo que puede y lo que no puede decirse, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, provocar un viaje al tercer mundo, un paseo por la periferia, incitar una huida, un escape, una fuga.

En efecto, la labor de Kafka es pensada en clave de una doble tarea: por una parte, transcribir en dispositivos, por la otra, desmontar los dispositivos. En efecto, Kafka pretende extraer de las representaciones sociales los dispositivos de enunciación y los dispositivos maquinicos y desmontarlos trazando inmediatamente líneas de fuga creadoras, desterritorializaciones políticas.

Deleuze y Guattari señalan diferentes instancias analíticamente distinguibles aunque en permanente interacción, en este proceso de desmontaje. Ellas son: en primer lugar, los índices maquinicos, propios de los cuentos, que «[...] son los signos de un dispositivo que todavía no se ha separado ni desmontado por sí mismo, porque no se puede distinguir sino las piezas que lo componen, sin saber siquiera cómo lo componen» (KPLM, 72). Son generalmente seres vivos, animales, que operan como partes de una máquina que se está montando pero que ya se halla en funcionamiento. Las máquinas abstractas, en segunda instancia, que también se hacen presentes en los cuentos, están plenamente armadas, montadas, pero no funcionan. Y, finalmente, los dispositivos maquinicos, propios de las novelas, que nacen del desmontaje de las máquinas y de la representación, y funcionan en ese desmontaje al acelerar, potenciar, prolongar un movimiento ya presente en el campo socio-político. El dispositivo se hace inteligible en esta desterritorialización, decodificación y aceleración que produce. Este proceso de desmontaje es un proceso interminable, de una intensidad incalculablemente mayor que cualquier tipo de crítica, consistente en acelerar, en prolongar todo un movimiento que ya ocurre y atraviesa el campo social.

El dispositivo, asimismo, tiene que ver con el deseo en tanto proceso y no forma. Deseo polívoco, político, inmanente, en permanente contigüidad. Dispositivo compuesto de agentes, engranajes conexos que corresponden, cada uno, a una posición de deseo, comunicados por contigüidades sucesivas. Todo es deseo, «[...] toda la línea es deseo, tanto en aquellos que disponen de un poder y reprimen, como en los acusados que sufren el poder y la represión» (Deleuze y Guattari, KPLM, 84). Deseo que no es deseo de una cosa u otra, que no es carencia, falta, sino plenitud, ejercicio y funcionamiento. Lo social, lo político es, a la vez, erótico, es deseo, del mismo modo que el deseo más erótico opera toda una carga política y social.

El dispositivo está habitado por segmentos contiguos que son poder, máquinas o piezas de máquinas a la vez que figuras del deseo. El Eros capitalista, socialista, fascista, es segmento de poder y posiciones de deseo. Deleuze y Guattari sostienen «deseo: máquinas que se desmontan en engranajes que a su vez se constituyen en máquina. Flexibilidad de los segmentos, desplazamiento de los obstáculos. El deseo es fundamentalmente polívoco, y su polivocidad hace de él un solo deseo único que lo baña todo» (KPLM, 86).

Más aún, el dispositivo es bifronte: es dispositivo maquínico de deseo y, simultáneamente, dispositivo colectivo de enunciación. El deseo forma máquina, máquina en la máquina, nuevos y múltiples engranajes. De manera más precisa, las conexiones producen máquinas que son, a la vez, puro deseo. Paralelamente, la enunciación del dispositivo es colectiva en tanto no remite a un sujeto ni a dos (sujeto del enunciado y de la enunciación) sino que se produce en función de una comunidad política y social, incluso si las condiciones objetivas de esta comunidad no están todavía dadas fuera de la enunciación literaria. De allí que la estrategia, diferente a la crítica social, consista en acelerar, impulsar, precipitar la velocidad de producción segmentaria. Hay que agilizar la desterritorialización masiva del hombre, quien realiza las máquinas colectivas y sociales hasta una desterritorialización molecular absoluta. Se trata de un método de la aceleración o de la proliferación que conjuga lo finito, lo contigo, lo continuo y lo ilimitado. Ello supone incluso ir más lejos del devenir animal, no dejarse reterritorializar, re-triangular, no sólo excavar la fuga sino precipitarse por ella. Deleuze y Guattari aseveran:

puesto que no se puede hacer claramente la división entre los opresores y los oprimidos ni siquiera entre los tipos de deseo, hay que arrastrarlos a todos a un porvenir demasiado posible, con la esperanza de que esta atracción desprendrá *también* líneas de fuga o de defensa, incluso modestas, incluso temblorosas, incluso y sobre todo asignificantes (KPLM, 88; énfasis original).

Se trata, en fin, de un reloj que se adelanta intempestivamente. Así, el deseo atraviesa dos estados coexistentes: por un lado es cuadrado, tomado por el segmento en tal o cual máquina, vinculado a determinado contenido y cristalizado en una forma de expresión específica, que desterritorializa sólo al precio de reterritorializar. Y a la vez, otro estado, en el que se escapa por toda la línea, es arrastrado por una expresión liberada, alcanza lo ilimitado, roza sin dejarse agarrar, esquiva, huye, se fuga. Y es este poder acrítico, de aceleración, lo que vuelve peligroso a Kafka, y lo que torna terrorista su literatura, lo que lo vuelve un artífice de la revolución.

La literatura kafkiana entonces revoluciona al operar como un reloj que se adelanta, que acelera el tiempo dado por el problema del pueblo, la temporalidad del pueblo. La revolución kafkiana es cuestión de reloj y de pueblo, de aceleración, de precipitar la

salida, la fuga colectiva, el pueblo venidero. Y es allí donde radica la potencia (colectiva) de su experimentación, la energía de fuga que insufla, el devenir minoritario que clama, la revolución que inyecta.

De este modo, queda en evidencia la politicidad del arte menor, del arte cuando funciona como *menor* en tanto emprende la resistencia a las dinámicas del control y la información, al régimen de la opinión que establecen y confirman formas de percepción y afección, un sentido común y de lo común al que el arte puede hacer devenir y acelerar, mostrando el dispositivo y posibilitando su desarticulación, trabajando sobre el deseo ya que lo político es erótico, es deseo del mismo modo que el deseo más erótico opera toda una carga política y social. En consecuencia, el arte debe evitar imitar servilmente modelos, sumirse a los dictados de la opinión y el *statu quo*, debe recuperar la visión, la audición, el tacto, el gusto y también la palabra que el sistema sofoca, ignora, acalla, haciendo proliferar nuevos dominios sensibles y de sentido. Y, a su vez, esa resistencia *remite* siempre a lo colectivo y *es* colectiva, radicando también allí su carácter político. Por ello, la belleza del arte no estriba en sus productos, ni en el artista, ni en sus medios, ni en quien la percibe sino en la composición y constelación de todas las fuerzas que arremolina y acelera. La creación es también una cuestión colectiva, es un encuentro de vectores entre el autor, el espectador, el mapa exterior e interior de fuerzas, todos devinientes, viajeros, aventureros que desatan y re-activan la potencia del delirio, la fabulación, y por ello, del pueblo.

EPÍLOGO SOBRE UN ARTE MENOR

Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (*dividual*) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal.

Gilles Deleuze

Como se ha delineado anteriormente, el arte en la prosa deleuziana opera como una de las formas predilectas de resistencia política que pueden gestarse *en* y *a* las sociedades de control. Ante el avance silencioso y fatal de los parámetros, dinámicas y formas de este nuevo tipo societario, ante el despliegue del control y sus mecanismos de aprehensión microscópica, ante la diseminación capilar de las informaciones, las contraseñas y su lenguaje numérico, ante la lógica del nunca acabar, el arte crea y por ello resiste.

El arte no comunica ni informa, se escapa de las lógicas anatomiopolíticas de las sociedades de control, creando. Por ello mismo supone una disfunción, una molestia, una incomodidad, un escape al paradigma de la información que en tanto informa ordena, impone, acomoda. El arte puede infiltrarse en la lógica de la información que circunscribe el espacio de aparición de los cuerpos mostrando una aparente ubicuidad de éstos, una aparente libertad y fluidez mientras que en realidad los mismos se encuentran rígidamente maniatados. Puede penetrar y corroer la lógica por la cual los individuos se convierten

en individuos y las masas en bancos de datos que se compran y venden. El arte crea afectos y perceptos y huye del orden, da lugar a vacuolas de no comunicación, a-informáticas que desarmazan y desquician la circulación de las palabras de orden.

Allí radica, entonces, el atletismo afectivo, en su funcionamiento desde la sensación que es precisamente lo opuesto al cliché, a lo sensacional, a la opinión como afirmación de un orden de realidad y de su experiencia narrativa que impone formas de sentir, ver, oír y decir. El arte es atlético porque opera sobre los cuerpos, porque la sensación es una deformación que recibe y da el cuerpo, que el cuerpo experimenta. Los cuerpos sufren, así, espasmos. El arte tiene que ver, entonces, con el cuerpo sin órganos, con ese cuerpo anarquista que padece la violencia de la sensación para resistir a la violencia del espectáculo activando potencias que permanecían invisibles, inaudibles, insensibles.

Por tanto, el arte impulsa el devenir de esos cuerpos en un claro gesto de desobediencia respecto del control. Devenir es precisamente insubordinarse, indisciplinarse, rebelarse contra las lógicas societales impuestas de rígido control sobre la vida y la muerte. Devenires que son procesos cuya efectividad para resistir al control radica en las cualidades de su transcurso y en la potencia de su continuación. Devenir es siempre minoritario, supone la actualidad de lo intempestivo, dejar paso a lo indócil, al acontecimiento que el arte experimenta inigualablemente. Devenir es volverse otro y que el otro se vuelva otro, es la introducción de la alteridad, de lo otro en lo mismo, de la minoría en la mayoría. Minorías que escapan al modelo, eminentemente creadoras, y ahí radica su potencia, en su capacidad de crear, de innovar, de posibilitar la fuga.

De allí que para Deleuze el arte deba ser *menor* y los movimientos artísticos deban pensarse en clave de una máquina de guerra, como una máquina artista, polimorfa, difusa, en tanto exterior irreductible, pero con una función colectiva, anónima y en tercera persona. La máquina artista resiste a la dividualidad propia del control a partir de su ejercicio colectivo y anónimo, en función de su llamado a un pueblo que falta, a un pueblo en su forma futura, que no existe pero que se reclama. Apelar y no crear, verificar su falta y llamarlo a gritos. Anunciar la llegada de esa raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada, irremediablemente menor, que se escapa a las clasificaciones y ordenaciones del control, esa raza de acéfalos, analfabetos, afásicos para los que se debe pensar, escribir, hablar.

Así se cristaliza la potencia política del arte menor ya que éste es resistente y colectivo. El arte menor es cosa del pueblo. Es popular, marginal, de periferia, no es cuestión de individuos ni de dividuos, no es cuestión de banco de datos, sino de jauría, manada, rebaño.

El arte menor tiene que transcribir los dispositivos y desmontarlos en un proceso interminable que se aleja de los parámetros de la crítica y supone una *micropolítica del deseo*. Los dispositivos son deseo, deseo en tanto plenitud, ejercicio y funcionamiento, deseo polívoco, político, deseo único que todo lo baña haciendo que lo social y lo político sean eminentemente eróticos, así como lo erótico plenamente socio-político. El arte menor revoluciona acelerando, haciendo proliferar, adelantándose a las condiciones colectivas de enunciación, apresurando ese reloj que marca las horas del deseo, de la potencia, de la alteridad, del pueblo. Es un reloj que permite vivenciar otros espacios y otros tiempos, que acelera pero puede funcionar también en el entre-tiempo, en el tiempo de la superposición, del acontecimiento.

No sólo el arte menor es colectivo en tanto llama al pueblo, también lo es en tanto la creación no empieza ni termina solamente en el supuesto autor. Es cuestión de una constelación entre éste, los espectadores, los mapas de fuerzas internos y externos, el pueblo actual, el virtual y el posible. Así la fabulación, el delirio, es popular, colectivo, y, simultáneamente, el pueblo es su invención por excelencia. Así, desde este escrito, a modo de cierre y, a la vez, de infinita apertura, se convoca al desafío de hacer arte, de vivenciar el arte, de ser parte de esa máquina artista y devenir con ella, se cita al reto, a la disputa por seguir deviniendo, creando, deseando, apelando a ese pueblo venidero, gimiendo la resistencia.

REFERENCIAS

- Debord, Guy. «La sociedad del espectáculo». Trad. de José Luis Pardo. *Revista Observaciones Filosóficas*. 1-71. Medio digital.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 1996. Medio impreso.
- _____. *Crítica y clínica*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. Medio impreso.
- _____. «Estado y máquina de guerra». Trad. de José Vázquez Pérez. *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Ed. Christian Ferrer. La Plata: Terramar Ediciones, 2005. 167-192. Medio impreso.
- _____. *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2009. Medio impreso.
- _____. «Postdata sobre las sociedades de control». Trad. de Martín Caparrós. *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Ed. Christian Ferrer. La Plata: Terramar Ediciones, 2005. 115-121. Medio impreso.
- _____. «¿Qué es un acto de creación?». Trad. de Bettina Prezioso. Conferencia en la Fundación FEMIS. 2003. Sitio web. Fecha de ingreso: marzo de 2012.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1990. Medio impreso.
- _____. ¿Qué es la filosofía? Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2001. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. de Cristóbal Duran, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Medio impreso.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

CC: *Crítica y clínica*.

CO: *Conversaciones 1972-1990*.

EMG: «Estado y máquina de guerra».

FBLS: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*.

KPLM: *Kafka. Por una literatura menor.*

PSC: «Postdata sobre las sociedades de control».

QAC: «¿Qué es un acto de creación?».

QF: ¿Qué es la filosofía?

Recepción: Abril 2012

Aceptación: Mayo 2012