



Praxis Filosófica
ISSN: 0120-4688
praxis@univalle.edu.co
Universidad del Valle
Colombia

Vaskes Santches, Irina
LA AXIOMÁTICA ESTÉTICA : ESQUIZOANÁLISIS Y RIZOMA
Praxis Filosófica, núm. 27, julio-diciembre, 2008, pp. 245-267
Universidad del Valle
Cali, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209014644013>

- 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

LA AXIOMÁTICA ESTÉTICA: ESQUIZOANÁLISIS Y RIZOMA*

The aesthetic axiomatic: Schizoanalysis and rhizome

Irina Vaskes Sanches

Universidad del Valle

RESUMEN

El artículo está dedicado a dos conceptos: el esquizoanálisis y el rizoma, introducidos por G. Deleuze y F. Guattari. Su propósito es mostrarlos como categorías de la estética posmoderna que proporcionan una nueva herramienta conceptual para describir los procesos transcurridos en las prácticas artísticas actuales, que con frecuencia se enuncian bajo la crisis de representación cuestionando la modernidad “narrativa” y sus imperativos categóricos. Se trata de los conceptos de características similares e intercambiables, que complementan uno a otro, pues ambos reflejan un nuevo tipo de relaciones entre el arte contemporáneo y la realidad: no lineales, no estructuralizadas, anti-jerárquicas, heterogéneas, etc. o sea, relaciones “rizomáticas” basadas en el principio “cartográfico”, distintas de las relaciones “arborescentes” en que reside el arte clásico donde predominan los “procedimientos de calco”.

Palabras clave: esquizoanálisis, rizoma, crisis de representación, estética posmoderna.

ABSTRACT

This article is aimed at two concepts: schizoanalysis and rhizome introduced by G. Deleuze and F. Guattari. It's goal is to show that both concepts constitute the categorial apparatus of postmodern aesthetics, and provide a new conceptual tool to describe the processes occurring in present artistic practices frequently announced as the crisis of representation questioning the “narrative” modernity and its categoric imperatives. It is argued that these concepts possess similar and interchangeable characteristics, one complementing another, because both reflect a new type of relations between modern art and reality; they are not lineal, no structuralized, anti-hierarchical, heterogenic, etc., in other words, they are “rhizomatic” relations based on the “cartographic” principle, different from “arborescent”

* **Recibido** Febrero de 2008; **aprobado** Junio de 2008.

relations in which classic art resides, where “calque procedures” predominate.

Keywords: schizoanalysis, rhizome, crisis of representation, postmodern aesthetics.

Cansada de esperar que Teseo salga del laberinto, Ariadna acaba de colgarse. En el hilo amorosamente trenzado de la identidad, de la memoria y del reconocimiento, su cuerpo pensativo gira sobre sí. Sin embargo, Teseo, rotas las amarras, no regresa. Corredores, túneles, cuevas y cavernas, bifurcaciones, abismos, sombríos relámpagos y truenos del subsuelo: se adelanta, cojea, danza, salta. M. Foucault, Ariadna se ha colgado.

1. Introducción

“Presentar el pensamiento deleuziano es un proyecto arriesgado”. Esta frase se convirtió en el *leitmotiv* de la mayoría de los autores que dedicaron sus trabajos al análisis del pensamiento del filósofo francés **Gilles Deleuze** (1925-1995). Hay varias razones para estar de acuerdo con esta postura.

246 En primer lugar, es un pensador ejemplar por su capacidad para huir de las autopistas del saber; creó una filosofía tan original e innovadora que su propia singularidad entraña enormes dificultades para clasificarla. Se trata sobre un pensamiento que permanece “diagonal” con respecto a todos los bloques de opinión filosófica que dibujaron el paisaje intelectual desde los años sesenta. Seguramente no podríamos ligarlo ni con la corriente analítica anglo-sajona ni con la fenomenológica, pues está más allá de las estructuras lógicas donde son confinadas las proposiciones cognitivas. Tampoco sería estructuralista, ni heideggeriano. Entonces, es ¿postestructuralismo? (Hardt, 2004), ¿empirismo trascendental (o superior)? como de forma paradójica lo determina el mismo autor (Deleuze, 2006, 102), pues “la manifestación de la filosofía no es el buen sentido, sino la paradoja” (*Ibid.*, 341), ¿filosofía del acontecimiento? (Zourabichvili, 2004), ¿una nueva ontología? (Badiou, 1997), ¿la filosofía vitalista del Deseo? (Larrauri y Max, 2000) o ¿la filosofía de la diferencia? (Pardo, 1990) que expresa bien su pertenencia al discurso posmoderno¹, “generalmente asociado a Francia y a la llamada teoría francesa... que señala el final de la filosofía como tal”? (Jameson, 2002, 167).

¹ Aunque Deleuze no adopta explícitamente el discurso posmoderno, sin embargo presenta su teoría como alternativa a lo moderno. De todos modos, actualmente es común considerarlo como pensador posmoderno (véase, por ejemplo: Hassan I. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio State University Press, 1987); Quevedo A. *Historia del término “postmoderno”. De Foucault a Derrida*. (Pamplona: Ed. Eunsu, 2001). Guattari, co-autor de Deleuze, simplemente no acepta el término “posmoderno”.

Pensamos que en el caso de la filosofía de Deleuze la pregunta “¿Qué es?” es una pregunta mal planteada. No se la contesta con una identidad o con una esencia. Nos conduce a una búsqueda estéril, condenada de antemano al fracaso. Además, la pretensión de dar una imagen concreta de su pensamiento perdido en laberinto de las ramificaciones caóticas, de las formas flotantes, siempre dispuestas a bifurcarse en otras formas, que “tiene una estructura rizomática: o sea que es estructurable pero nunca está definitivamente estructurada” (Eco, 1985, 62), sería renegar del mismo Deleuze.

En presente artículo, nuestra intención no es determinar su filosofía, bien reacia a toda tentativa de resumirse, sino de aproximarse a ella desde su relectura estética. Conviene decir que la idea estética adquiere en la obra de Deleuze una significación fundamental, tal vez por eso sus textos por ser prácticamente inagotables para poder leerlos estéticamente² se convirtieron en referencia básica para análisis de la estética del siglo XX³. También cabe mencionar que en la actualidad posmoderna, la estética ocupa el lugar principalmente nuevo entre las disciplinas filosóficas. En el periodo clásico de la filosofía ella, se puede decir, tenía el estatus secundario, ubicándose en los “márgenes” de la tradición gnoseológica. Es bien conocido que la *Crítica de la razón pura* de Kant dedicada al problema de la legitimidad del saber, siempre fue considerada como su obra principal, mientras que el texto propiamente estético *Crítica del juicio* fue aceptado apenas como una especie de suplemento o, en palabras de Kant las que luego retomó Derrida, —como *páreergon* de la *Crítica de la razón pura*.

Las transformaciones ocurridas en el último cuarto del siglo cambiaron las cosas; la filosofía posmoderna cada vez más se percibe como manifestación intrínsecamente estética, lo que parece confirma la tendencia de la “estatización total” de la cultura actual denunciada por J. Baudrillard. Desde este punto de vista, la filosofía deleuziana tampoco pudo evitar tomar la “forma estética” en una época cuando un artista está en la situación de un filósofo, pues su obra ya no está gobernada por las reglas establecidas ni es objeto para el goce visual y el juicio estético, sino es un repositorio para ideas, y cuando un texto filosófico se parece más a un *collage* artístico o a un “teatro de máscaras”.

Ahora bien, este trabajo presenta dos conceptos introducidos por G. Deleuze y F. Guattari en *Capitalismo y esquizofrenia*⁴ — el **esquizoanálisis**

² Eso lo que nos muestra, por ejemplo, Navarro Casabona A. en su libro *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Ed. Tirant Lo Blanch, 2001.

³ Véase, por ejemplo, Marchan Fiz, Simon (2000). *La estética en la cultura moderna (De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo)*. Madrid: Alianza Ed.

⁴ La obra *Capitalismo y esquizofrenia* escrita por G. Deleuze conjunto con F. Guattari, incluye dos volúmenes: *El Anti-Edipo* (Deleuze, Guattari, 1998), donde se elabora el concep-

y el **rizoma**— como categorías estéticas. Más exactamente, como categorías de la estética posmoderna⁵, generalmente enunciada bajo el genérico de crisis del orden moderno de representación, que, como es sabido, ha puesto en cuestión la modernidad “narrativa” y sus imperativos categóricos.

Se espera que una aproximación a los conceptos del esquizoanálisis y del rizoma puede proporcionar una nueva herramienta conceptual para describir los procesos transcurridos en las prácticas artísticas actuales que con frecuencia rompen con la dependencia mimética, poniendo en catástrofe su espacio figurativo y trayendo a las obras las “potencias maquinales” —no-humanas y no-orgánicas. Se trata sobre los conceptos emblemáticos de la estética posmoderna que reflejan bien el nuevo tipo de relaciones que hoy en día se establecen entre el arte y la realidad: no lineales, no estructuralizadas, anti-jerárquicas, caóticas, multiplurales y complejas, en suma, muy distintas de las relaciones “arborescentes” en que se reside el arte clásico inspirado en la teoría de mimesis o, como dicen nuestros autores, en “procedimientos de calco”.

2. El marco general de la filosofía deleuziana

Como paso previo debemos presentar, aunque en forma breve, el marco general de la filosofía deleuziana, en cuyo contexto aparecen nuestros conceptos. En el caso de la obra de Deleuze los especialistas distinguen varias etapas durante las cuales el autor poco a poco se aleja de los límites de la filosofía occidental moderna desarrollando “una no filosofía” (Deleuze Guattari, 1999, 219), que afrontando el caos desplazó el lenguaje filosófico, la manera de hacer la filosofía y la definición misma de filosofía. Tal vez por eso la filosofía deleuziana frecuentemente se interpreta como la proposición de un discurso posfilosófico o sea, posmoderno, utilizando este término en el sentido heurístico, como “término-paraguas” para designar el carácter innovador de su postura que de forma radical cuestiona “los grandes metarrelatos modernos”.

to de esquizoanálisis, y *Mil mesetas* (Deleuze, Guattari, 2004), donde se aparece el concepto de rizoma.

⁵ Detrás del nombre de la “estética posmoderna” se reúnen las teorías y los conceptos tan diferentes que a primera vista parece que no existe ningún criterio común que nos permita agruparlos bajo esta etiqueta. Sin embargo, consideramos que en la estética llamada posmoderna se aprecian ciertos rasgos comunes que nos permiten determinar que es lo que le asigna este estatus. Todos los conceptos estéticos que denominamos posmodernos (deconstrucción, simulacro, esquizoanálisis-rizoma, entre otros), de una u otra manera conservan las características propias de este fenómeno actual formando las diferentes versiones de anti-escencialismo, anti-fundamentalismo, “el fin de orden de la representación”, reemplazando de tal manera los postulados de la Estética clásica en su línea Platón-Winckelmann-Kant-Hegel e, incluso, de la estética moderna tardía (Marx, Nietzsche y Freud).

Las monografías de Deleuze del primer periodo consagradas a los autores clásicos como Spinoza (panteísmo), Bergson (vitalismo), Kant (filosofía trascendental), Hume (empirismo), Nietzsche (como una “báscula” esencial)⁶, constituyen una forma bastante peculiar de la historia de la filosofía que marca una diferencia sustancial con la denominada “Historia tradicional de la Filosofía”, regida por construcciones de orden sistemático-clasificatorio y genético-evolutivo⁷ y que se identifica por Deleuze como la corriente de la “mayoría” en la historia de filosofía, como la corriente de la representación, del *poder* que impide pensar *de otra manera*. Así, cuando Deleuze comienza por la historia de la filosofía, eso significa que comienza por deshacerla. Su historia de la filosofía “representa un papel bastante análogo al de un *collage* en una pintura” (Deleuze, 2006, 18) que le permite resumirla e interpretarla de la manera muy distinta de la tradicional; es el retorno de la filosofía-teatro, un maravilloso “teatro poliescénico ... en el que sin representar nada danzan *máscaras*” (Foucault, 1972, 15), “donde la filosofía de la representación, de lo original, de la primera vez, de la semejanza, de la imitación, de la fidelidad, se disipa” (*Ibid.*). “Querría que abrierais el libro de Deleuze como se empujan las puertas de un teatro... Autores citados, referencias innumerables – son los personajes. Recitan *su* texto (el texto que han pronunciado en otra parte, en otros libros, sobre otros escenarios, pero que aquí *se interpreta*⁸ *de otro modo*” (Foucault, 1994, 84).

Si “la máscara” es algo que “no se puede reconocer”, que no tiene semejanza y/o analogía con el original, “sus” Spinoza, Kant, Nietzsche, etc. son criaturas irreconocibles, son “máscaras deformadas” y muy poco parecidas a sus prototipos. Deleuze, en efecto, los “falsifica o inventa ... en el sentido que (ellos) aparecen en sus monografías no como autores que figuran bajo ese nombre en la historia *standard* de la filosofía sino como otros, para cuya comprensión hemos de perder toda nuestra memoria metafísica”

⁶ Se trata sobre los siguientes textos de G. Deleuze: *Spinoza y el problema de la expresión* (1968), *El Bergsonismo* (1966), *La filosofía crítica de Kant* (1963), *Empirismo y subjetividad* (1953), *Nietzsche y la filosofía* (1962).

⁷ Clasificatorias, porque se obliga a ubicar a los pensadores en escuelas; genéticas, porque nos fuerza a pensar cada filosofía como una superación de las precedentes y un germen de sus sucesoras, en una línea de progreso infinito desde los presocráticos.

⁸ Es obvio que la palabra “interpretar” entra en contradicción con la postura de Deleuze: “¡nada de significativo, no interpretéis jamás!”. En este caso debemos aceptar la explicación presentada por el traductor del fragmento citado: “No es fácil trasladar al castellano el uso que se hace en este texto de Foucault del verbo francés “*jouer*”, en su aceptación teatral: porque “actuar” es intransitivo; “representar”, contradictorio en un texto claramente anti-representativo; e “interpretar”, equívoco, ya que la acepción hermenéutica, tan poco deleuziana (“¡no interpretéis, experimentad!”) se impone en el lector a toda otra acepción por tratarse de filosofía” (*Ibid.*).

(Pardo, 1990, 18). Como nietzscheano o como spinozista, el autor no acepta todo de Nietzsche ni de Spinoza. Acudiendo al modelo del “retrato”, Deleuze no quiere destacar la “ semejanza con el retrato”, sino definitivamente destruirla. En otras palabras, le interesa la semejanza con un solo objetivo –mostrar la diferencia, o sea “pintar” Yo de algún filósofo para revelar mejor el contenido del “otro”; no volver a decir lo que han dicho Hume, Nietzsche o Spinoza, sino que señalar lo que cada uno “sub-entendía necesariamente, lo que no decían y que sin embargo, está presente en lo que dicen”.

Según Deleuze estamos en deuda infinita con los filósofos del pasado quienes nos dan la posibilidad de pensar, pues, sus ideas no mueren; ellas regresan pero no en su forma tradicional “congelada” sino enteramente original, constantemente innovadora e incluso, provocadora como “un Hegel *filosóficamente* barbudo, un Marx *filosóficamente* lampiño [...] o una Gioconda bigotuda” (Deleuze, 2006, 19). Deleuze no cesó hacer comentarios sobre otros autores y afirmar mientras lo hacía un pensamiento propio. De esta manera, actualizó la problemática histórico-filosófica, le devolvió su creatividad, su sentido y contenido estéticos: la filosofía no es contemplación (Platón), ni reflexión (Descartes), ni comunicación (Habermas), es la actividad creadora, es “el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos” (Deleuze, 1999, 8). No hay en raíz del pensamiento una relación de identificación con lo pensado, sino un acto de creación: “Platón decía que había que contemplar las Ideas, pero tuvo antes que crear el concepto de Idea” (*Ibid.*, 11-12).

Como consecuencia, esta categóricamente rechazada la práctica de la historia de la filosofía como la historia de las ideas, como una relación de fidelidad o de adecuación. Es preciso inventar un concepto, una “idea estética” que expresa lo que de inexpresable hay en una idea racional. Tal vez por eso los protagonistas de sus monografías no son tanto los filósofos en el sentido tradicional de esta palabra, sino que son las grandes Figuras del pensamiento que nada tienen que ver con el parecido. De esta manera, en el periodo histórico-filosófico deleuziano ya se vislumbra su futuro método rizomático lo que Igor Karcev (Карцев, 2005) denomina como el método creativo llamándolo la *imaginación estética*. Según este autor, Deleuze es el promovedor de un nuevo paradigma de la racionalidad filosófica que significa traspaso del “estúpido” cortesano *Cogito ergo sum* (paradigma moderno) al deleuziano *Imaginatio ergo sum* (paradigma posmoderno) (*Ibid.*, 3), donde la imaginación estética se inscribe como “un modo de pensamiento” (Rancière, 2006, 26), su forma superior, como actividad creativa simultáneamente estética y cognoscitiva. El problema visto así nos permite valorar positivamente el arte contemporáneo que frecuentemente rebasa los esquemas de la representación artística tradicional y se acerca a la filosofía (es-

pecialmente el arte abstracto y el arte conceptual): “de todos modos y en todos sus estados, la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el ojo piensa, más aún de lo que escucha” (Deleuze Guattari, 1999, 197).

En principio, la obra de Deleuze se ordena en una serie de monografías sobre autores clásicos de la filosofía. La otra serie de sus textos es sobre autores de terreno artístico-literario, en apariencia tan extraño al campo filosófico; se trata de textos sobre Proust, Melville, Beckett, Carroll, Sacher-Masoch, Bacon, Kafka, Bene, Artaud, Godard, etc., donde el nombre de cada uno identifica una zona bien definida dentro de *la problemática de la diferencia* que destruye cualquier representación, sustituyéndola por la presencia de la variación continua como elemento más activo y agresivo. En estos dominios del arte (literatura, pintura, teatro, cine) Deleuze experimenta la noción de la creación de lo múltiple, de los acontecimientos, de la diversidad de los no-sentidos donde el tartamudeo⁹, creador de las lenguas menores¹⁰, debe sustituir “el decir”, pues, crear algo nuevo en literatura, es hacer tartamudear la lengua, en otras palabras, minorizarla, alterarla, desordenarla, o sea, enfrenar el lenguaje en su totalidad al silencio. La insólita fórmula de Bartleby *I prefer not to*¹¹ (preferiría no) implica que este hombre deja de copiar, es decir, de reproducir palabras; inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje, desactivando de esa manera aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes. Por eso los personajes de los grandes escritores, dice Deleuze, no cesan de murmurar, balbucear; ellos “chillan” no hablan, “hacen de la lengua un rizoma en lugar de un árbol”. Lo que cuenta en las novelas de Lewis Carroll no es el pobre contenido, sino el juego del “sentido” indisolublemente relacionado con *nonsense* (literalmente no-sentido, lo absurdo), con “un irracionalismo superior”, es el juego con las paradojas lógico-lingüísticas como afirmaciones de dos sentidos opuestos simultáneamente. “¿Por qué tendría que verse obligado el novelista a expli-

251

⁹ El verbo “tartamudear” generalmente significa el trastorno de la palabra. Para Deleuze “hacer tartamudear el lenguaje” tiene el significado opuesto con sentido positivo: es el trabajo de la variación continua, es “volver siempre a la fórmula de Proust: “Los libros bellos están escritos en una especie de la lengua extranjera” (Deleuze. *Un manifiesto de menos*, 44).

¹⁰ Deleuze divide el lenguaje en las *lenguas mayores* y las *lenguas menores*. Las *mayores* se definen como lenguas de fuerte estructura homogénea (estandarización); ellas están centradas sobre invariantes, constantes o universales; son lenguajes de la representación, del poder, del mando y de dominación. Las *menores*, al contrario, son lenguas en *variabilidad continua* que no tiene ni un mínimo de constancia y de homogeneidad estructurales (Véase: *Ibid.*, 40).

¹¹ Bartleby es el personaje del *Bartleby el escribiente* de Herman Melville que Deleuze analiza en su ensayo *Bartleby o la fórmula* (Deleuze, 2001).

car el comportamiento de sus personajes, y a exhibir sus razones, cuando la propia vida jamás da explicaciones y mantiene tantas zonas oscuras, indiscernibles, indeterminadas en sus criaturas, zonas que desafían toda aclaración? La vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada” (*Ibíd.*, 78-79).

Ahora bien, el mismo campo problemático de la diferencia dibujado ya de modo más “global” y complejo, lo encontramos en *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2006) y *Lógica del sentido* (Deleuze, 1989), dos principales textos filosóficos de Deleuze que marcan su “obra madura”, la cual se opone a “la forma maníaca-depresiva de la filosofía”, o sea, al platonismo, al trascendentalismo kantiano y a la tradición hegeliana (idealismo y dialéctica) y presenta su “esquizofrenia filosófica” como nueva estrategia para el desarrollo de la filosofía. Han sido estos textos, los “grandes entre los grandes”, que le permitieron salir del anonimato, también gracias al brillante artículo de Foucault que comienza con las palabras ya bien conocidas: “tal vez un día el siglo será deleuziano” (Foucault, 1972, 7). Esta reseña apolo-gética de su amigo ha sido la que considerablemente consolidó “el fenómeno de Deleuze”, aunque a pesar de su éxito el *establishment* académico francés no lo ha incorporado en los bloques oficiales de la opinión filosófica.

En los textos mencionados, aniquilando cualquier dualismo materia/espíritu, cualquier oposición binaria y dicotomías dialécticas (más allá de lo Uno y lo Múltiple), el filósofo formula la “ontología pura” como el Ser Todo-Uno, unívoco y no-dividido, poniendo en duda la existencia del fundamento que se ha conocido en el Occidente con dos grandes nombres: el Ser y el Sujeto. Desde el final de la Edad Media cuando la progresiva disolución de la metafísica del ser traslada el lugar del fundamento al sujeto, la filosofía buscó el modo de asentar en su *ego* especulativo el ser, el saber y el hacer. Es decir que el sujeto consciente, el Yo como domador de la multiplicidad, el organismo como centro estructural de la sensibilidad y, en suma, la representación como razón de lo que aparece o de lo que es, se situaron como punto de partida, origen y fundamento, garantizando, de esta manera, nuestra necesidad del orden, para protegernos del caos, de la estabilidad, de la permanencia, de la significancia, de la posibilidad de reconocer “cosas” y reconocernos a “nosotros mismos”. Pero la necesidad, dice Deleuze, también emana la desgracia: protegiéndonos del rostro pavoroso y siniestro del caos, nosotros, a cambio, sacrificamos las potencialidades que la vida misma nos ofrece.

Hoy en día la semejante subjetividad atraviesa un momento crítico y en esta línea crítica nadie ha ido tan lejos como Deleuze quien abriendo un escenario pre-subjetivo (y pre-ontológico) de las máquinas deseantes, pre-orgánicas e infla-representativas ha puesto en claro que el imperio de la “Alta realeza del Sujeto” (yo único, yo coherente) y de la Representación (ideas claras que yo atravieso con la mirada) está minado. Ver así las cosas

no es nada fácil, incluso puede parecer decepcionante. El lenguaje de nuestra cultura divide el mundo en sujetos y predicados, los que suceden a los sujetos y suceden porque existen los sujetos (los seres humanos, los animales, las plantas, los objetos) de los cuales se predica. La lógica que utilizamos para nuestro razonamiento está basada en dicha dicotomía. La lógica de Deleuze es diferente. Es una lógica que no se apoya en los sujetos sino en los predicados, en el verbo, o sea en las relaciones y acciones que pasan a través de los sujetos. Lo importante es lo que pasa, lo que atraviesa, lo que cambia. La lógica de la vida, nos dice Deleuze, no es una lógica del ser sino del devenir: “contra aquellos que piensan “yo soy esto, yo soy aquello”, ...hay que pensar en términos de incertidumbre y de improbabilidad: yo no sé lo que soy. ...El problema no es ser esto o aquello como ser humano, sino *devenir inhumano*, el problema es el de un universal devenir animal: no confundirse con una bestia, sino deshacer la organización humana del cuerpo” (Deleuze, 1999, 21-22).

La lógica de la vida es del acontecimiento puro como una “singularidad” absoluta que existe aisladamente, no está incluido en la cadena de las relaciones causa-efecto, no tiene las raíces en el pasado, no condiciona el futuro, que llega hasta el caos. Es una lógica del movimiento, la velocidad, el torbellino, el exceso de que se escapan los estados de cosas, sus contornos fijos y su identidad contra la que Deleuze ofrece la “multiplicidad de voces”. Esa multiplicidad no tiene la misma naturaleza de los elementos ni los conjuntos, nunca está en los términos ni las identidades sino en la conjunción Y, en las conexiones, bifurcaciones, superposiciones. Entonces, “¿Qué es esta Y? [...] La Y no es uno ni otro, está siempre *entre* los dos, es la frontera, ...una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es, lo menos perceptible. Ello no obstante, las cosas pasan siempre por esta línea de fuga, en ella tienen lugar los devenires y se planean las revoluciones” (*Ibid.*, 73-74). Es tonto interesarse por el comienzo o el final de una cosa, por los puntos de origen o de conclusión. Lo interesante nunca es la manera como algo comienza o termina, lo interesante está en lo que pasa en el medio, en el mundo del *entre*, entre dos acciones, entre dos imágenes visuales o sonoras, entre lo sonoro y lo visual. *Lo interesante consiste en ver lo imperceptible*, es decir, la frontera. Entonces, la lógica de Deleuze es la lógica de la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades, en suma, es la *lógica de la diferencia como el estado permanente del devenir*.

Ahora bien, la diferencia escapa a la representación que como una estructura binaria compuesta por dos términos, “representante” y “representado” (sujeto-objeto, palabra-cosa, etc.), procede de una cuádrupla raíz: “la *identidad* del concepto, la *oposición* de los predicados, la *analogía* del

juicio y la *semejanza* de la percepción” (Deleuze, 2006, 71). Estos cuatro caracteres que hacen posible la representación son también lo que hacen imposible la diferencia que escapa de sus “casillas” clasificadoras. Lo representado no constituye la diferencia misma, sino que actúa como deprimiente de la diferencia que se queda suplantada en la representación por una imagen desfigurada o desvirtuada de sí misma (esencia e identidad).

Así, convencido de la incompatibilidad de la representación con la diferencia y, por eso mismo, realizando una crítica decisiva de la representación, Deleuze la opone a “una formación de otra naturaleza”. Y es precisamente el arte el que nos muestra cómo se puede alcanzar el dominio de la diferencia; es el arte el que “señala a la filosofía un camino que lleva al abandono de la representación” (*Ibid.*, 118), destruyendo los modelos y las copias para advenimiento al trono del caos creativo, que pone en marcha los *simulacros* – “las imágenes sin semejanza” (Deleuze, 1989, 259). Es necesario aclarar que en la filosofía deleuziana el simulacro perdió el carácter despectivo que le atribuye Platón. El simulacro de Deleuze ya no es “una perversión y una desviación” o una “copia degradada”, sino lo que oculta una potencia positiva negando el original, la copia, el modelo y la reproducción.

El platonismo instaura la representación definiéndola por una triple operación: establecimiento de un modelo (lo Mismo), selección de la semejanza (la Copia) y expulsión de la diferencia (lo Otro). Esa es la triada de la metafísica: Original, Copia y Simulacro. Entonces, si las cosas sólo son en la medida en que se asemejen a la Idea, los simulacros son las imágenes sin semejanza, son las diferencias que interiorizan la disimilitud, o sea, aquello que se ha vuelto independiente de su “modelo”, no se acomoda a él; lo que no puede ser representado porque ninguna esencia les corresponde en el mundo de las ideas (no hay modelo de lo Otro). Son copia de copia (hasta el infinito), máscara de máscara y ninguna razón puede soñar con desenmascararlos definitivamente. Como vemos, Deleuze, “invirtiendo” el platonismo lo derroca: niega la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen, *glorifica el reino de los simulacros* (Deleuze, 2006, 115), afirmando, de esta manera, la diferencia que escapa de cualquier representación.

El arte, poniendo en marcha los simulacros, no representa el mundo, sino lo hace disyuntar por preceptos, afectos y bloques de *sensaciones*. “La finalidad del arte ... consiste en arrancar el precepto de las percepciones de 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” (Deleuze Guattari, 1999, 168). El arte no es una imitación ni una identificación imaginaria; necesita algo más que la destreza del artista que marcaría la similitud de formas humana y animal; es

algo que sólo puede ser precisado como sensación. La sensación que ha sido jamás representativa pero que puede hacer visible lo invisible (el grito o la temperatura), sonar lo insonoro (las estaciones o los colores) es de la cual la filosofía tiene que aprender para ser capaz de pensar la diferencia, “pensar las fuerzas”, “pensar intensidades más bien (y antes) que cualidades y cantidades; profundidades, más bien que longitudes y anchuras; movimientos de individualización, antes que especies y géneros; y mil sujetos larvarios, mil pequeños yo disueltos, mil pasividades y hormigueos allí donde ayer reinaba el sujeto soberano” (Foucault, 1994, 86).

Ahora bien, en 1972, a raíz de su colaboración con el psicoanalista Felix Guattari (1930-1992), se inauguró una nueva etapa del pensamiento deleuziano cuando toda la problemática de multiplicidad y de diferencia inaugurada en *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido* fue radicalizada en dos volúmenes del *Capitalismo y esquizofrenia: El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980)¹². En ellos aparecen nuestros conceptos: el esquizoanálisis (*El Anti-Edipo*) y el rizoma (*Mil Mesetas*).

En *El Anti-Edipo*, primera parte de *Capitalismo y esquizofrenia*, el lugar privilegiado que antes ocupaba la genealogía de la subjetividad y su deconstrucción ontológica a favor de la diferencia (la problemática del Ser) dio paso a un contenido, se puede decir, menos filosófico y mucho más social, político e histórico. Es un texto “perturbador” que ofrece una extraordinaria extensión de las nociones “extrañas”, “raras”, muy poco comunes para práctica filosófica, como “las máquinas deseantes”, “flujos del deseo”, “líneas de fuga”, “cuerpo sin órganos”, procesos de “desterritorialización” y “reterritorialización”, figuras del “viajero” y “nómada”, etc.; a ellas se junta una especie del “*Salpetrier*”¹³ filosófico” freudiano-lacaniano: esquizofrenia, neurosis, paranoia, depresión, castración, Edipo, fantasma, zona erógena, perversión, etc. que, en muchas ocasiones, dejan perplejo a quien se le acerca con curiosidad. Se trata sobre un texto que puede parecer escrito en una lengua extranjera de la que conocemos las palabras y la sintaxis pero de la que, sin embargo, se nos escapa el sentido. No debemos preocuparnos, dicen los autores; no existe la necesidad de entender el libro;

¹² Los otros libros escritos a dúo con F. Guattari son: *Kafka. Por una literatura menor* (1975), *Rizoma. Introducción* (1976) retomado y modificado como la primera “meseta” en *Mil Mesetas* (1980), y *¿Qué es la filosofía?* (1991). Paralelamente Deleuze continúa escribir en solitario: se trata sobre dos volúmenes de *Cinema* titulados respectivamente *Imagen-movimiento* (1983) e *Imagen-tiempo* (1985), sus obras *Lógica de la sensación* (1981) sobre F. Bacon y *El Pliegue* (1988) sobre Leibniz. El último libro *Crítica y Clínica* (1993) Deleuze escribió después de la muerte de Guattari.

¹³ Así se llama la clínica psiquiátrica que se encuentra en París.

hay que acercarse a ello como nos acercamos al arte donde el entendimiento no mediatiza el acceso; sólo hay que observar si se produce el encuentro, si nos contagiamos con sus conceptos, si gracias a esos conceptos nuestro pensamiento se mueve y se intensifica. Los autores no pensaban que la filosofía hubiera sido escrita para filósofos. Como sin ser conocedor y experto, el espectador puede acceder a la emoción de una obra del arte, lo mismo puede decirse sobre el lector “profano” del texto filosófico: si “no te gusta”, si no te inspira, déjelo. Además, “aquellos que consideran que se trata sobre un libro difícil se encuentran entre quienes tienen una mayor cultura, especialmente una mayor cultura psicoanalítica. Dicen: ¿Qué es eso del cuerpo sin órganos? ¿qué quiere decir “máquinas deseantes”? Al contrario, quienes saben poco y no están corrompidos por el psicoanálisis tienen menos problemas, y dejan de lado alegremente lo que no comprenden. ...No hay nada que explicar, nada que interpretar, nada que comprender. Es una especie de conexión eléctrica” (Deleuze, 1999, 16). No es la verdad lo que inspira a la filosofía, sino lo interesante, lo contagioso; se asemejan sus adjetivos a los que pronuncia un hedonista ante una obra de arte.

3. Concepto del esquizoanálisis

Se puede decir que el concepto de esquizoanálisis apareció no solamente como crítica al capitalismo sino también como una revisión subversiva de su fruto espiritual, de “la enorme miseria” del psicoanálisis freudiano que “armó” a los hijos contra sus padres e injustamente se enfocó en los problemas falsos de la vida. No hay contradicción alguna en sostener que el psicoanálisis como gran descubrimiento de lo inconsciente es un hallazgo extraordinario; sin embargo, dicen Deleuze y Guattari, desde el principio el psicoanálisis anda en una dirección errónea: descubriendo la enorme potencia de lo inconsciente Freud, al mismo tiempo, lo aplastó con el triángulo edípico (el padre, la madre y el hijo), un aparato de la represión de las máquinas deseantes¹⁴ que sustituyó las fuerzas productivas del inconsciente por simple sistema representativo: “El inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidos por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...)”

¹⁴ El término “la máquina deseante” abarca toda concepción teórica y práctica del inconsciente esquizofrénico como una máquina donde el “deseo” no está concebido como deseo de un objeto sino sobre todo como voluntad de vida, la fuerza de desear que tan sólo desea autofirmarse. “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce. En todas partes, máquinas productoras y deseantes, las máquinas esquizofrénicas” (*Ibid.*, 12).

(Deleuze Guattari, 1998, 31). Entonces, el objetivo de esquizoanálisis planteado por los autores como método rizomático, o sea método alternativo al psicoanálisis (método arborescente), consiste en “desedipizar” lo inconsciente, deshacerlo de la telaraña del padre-madre: “Edipo, no conozco” (*Ibid.*, 377). A su juicio, al inconsciente no puede atribuírsele representación alguna, él no representa nada, solo produce. No es figurativo ni estructuralizado; su única actividad es producir deseo que no tiene ninguna imagen fija ni conoce ley alguna ni la causalidad, nos lleva a olvidarse de la Historia y produce ese extraño momento en que todo es posible. Si se lo asocia con la imagen penosa de Edipo es para inyectarle la culpa y disminuir su fuerza afirmativa. El inconsciente funciona como una “megafábrica” y no como un teatro: es un problema de producción y no de representación.

Para comprender la verdadera naturaleza de lo inconsciente debemos desecharlo del psicoanálisis que lo representa-asocia a la familia y aceptarlo como el deseo, como la máquina que lo produce, como la máquina deseante, la máquina esquizofrénica infinitivamente creativa y productiva, y definitivamente incompatible con ninguna representación que lo falsifica y reprime. Aquí cabe advertir que el inconsciente concebido de esta manera, o sea, en su realidad primaria y esencial, ya no es un inconsciente psicológico y/o psicoanalítico, como lo era en Freud, sino un inconsciente ontológico, la fuerza pre-subjetiva. De esta manera, la máquina deseante pierde el carácter clínico-psiquiátrico y aparece como el sinónimo del acto creativo, y el esquizoanálisis como el método disponible para describirlo.

Conforme a lo anterior, “el esquizofrénico” tampoco es una persona enferma adscrita al hospital. Es la que vive según las leyes de la “producción deseante”, es el portador auténtico del deseo quien boicotea el estado de la “normalidad” como el compromiso con la sociedad que debe ser rechazado. Entre todos los “esquizes” (los niños, los salvajes, los clarividentes, los revolucionarios) es el artista quien encarna perfectamente el modelo de la “máquina deseante” presentando la síntesis superior del inconsciente esquizofrénico. El artista, si es grande, no es un enfermo, es más un médico de la civilización (Deleuze Guattari, 1989, 241) que crea nuevas maneras de sentir y lucha contra el dominio de la “opinión de la mayoría” – esa ortodoxia del consenso, los hábitos y el sentido común bajo que todas las diferencias y fuerzas creadoras quedan anuladas. Los grandes novelistas como S. Beckett, A. Artaud, F. Kafka, Lawrence, etc., que han llamado la atención de nuestros autores, no se dedican a confirmar con servilismo la opinión pública; son creadores auténticos que tienen el don de captar las intensidades – “la diferencia en sí misma”. Sus esquizolibros, “máquinas literarias”, previamente secados por lo absurdo, desarmados por los ilogismos en que se quema la energía libidinosa, es el mejor combustible para las máquinas deseantes.

Desarrollando la idea sobre la creación artística como la forma superior de la locura e intentando de descubrir el esquizopotencial de diferentes formas artísticas, Deleuze destaca el arte teatral como muy prometiente donde la pieza del teatro se confunde con la fabricación del personaje. El hombre del teatro no es un autor, actor o director de escena. Es un cirujano, mecánico, operador que hace las operaciones, amputaciones, sustrayendo de la obra original sus elementos principales. Como, por ejemplo, lo hace Carmelo Bene en su *Romeo y Julieta* cuando amputa, neutraliza a Romeo e incrementa asombrosamente el papel de Mercurio, que no era sino una virtualidad en la obra de Shakespeare. Si Bene tiene a menudo necesidad de una pieza original, dice Deleuze, no es para realizar una parodia a la moda, ni para añadir literatura a la literatura. Por el contrario, es para sustraer la literatura, sustraer el texto, y ver qué resulta. Lo que esta sustraído, amputado o neutralizado, son los elementos del Poder (Romeo como representante del poder de las familias) que aseguran a la vez la coherencia del sujeto tratado y la coherencia de la representación sobre escena. Cuando C. Bene elige *amputar* los elementos del poder, no es sólo la materia teatral la que él cambia, sino también la forma del teatro, que deja de ser “representación”, convirtiéndose en el medio de la variación continua: “La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de velocidad, la subordinación del sujeto ... a la variación intensiva de los afectos, son, nos parece, dos objetivos esenciales a obtener en las artes. CB participa plenamente de este movimiento ... Nada más que afectos, y no sujeto, nada más velocidades y no forma. ... Lo que cuenta: la continuidad de la variación” (Deleuze, “Un manifiesto de menos”, 46).

C. Bene no es ni el primero ni el único en hacer el teatro de la no-representación. Deleuze cita también a Artaud, Bob Wilson, Grotowski, el Living. Lo que no acepta es el teatro (o el cine) de la representación de los conflictos, cualquiera que sea, naturalista o hiperrealista, narcisista, historicista, moralizante (en este sentido critica a Brecht); lo pretende sustituirlo por la presencia de la variación, como elemento más activo y agresivo.

La “revolucionalización” de lo inconsciente esquizofrénico por Deleuze y Guattari significa la crítica no solamente del psicoanálisis de Freud sino también del estructuralismo psicoanalítico de J. Lacan quien, tomando como base las ideas de Saussure, postuló la existencia objetiva de estructuras profundas del lenguaje y de la cultura en general que funcionarían como determinantes de lo subjetivo. Lo que se presenta como decisivo en Lacan es la firme voluntad de concebir la lengua como un todo orgánico y “estructurado”, susceptible de coordinar en su trama las unidades lingüísticas más diversas: fonemas, morfemas, sintagmas, lexemas, y de esta manera, de reducir los elementos a relaciones de interdependencia. Pero si el estudio

minucioso de cada unidad lingüística puede resultar de gran utilidad para la edificación del estructuralismo en lingüística, está menos indicado para el estudio de lo inconsciente que puede prescindir de ellos por completo. En este sentido *El Anti Edipo* había efectuado una ruptura con el estructuralismo psicoanalítico. Es que el concepto de “estructura” resulta demasiado opresivo para nuestros autores; lo inconsciente no puede ser estructuralizado, ni simbólicado, ni representado sino que es simplemente maquínico y productivo. De ahí se origina su ataque contra el “imperialismo” del gran Déspota-castrador-el Significante que pertenece aún al dominio de la pregunta: “¿Qué quiere decir esto?”. Para Deleuze y Guattari el inconsciente no quiere decir nada, tampoco el lenguaje. Lo que ellos buscan en los libros es el modo en que se abre el paso a algo que se escapa a los códigos, o sea, flujos, líneas activas de fuga revolucionaria, líneas de descodificación absoluta que se oponen a cualquier significante. Por eso prefieren los escritores anglosajones cuando les comparan con los franceses. Además, en el ámbito de la lengua inglesa, les parece aún superior la literatura norteamericana, en comparación con la británica. Los norteamericanos saben escribir no para ser escritores, sino para el otro, en especial para quien nunca los leerá.

Según Deleuze, Herman Melville, figura máxima en su lista de preferencias, posee un don de escribirle a las multitudes, a los pueblos del futuro; tal generosidad es lo que le salva a este escritor del oportunismo populista, pues no escribe con el objeto de recibir a cambio la comprensión inmediata de la crítica oficial o del populacho, escribe para quienes nunca le conocerá ni leerá. Ese tipo de literatura exhibe una gran apertura a la experiencia dada en el marco de la hostilidad hacia la representación; no acepta la realidad representada por una serie de signos. El esquizolibro no interpreta, no critica, sino actúa. En cuanto a los escritores franceses, ellos, según los nuestros autores, producen hoy una “basura controlada”; sólo quieren contar con su propia cueva inmunda en la vida, con su tierra, con su patria, con sus personajes cómodos; con el deseo de interpretar, no se atreven a experimentar. La literatura francesa, salvo algunas excepciones (Proust, Artaud, etc.) está confinada a la exploración umbilical del código de la representación, negando a lo real como diferencia.

Resumiendo lo anterior, podemos decir, que la tarea del esquizoanálisis como método de descripción de los fenómenos culturales, pasa por liberación de las máquinas deseantes, por la destrucción de todas las trabas que las aplastan: el Edipo, la ilusión del “yo”, el fantoche del “super-yo”, la culpabilidad, la ley, la imaginación, el símbolo, el significante, la trivialidad de los clichés, la representación. No se trata de la destrucción “piadosa” al modo de Hegel – “maneras de conservar”, sino de la destrucción absoluta, sin piedad alguna, la que nos garantiza el funcionamiento perpetuo de las máquinas deseantes.

4. Concepto del rizoma

En el texto de Deleuze y Guattari *Rizoma. Introducción* (1976) que fue después retomado y modificado en la 1ª meseta de *Mil mesetas*, encontramos una imagen todavía más precisa y oportuna “para mostrar lo inmostrable”, para describir las máquinas deseantes como experimentación y afirmación de la multiplicidad y de la diferencia – el rizoma. Este concepto-metáfora fue adoptado por los autores de la estructura de algunas plantas subterráneas de eje horizontal cuya organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica vertical: el rizoma de la botánica puede funcionar como raíz, tallo o rama sin importar su posición en la figura de la planta. A este modelo rizomático los autores contraponen el modelo arborescente, donde la metáfora de árbol, una planta de eje vertical, visualiza la organización estrictamente jerárquica y dicotómica de sus elementos dándole la mayor importancia a lo que se ve arriba, como tallos o troncos con sus ramas, que a lo que está abajo, como la raíz. Además, la raíz de un árbol, como estructura subterránea, siempre es similar o simétrica a la estructura superior arborescente: los elementos de mayor nivel necesariamente deben ser subordinados a los elementos de menor nivel, y nunca a la inversa, mientras en un modelo rizomático cualquier elemento puede incidir en otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca.

El árbol-raíz en tanto que imagen del mundo-cosmos no cesa de imitar su bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva, como el arte clásico, inspirado por la teoría de mimesis, imita la naturaleza a partir de una unidad superior, de centro, haciendo sus calcos y fotos. Esa imagen arborescente jamás ha comprendido la multiplicidad y la diferencia del “mundo que ha perdido su pivote”, del mundo-caos que exige el otro modelo para describirlo – el rizoma. De aquí se hacen llamados: “¡Haced rizoma y no raíz!” (Deleuze, Guattari, 2004, 28), “caosmos-raicilla en lugar de cosmos-raíz” (*Ibid.*, 12).

Según Deleuze y Guattari el tipo cultural “arborescente” todavía está vivo, sin embargo, piensan ellos, no tiene futuro: la lógica binaria del libro-árbol de la novela de Balzac va a caer ante la lógica del libro-rizoma, que mostrando una gran hostilidad hacia la representación, se basa en las siguientes características propias de la manifestación rizomática:

- *principios de conexión y de heterogeneidad*: el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, gracias a que cualquier conexión es posible; el rizoma es una unidad heterogénea. En tanto el árbol como imagen del mundo invoca la lógica binaria donde las relaciones entre puntos siempre se obedecen a un “orden intrínseco” y a una homogeneidad;

- *principio de multiplicidad*: el rizoma es siempre multiplicidad que no deja reducirse ni a lo Uno ni a lo Múltiple; no está hecho de unidades, sino “de n dimensiones” asignificantes y asubjetivos, de direcciones quebradas. No tiene ni principio ni fin, sino un medio por el que crece y desborda: “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...” (*Ibid.*, 29). El árbol, a diferencia del rizoma, es ante todo una estructura que neutraliza las multiplicidades estableciendo un punto de origen o centro y un principio dicotómico;
- *principio que establece rupturas significantes*: el rizoma está sujeto a las líneas de fuga que siempre apuntan a las direcciones nuevas, que pueden ser rotas, interrumpidas en cualquier parte y en cualquier momento. La avispa y la orquídea, en tanto que heterogéneos, hacen rizoma en que “no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno” (*Ibid.*, 16).
- *principios de cartografía y de calcomanía*: un rizoma no responde al modelo estructural del árbol cuya lógica es del calco y de la reproducción. Contrariamente a todo procedimiento mimético (grafismo, dibujo, la fotografía, calco), el rizoma tiene que ver con un mapa: un sistema fundamentalmente abierto y susceptible de recibir modificaciones constantemente; puede ser alterado y adaptado a distintos montajes, pues no responde al modelo representativo del mundo (modelo arborescente), opresivo y normativo, que niega su singularidad, sino al modelo productivo y experimentativo (modelo rizomático), resistente al empleo de los “malos conceptos” como son la correspondencia, la identidad y el mimetismo.

261

Como ejemplo del modelo rizomático se puede nombrar el *hipertexto*, un texto no lineal, descentrado y de fragmentos heterogéneos, cuyas relaciones es difícil encontrar y verbalizar. El hipertexto más grande es la gigantesca base de datos que consiste de innumerable cantidad de *sites*; es un texto activo y abierto cuando cualquier usuario puede transformarlo y añadir su propia información. En artes visuales, el análogo del *hipertexto* o/y del texto rizomático, su realización visual-espacial, puede ser *ensamblaje*, una multiplicidad compuesta de muchos elementos heterogéneos en la cual se establecen vínculos, relaciones entre ellos a través de diferentes naturalezas. Así, la única unidad del ensamblaje es la cofuncionalidad: es una simbiosis.

En términos generales el arte contemporáneo, según nuestros autores, está mucho más próximo al modelo rizomático, que a la ordenación jerárquica arborescente. Tal vez es cierto, porque la idea clásica de mimesis como adecuación a la percepción “natural” del ojo —y sus correlatos: la perspectiva, el realismo, la autenticidad— hace rato está trastocada por las vanguardias de principios del siglo XX, que se plantearon prioritariamente como movimientos anti-representativos, situándose ante lo abstracto y lo no figurativo. Sin embargo, cuando hablamos sobre “el arte rizomático” como “el fin de orden de la representación”, eso va más allá del simple abandono de figuración superando el problema de diferencia formal entre lo abstracto y lo figurativo. Este momento se hace patente, por ejemplo, en la tendencia artística llamada la *nueva figuración*, en particular, en la obra de Francis Bacon como uno de sus máximos exponentes. Resulta que la antigua dicotomía abstracción/figuración se queda insuficiente para describir su experiencia artística que no es ni figurativa (realista) ni no-figurativa (abstracta), sino *cartográfica*: “esta en el medio”. La “pintura de sensaciones” de este artista irlandés es el objetivo de análisis de Deleuze quien en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Deleuze, 2002) la presenta dentro del marco del desarrollo histórico de la representación como ejemplo de la realización del principio rizomático de *cartografía*, de hacer *mapa y no calco*.

Comenzamos con la afirmación deleuziana que el acto de pintar consiste en hacer trazos-líneas que “...son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación... Es como si la mano adquiriera independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista. Aquí está el acto de pintar” (*Ibid.*, 102-103). A partir de ahí, observa autor, existen tres vías posibles para extinguir el caos no-figurativo.

La primera es la *abstracción* que por medio de un esfuerzo espiritual sale de lo figurativo, pero al mismo tiempo reduce al mínimo el caos y la catástrofe. El cuadro geométrico de Mondrian, esa métrica euclidiana, pertenece al espacio puramente óptico que ya ni siquiera tiene que subordinarse a la potencia manual, la que en lo visual interioriza la tensión. De lo que más carece la pintura abstracta es de la tensión-intensidad: elabora un código simbólico forzosamente cerebral y con esto se pierde la sensación como la acción directa sobre el sistema nervioso.

La segunda vía se ha denominado *expresionismo abstracto*, o arte informal (Pollock). En este caso el caos y la catástrofe se despliega al máximo y la geometría óptica se derrumba en provecho de una línea exclusivamente manual. Por el poderío y el misterio de la línea sin contorno la sensa-

ción está bien alcanzada en esta pintura, pero, al mismo tiempo, ella se queda en un estado irremediamente confuso. Y para Bacon no hay nada más importante que salvar los contornos, que el cuadro quede limitado en el espacio y en el tiempo, que permanezca operativo y controlado, decimos, “maquinal”, y no sumergido en los medios violentos desencadenados; lo propio del arte es “*pasar por lo finito*, para volver a encontrar lo infinito” (Deleuze Guattari, 1999, 199).

Así, Bacon no toma ni una ni otra de esas vías, o sea, ni óptica como la pintura abstracta, ni manual como la *Action Painting*, tampoco los personajes de su pintura, es decir, las Figuras, son propiamente figurativas (“la pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo” (Deleuze, 2002, 19). Bacon, según Deleuze, sigue su propio camino. “La idea general de Deleuze es que su obra (de Bacon) puede haberse dado una oposición teórica entre dispositivos “figurativos” (anteriores), y dispositivos, en cambio, “*figurales*” (presentes). Los dispositivos figurales tienden a restituir a las figuras su valor de autonomía, mientras que la pintura figurativa anterior las hacía dependientes de una relación mimética, y la pintura abstracta se limitaba a negarles esa dependencia, pero negando las figuras” (Calíbrese, 1997, 231-234).

Miramos, pues esos “dispositivos figurales” a través de los cuales Bacon superó los límites del arte tanto figurativo como abstracto. 263

Para romper con la representación, cascar la narración e impedir la ilustración la primera condición sería aislar la Figura, ponerla en un lugar (puede ser un redondeo, un óvalo, un cubo, etc.) o el contorno, que es el límite común de la Figura y del color liso, es como una especie de membrana recorrida por el intercambio entre ellos. Entonces, tenemos el primer elemento del cuadro: una Figura aislada. El segundo, lo que llena el resto de obra, no será un paisaje como correlato de la Figura, ni un fondo del cual surgiera la otra forma, sino los grandes colores lisos de color vivo, uniforme e inmóvil – una estructura material espacializante que no tiene ninguna relación de profundidad o de alejamiento con la Figura. Así, la Figura, que funciona como forma, y el color liso que opera como fondo son dos elementos en un mismo plano que coexisten uno al lado del otro constituyendo un espacio absolutamente cerrado y envolvente.

La Figura no es solamente un cuerpo aislado, sino un cuerpo deformado, a veces contraído y aspirado, a veces estirado y dilatado, por el movimiento intenso que va de la estructura material a la Figura (cuando la estructura material se enrolla alrededor del lugar para aprisionar la Figura) y, por el contrario, de la Figura hacia la estructura material (cuando la Figura, que es siempre un cuerpo, hace el esfuerzo sobre sí mismo para escapar por un espasmo hacia la estructura material). Es este movimiento-acontecimiento lo que Deleuze llama el “atletismo”, es el momento clave del cuadro de

Bacon. “Siempre el cuerpo... trata de escapar *por* uno de sus órganos para ir a ocupar el color liso, la estructura material... Y el grito, el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca. Todos los estirones del cuerpo” (Deleuze, 2002, 26).

El “movimiento atlético” es paralelo al segundo movimiento interior que anula el “reconocimiento” de las personas retratadas para producir, en cambio, su devenir-animal bajo la forma de humanidad. La Figura siendo cuerpo tiene una cabeza, pero la que no tiene el rostro. Como retratista, Bacon es pintor de cabezas y no de rostros, mejor dicho, hace todo lo posible de deshacerse del rostro liberando una semejanza donde no se pueden discernir órganos, ojos, nariz o boca. Y todavía más, lo que ocurre es que la cabeza del hombre es reemplazada por un animal, no por un animal como forma, sino más bien como trazo, como un espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo o un espíritu-búfalo, etc. En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal hasta tal punto que la Figura aislada de Bacon es una Figura acoplada a su animal. Como avispa y orquídea en tanto que heterogéneas, establecen rizoma: nada absolutamente de semejanza, sino captura del código, devenir-avispa de la orquídea o devenir-orquídea de la avispa. No hay imitación ni parecido, sino explosión de dos series heterogéneas en la línea de fuga compuesta por un rizoma. Siempre hay un exterior donde se hace rizoma con alguna cosa – con el viento, con un animal, con una planta, con el hombre.

Entonces, dice Deleuze, “hay dos maneras de superar la figuración: o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación” (*Ibid.*, 41). La sensación no es el producto de representación sino inherente a las Figuras mismas, que en sus relaciones de espacio, color, superficie, representan los elementos que retienen la representación en movimiento y, de esta manera, siempre afirmando su intención de romper con lo figurativo. Si bien hay algo figurado en cuadros de Bacon (un Papa que grita, por ejemplo), es la figuración segunda (la sensación, lo borroso, lo indeterminable) que neutraliza toda la figuración primaria (lo “sensacional”, lo preciso, lo acabado, el cliché). Tal es el sentido de la fórmula: “he querido pintar el grito antes que el horror” analizada por Deleuze. Cuando Bacon pinta al Papa que grita, dice el autor, no hay nada que produzca horror. Introducir una escena de horror, que es demasiado “sensacional”, significa contar una historia, y con este se pierde el grito, la sensación de su potencia. Por un lado, la violencia está al máximo en las Figuras sentadas o acurrucadas, por otro, no hay ninguna tortura ni brutalidad visibles en ellas: a la violencia de lo representado (lo sensacional, el

cliché) se opone la violencia de la sensación. “No hay sentimientos en Bacon: nada más que afectos, es decir, “sensaciones” (*Ibid.*, 46).

La otra hipótesis de Deleuze presentada como la hipótesis motriz, sería la siguiente: las sensaciones son instantáneas de movimiento, ellas lo componen. O sea, el movimiento no explica la sensación, al contrario, se explica por la sensación. Hay movilidad más allá del movimiento en cuadros de Bacon: su verdadero acróbata es el de la inmovilidad en el redondel. El movimiento no es exactamente lo que interesa a Bacon, aunque su pintura produzca el movimiento muy intenso y violento. Pero es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia la acción sobre el cuerpo de *fuerzas invisibles*; es un movimiento subordinado a esas fuerzas. Bacon no reproduce las formas figurativas, sino capta y pinta fuerzas invisibles: hace visible lo invisible – pinta el tiempo y el ritmo, pinta el grito, las fuerzas que hacen el grito, - pinta la sensación. “Hace el mapa y no el calco. ...El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye ...a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma” (Deleuze Guattari, 2004, 18).

5. A modo de conclusión

No hay que discutir –el arte actual, frente a la homogeneidad cerrada y estática del universo artístico tradicional, se ha vuelto cada vez más heterogéneo, abierto y dinámico. La multiplicidad y diversidad de los estilos, movimientos y tendencias que con frecuencia rompen con la dependencia mimética y el espacio figurativo, nos obstaculizan abordar el “sentido” del arte contemporáneo a veces tan poco comprensible, incluso, rechazado por el público general. El arte de hoy es, para un buen número de individuos, laberinto y esfinge: laberinto del que no se sabe salir, no hay hilo conductor, esfinge ante la cual todo sentido se ha envuelto bajo un manto oscuro, críptico, imposible de ser desvelado. Semejante situación en el arte actual no puede dejar de tener consecuencias sobre la teoría estética. Frente a esta posición, la univocidad teórica tradicional, sus conceptos, a veces muy poco flexibles, resultan insuficientes e, incluso imposibles, para comprender este estado de *diferencia* propio de la realidad artística de hoy. Si aceptamos que en todas las épocas la reflexión filosófica ha ido por detrás de la creación, el discurso estético debe responder adecuadamente creando nuevos conceptos para describir la realidad artística tan inédita y sorprendente.

El esquizoanálisis y el rizoma es esta respuesta que nos proporciona unas herramientas conceptuales más para eventualizar las rupturas artísticas. Con frecuencia sucede que cuanto más lejos esté del campo analizado la esfera con que trazamos los paralelos, más sorprendentes, audaces y exactas resultan las conclusiones. Eso, según nuestra opinión, sucedió con

las categorías presentadas aquí, bastante lejanas de la esfera artística pero cuyo sentido metafórico describe bien la realidad actual. Se trata sobre dos conceptos estéticos de características similares, perfectamente asimilables e intercambiables que complementan uno a otro hasta tal punto que algunos estudiosos utilizan doble conjunción –y/o– al hablar de ellos.

El mismo modelo rizomático puede permitirnos imaginar el aparato conceptual estético como “mil mesetas” (*plateaus*), como un comedor del tipo *buffet* de que podemos tomar el plato que nos gusta. Allí se encuentra el rizoma, el instrumento para trazar mapas en condiciones del desorden, caos, irregularidad, azar, etc.; la herramienta conceptual tan necesaria para describir especialmente los fenómenos inefables como son los estético-artísticos donde el caos creativo forma parte de su naturaleza y donde las reglas rígidas de la jerarquía arborescente y su control excesivo se convierten en empeños evidentemente abusivos. Pero también existe el concepto de árbol, el modelo arborescente para describir el orden, cosmos, finitud, regla, causa, etc.

Una vez Friedrich Nietzsche descubrió dos impulsos humanos fundamentales que llamó el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo y estableció de acuerdo con ellos el “arte apolíneo” y el “arte dionisiaco”. Y aunque el dios Dionisio era la primera y la última palabra de Nietzsche, no podemos negar que los griegos fueron grandes porque tuvieron los dos, Apolo y Dionisio.

Existe la raíz y el rizoma. Existe, dicen autores, el modelo arborescente y el modelo rizomático para acercarse y describir la realidad. ¿Qué es más importante para la vitalidad de las plantas: la raíz o el rizoma? Los naturalistas saben qué tan difícil resulta responder esta pregunta...

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. [1997]: *Deleuze. “El clamor del Ser”*. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- Calíbrese, O. [1997]: *El lenguaje del arte*. Barcelona, Ed. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. [1998]: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Ed. Paidós.
- [2004]: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Ed. Pre-textos.
- [1999]: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Ed. Anagrama.
- Deleuze, G. “Un manifiesto de menos”. En: *El vampiro pasivo*, ¹ 12, pp. 36-51.
- Deleuze, G. [2001]: “Bartleby o la fórmula”. En: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Valencia, Ed. Pre-textos, pp. 57-92.
- [2006]: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu ed.
- [1989]: *Lógica del sentido*. Barcelona, Ed. Paidós.

- [1999]: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Ed. Pre-textos.
- [2002]: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Ed. Arena Libros.
- Eco, H. [1985]: *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Ed. Lumen.
- Foucault, M. [1972]: “*Theatrum Philosophicum*”. En: Michel Foucault. *Theatrum Philosophicum*. Gilles Deleuze. *Repetición y diferencia*. Barcelona, Ed. Cuadernos Anagrama.
- [1994]: “Ariadna se ha colgado”. En: Revista *Archipiélago*. *Cuadernos de crítica de la cultura*. ¹ 17, pp. 83-87.
- Hardt, M. [2004]: *Un aprendizaje filosófico*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Jameson, F. [2002]: *Posmodernismo y sociedad de consumo*. En: Foster, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairos.
- Карцев И. [2005]: *Жиль Делез. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имажинация*. Москва; Издат-во Огни ТД и.с., Karscev, I.
- [2005]: *Gilles Deleuze. Introducción en el posmodernismo. Filosofía como imaginación estética*. Moscu, Ed. Ogni TD.
- Larrauri, M. y Max [2000]: *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia, Tándem ed.
- Pardo, J. L. [1990]: *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid, Ed. Cincel.
- Rancière, J. [2006]: “¿Existe una estética deleuziana?” En: Chaparro Maya Adolfo (ed.). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá, Ed. Universidad del Rosario, pp. 26-36.
- Zourabichvili, F. [2004]: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires, Amorrotu.