

FILOSOFÍA Y LITERATURA EN DELEUZE Y GUATTARI: CREACIÓN Y ACONTECIMIENTO

*Alonso Silva Rojas - Jorge Francisco Maldonado Serrano –
Mario Augusto Palencia Silva*

Universidad Industrial de Santander

Resumen

Este artículo propone estudiar la relación que hay entre filosofía y literatura para Deleuze y Guattari. La tesis de central muestra que se debe captar el diferencial justo donde ambas, filosofía y literatura están conectadas, a saber, en el acontecimiento. Por el tratamiento que cada una tiene del acontecimiento, resulta que ambas posibilitan, a su modo, nuevos cambios en la vida de los humanos. En la primera parte se expone la concepción del arte y de la filosofía, a partir del bloque de sensación y del concepto. En la segunda parte, se expone la particularidad de la creación literaria respecto del lenguaje, la escritura, el sentido y el acontecimiento. En la tercera sección se precisa que la línea de fuga completa, en términos temporales, el acontecimiento en la literatura. La cuarta y última parte presenta el diferencial entre filosofía y literatura, para mostrar los derroteros hacia la relación con la filosofía política.

Palabras clave: *filosofía; literatura; lenguaje; acontecimiento; línea de fuga.*

Recibido: 27 de julio de 2016. **Aprobado:** 15 de noviembre de 2016.

Philosophy and Literature in Deleuze and Guattari: Creation and Event

Abstract

This article studies the relation between philosophy and literature for Deleuze and Guattari. The central argument is that the differential lies exactly on the same concept that connects them, which is the event. Given the way both relate to the event, we can understand that these arts of creation open the possibility to changes in human life. The first part presents the conception of art and philosophy, on the basis of the block of sensation and the concept. The second part presents the particularity of literary creation in respect to language, writing, sense and the event. The third part completes the relation of literature to the event on the basis of the concept of line of flight and its temporal character. The fourth (and last) part concludes with an explanation of the differential between literature and philosophy and opens new research possibilities for literature and politics.

Keywords: *philosophy; literature; language; event; line of flight.*

Alonso Silva Rojas: Doctor en Ciencias Políticas por Universität Tuebingen. Sus principales áreas de investigación son: filosofía política, filosofía moderna. Profesor titular de filosofía en Universidad Industrial de Santander.

Dirección electrónica: asilva@uis.edu.co

Jorge Francisco Maldonado: Doctor en problemas del pensar filosófico por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus principales áreas de investigación son: Política, hermenéutica, fenomenología.

Dirección electrónica: jorgefcomaldonado@gmail.com

Mario Augusto Palencia: Doctor en Literatura por Universidad Tecnológica de Pereira. Sus principales áreas de investigación son: Literatura, filosofía, derecho, filosofía del derecho.

Dirección electrónica: palencia@uis.edu.co

FILOSOFÍA Y LITERATURA EN DELEUZE Y GUATTARI: CREACIÓN Y ACONTECIMIENTO

Alonso Silva Rojas - Jorge Francisco Maldonado Serrano –

Mario Augusto Palencia Silva

Universidad Industrial de Santander

(...) el problema es el siguiente: “¿Habitar como poeta o como asesino?”. Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, abran un cosmos (Deleuze y Guattari, 2012, p. 349).

La cuestión de cómo Deleuze hizo uso de la literatura en su filosofía se ha abordado de varias maneras. Se han examinado sus fuentes (Bryden, 2007), se han hecho aplicaciones (Burns, 2012), al igual que comparaciones con otros filósofos (Lecerle, 2010) y también se han desarrollado perspectivas políticas (O’Sullivan, 2006) y político-psicoanalíticas (Clancy, 2015). No es que el problema esté mal planteado sino que, antes de pretender discutir estas problemáticas, consideramos que se puede dar un paso atrás y resolver una cuestión previa respecto de la relación entre filosofía y literatura, a saber, ¿cuál es el diferencial entre filosofía y literatura? Para poder responder este interrogante, nos encontramos con una dificultad no menor: ¿en qué sentido Deleuze habla de Arte?

La diferenciación entre filosofía y literatura supone la diferenciación entre el arte y la filosofía. Y aquí encontramos una dificultad importante

porque en *Mil mesetas* (2012) Deleuze considera que no se puede asumir o creer, sin más, en “un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas [porque el] Arte nos parece un falso concepto, únicamente nominal; lo que no impide la posibilidad de hacer un uso simultáneo de las artes en una multiplicidad determinable” (303). Este pasaje de *Mil mesetas* expone que la necesidad de hablar en términos generales de Arte pasa por alto la problemática irreductible de cada práctica artística. Para Deleuze, por el contrario, el planteamiento debe incluir la restitución de la diferencia propia de cada una de las prácticas artísticas como problemas singulares, no sólo en que cada una se configura a la vez como técnicas propias y tendencias técnicas sino también en que cada técnica y cada materialidad propia de las múltiples prácticas artísticas corresponden a actos de creación diferentes, porque se plantean problemas diferentes.

En efecto, la cuestión para Deleuze es tan compleja que, a pesar del rechazo al arte como concepto nominal, en *¿Qué es la filosofía?* (2001) dedicó el séptimo capítulo a exponer la diferencia entre filosofía y arte, a partir de lo que cada una de ellas crea o a partir de su modalidad de creación. Allí parece dar una especie de concepción general del Arte. Establece que “la filosofía es el arte de formar, de inventar, fabricar conceptos” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 8) mientras que el arte crea perceptos y afectos: “No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 67). La cuestión que nos motiva consiste en precisar esa relación o diferencial entre filosofía y arte literario.

Podría argumentarse de un modo biográfico, basándose en Françoise Dosse (2009), que *Mil Mesetas* fue una obra escrita con Guattari, y que *¿Qué es la filosofía?* fue un proyecto más deleuziano, y que el desajuste entre pensar el arte bajo una especie de unidad conceptual (perceptos y afectos), como en esta última obra, y considerar que Arte es un falso concepto, como en *Mil mesetas* se debe, precisamente, a esa diferenciación entre dos formas de trabajo singulares: Deleuze-Guattari, no sería lo mismo que Deleuze. *Mil mesetas* podría asumirse como un acontecimiento filosófico heterogéneo respecto de *¿Qué es la filosofía?* Pero, justo de la lectura de la biografía de Dosse, tenemos que llegar a la conclusión contraria:

“El estatuto de este libro [*¿Qué es la filosofía?*] es ambivalente: señala un proyecto muy personal de Deleuze, una especie de coronación de su vida de filósofo, y parecería que lo escribió solamente él. Pero, al mismo tiempo, se puede considerar que la decisión que tomó Deleuze de firmarlo con Guattari no es sólo una prueba de amistad de una intensidad excepcional,

sino una manera de notificar que las tesis que se desarrollan y la lengua en la que se enuncian pertenecen al trabajo de elaboración común emprendido desde 1969” (p. 583).

Se trata, entonces, de un único devenir por el cual ambas ideas realmente se complementan. Si, entonces, el Arte y, con ello, la literatura es un acto de creación diferente a la filosofía, surge el problema de captar la relación que, sin embargo, mantienen. Establecer una propuesta para dar cuenta de esta discrepancia tendríamos que desarrollar una diferenciación completa entre filosofía y cada una de las prácticas artísticas, y no es este el objeto de este artículo. Pero, como el capítulo séptimo de *¿Qué es la filosofía?* (2001) da una visión singular de la práctica de creación artística, tendremos presente sus líneas fundamentales para desde allí profundizar en el diferencial entre filosofía y literatura. ¿Qué conecta la filosofía con la literatura, cuáles son sus vínculos?¹

El presente trabajo argumenta que el diferencial resulta de la manera en que el acontecimiento es lo expresado en las frases que son utilizadas tanto por la filosofía como por la literatura. Para ello, constará de tres secciones: En la primera, se retoman los aspectos relevantes de la concepción de Deleuze sobre el arte en función de la literatura, frente a la filosofía, desde *¿Qué es la filosofía?* (2001) Y *Lógica del sentido* (1994) con el fin de preparar el estudio de la diferencia entre filosofía y literatura; en la segunda, se reflexiona en torno a la visión de Deleuze y Guattari sobre la función de la literatura y de la filosofía respecto del acontecimiento teniendo en cuenta lo expuesto en *Lógica del Sentido*; finalmente, en la tercera sección, se argumenta que el uso fijo de las frases en literatura para, frente al uso variable de las frases para expresar el concepto entre filosofía y literatura.

I. El arte y la filosofía

Se puede pensar que Deleuze supone unos problemas mal planteados a la hora de concebir el arte². En primera instancia, no puede reducirse

¹ Este artículo de reflexión es resultado de tres investigaciones financiadas con recursos internos de la Universidad Industrial de Santander. Carlos Marx y la crítica de los derechos (Código: 5218) y Devenires en política, economía y estética: el problema de la filosofía en Gilles Deleuze (Código: 5237) y Análisis de la propuesta de lectura filosófica de la literatura desarrollada por Deleuze y Guattari a propósito de las obras precursoras de la novela de la dictadura en América Latina *Amalia* y *Tirano Banderas* (Código: 1377).

² Se trata de un procedimiento bergsonian que el mismo Deleuze detalla en *El Bergsonismo* (Deleuze, 1996), donde explica el procedimiento no dialéctico del replanteo de problemas para el pensamiento.

el arte a la configuración material, o a una concepción objetiva del arte³. Sin embargo, y en segunda instancia, para Deleuze tampoco queda bien planteado el problema por parte de una concepción subjetivista del origen de la obra de arte, bien se atribuya al artista⁴ dicha especificidad, bien se le atribuya al espectador⁵ o al público⁶. Examinaremos, en un primer momento, desde el concepto de bloque de sensación, y sus componentes conceptuales de percepto y afecto, el modo en que Deleuze concibe la obra de arte como autónoma respecto del artista, del público y de la materia. En un segundo momento, recorreremos los problemas que propiamente para Deleuze dan cuenta de la creación artística: el territorio, el personaje y el cuerpo.

En un primer momento, resulta claro que el arte no existe sin una materialidad en la que se realiza. Esto es, el arte no puede realizarse sin una

³ Si bien Deleuze no hace referencia explícita a autores respecto de esta o las dos siguientes maneras de concebir el arte, el capítulo 7 de *¿Qué es la filosofía?*, permite inferir claramente, por el orden del discurso, estos replanteos. En todo caso, y dado el interés de este artículo por el aspecto literario, puede confrontarse el capítulo 4 de la obra de Kayser *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1981), que ancla el acontecimiento de la obra literaria exclusivamente en la materialidad que sería el lenguaje.

⁴ En general, aquí encontramos la teoría romántica del genio, que para el caso de la creación literaria se encuentra bien expuesta en *Teoría de la literatura* de García Berrío (1994).

⁵ Cnfr. Goldman (1980). Sin olvidar las famosos estudios de esta perspectiva marxista que concibe la obra de arte como un resultado social y muestra la función social del hecho literario, como los de Hauser (2005) y Luckacs (1980), no deben olvidarse exposiciones más eclécticas como el estudio sobre las formas de concebir la creación literaria, bien sea por la materialidad, por el genio del escritor, ubicado en un contexto social, o por la recepción de la obra en una sociedad, como el de Fokkema (1984). *Teorías de la literatura en el siglo XX*

⁶ Desde nuestra perspectiva, la lectura de Dorothea Olkowski en su capítulo *Deleuze's aesthetics of sensation* (Smith, 2012), que insiste en las raíces kantiana, por lo tanto formalistas y basadas en la teoría del genio como fuente de la creación artística, de la estética de Deleuze, es completamente insostenible. No sólo porque contemos con estudios como los de Buydens (2005), Bouaniche (2007) y Sauvagnargues (2004) que demuestran a fondo lo contrario, sino porque la filosofía del acontecimiento, en tanto que empirismo trascendental, de Deleuze, busca evitar, como lo explica muy bien Beaulieu (2012), tanto el formalismo del estructuralismo, como el sustantivismo hermenéutico de la fenomenología hermenéutica. El hecho de que Deleuze sea muy precavido con la constante tentación de dejar filtrar cualquier residuo de sustancia para evitar el hegelianismo, no lo lleva necesariamente a un formalismo filosófico de ningún tipo, como cree Olkowski. Por el contrario, el acontecimiento o acto de creación, debe entenderse siempre como virtualidad que sobre pasa toda estructura, y estructura formal, que termina siendo siempre pre-determinante, causa y explicativa del acto de creación. De este modo, lo nuevo, la diferencia, no se reduce a una derivación o a una consecuencia, ni se limita a un avance necesario o pre-visible. No se trata de condiciones de toda experiencia posible sino de condiciones de la experiencia singular real. Esto quiere decir que la experiencia siempre puede ser desbordada fuera de cualquier forma o estructura o más allá de sus condiciones posibles: por eso Deleuze insiste en que la música hacer oír lo inaudible, la pintura ver lo invisible, etc.

materia que lo permita. Deleuze y Guattari son muy claros cuando afirman: “Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 167). El arte, para Deleuze es la actividad de crear bloques de sensación, que son específicamente perceptos o afectos. Un bloque de sensación atrapa fuerzas en una materialidad específica (color de la pintura, sonido de la música, frases de la literatura, etc). Se trata de bloques de sensaciones nuevas que el espectador no habría experimentado antes. Deleuze llamará perceptos a los que posibiliten nuevas percepciones en el espectador y afectos a los que produzcan nuevas afecciones. En este sentido, un bloque de sensación no es la sensación del espectador o del artista, sino un acontecimiento nuevo en el orden de lo sensible, que produce nuevas sensaciones. ¿Qué quiere decir que el bloque de sensación sea un acontecimiento?

Cuando dice que el bloque de sensación es un acontecimiento, quiere decir que si bien se realiza en una materia, la creación artística no se reduce a la materia en la que se efectúa o se actualiza. La pintura y el cine pueden resultar ejemplares, sin embargo, en ambos casos no se puede decir que el cuadro sea el resultado de la suma del lienzo y los colores, o sea meras tinturas sobre tela; como tampoco se puede decir que si se tiene un DVD o un celuloide delante se está delante del filme mismo. Ni la pintura ni el filme se confunden con las materias que los soportan; pero ninguno existiría si no existieran esos lienzos y colores, o esos celuloides. Es en este sentido que debe entenderse la materialidad del arte. No se trata de una estética materialista a secas. Para Deleuze la materialidad es una cuestión de nivel, o de estrato, porque se trata de un acontecimiento, no de realidad física u objetiva.

Miraremos esta cuestión en la literatura posteriormente donde estudiaremos porqué la materia del arte no quiere decir que se trate de una especie de materialidad a secas. Si bien, la literatura tiene exactamente esta misma necesidad material—sin palabras escritas del lenguaje la obra literaria no existiría—, la obra literaria no es ni las manchas sobre el papel, esto es, las palabras escritas, ni los recuerdos de un cerebro prodigioso; así como tampoco tenemos literatura con el puro lenguaje. La obra literaria surge cuando un acontecimiento envuelve ese complejo material (aire, sonido, lenguaje oral, escrito, narración), porque se actualiza un sentido sin el cual todo ese complejo material no sería obra de arte.

Por ello, resulta crucial recordar un aspecto importante del acontecimiento expuesto por Deleuze en *Lógica del sentido* (Deleuze,

1994), a saber, el sentido es el acontecimiento por excelencia. En esta obra recurre al concepto de incorporal de la filosofía estoica para dar cuenta del sentido como acontecimiento. Un incorporal es algo (*ti*) que no es un ente o un ser existente, sino más bien un extra-ser, por ejemplo, el nombre de nuestro cuerpo. Pero el tipo de incorporales que han de entenderse como acontecimientos son, primordialmente, las acciones que padecen los seres existentes (cuerpos, mezclas de cuerpos y estados de cosas): ser cortado, morir, o los devenires en que los seres existentes entran sin cesar: crecer, enrojecer, vivir, morir. En cualquiera de los dos casos, padecimientos o devenires, los cuerpos pueden transformarse incorporalmente: al ser bautizado se da el nombre, al ser sentenciado por un juez se da el criminal. Estas transformaciones incorporales son los acontecimientos que plagan la cotidianidad de los seres vivos, especialmente de los humanos.

Pero, el problema que nos interesa es que debe captarse el doble sentido de 'sentido'. Por un lado, Deleuze explica que el sentido es como el incorporal que recubre la proposición: el sentido de una proposición es lo expresado en esa proposición. Por ejemplo, si digo 'hola', su sentido, normalmente, es saludar. Cuando digo 'hola', no digo que saludo, sólo ejecuto ese acto de habla. En este orden de ideas, se puede ver que si el sentido de una proposición es lo que en ella se expresa, en tanto que le da su sentido, no puede decirse que el sentido, como tal, tenga sentido. Más bien, el sentido de la proposición es copresente al sinsentido: "La *lógica del sentido* está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia, que por el momento sólo podemos sugerir tratando el sinsentido como una palabra que dice su propio sentido" (Deleuze, 1994, p. 85).

Pero, por otro lado, el sentido es aquello que sólo puede sentirse a nivel humano, esto es, como sucede con el percepto y el afecto, o bloque de sensación: "El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan". (Deleuze y Guattari, 2001, p. 179).

En este orden de ideas, el concepto 'sentido' aclara que la dimensión del bloque de sensación es meta-física⁷. Deleuze y Guattari lo formulan de la siguiente manera: "La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como

⁷ Indudablemente las explicaciones de Françoise Zourabichvili en su texto "Six Notes on the Percept (On the Relation between the Critical and the Clinical)" (Patton, 1997, pp. 188ss) anteceden a esta forma sintetizada de presentar el problema.

paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 168). Así las cosas, cuando Deleuze argumenta que el arte se da cuando un percepto o afecto son lo expresado en un material preparado, piensa que podemos concebir la relación, en la obra de arte, del percepto/afecto con la materia, como la relación del sentido con la proposición. Diríamos que se da un acontecimiento que configura una materialidad en la que la obra se expresa como si fuera el sentido de esta materialidad preparada.

Por ello, en la medida en que la materialidad pertenece a la obra en sí y no a alguien en particular, el percepto que se efectúa en esa materialidad no pertenece a una subjetividad o a un cerebro o sistema nervioso determinado como lo serían los de los espectadores: “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos (...) La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 164.). El público, la sociedad o el espectador, para Deleuze no determinan el ser de sensación de la obra de arte. Evidentemente, el percepto tiene que ser dado a un individuo, pero esto no quiere decir que pertenezca al individuo al que se le da como una creación ideal del mundo a partir de la sensación. Deleuze entiende que en la materia queda impreso o atrapado un juego de fuerzas que conforman un percepto o un afecto que ya no pertenece al pintor, al cineasta, al compositor, al escritor: hay una transformación incorpóral de la materia. Deleuze y Guattari denominaron a este acto, en *¿Qué es la filosofía?* (2001), como fabulación⁸. Así se tiene que, para Deleuze y Guattari: “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente (...) Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 169).

Esta relación entre la materialidad de la obra y su percepto o fabulación explica, entonces, por qué las obras de arte tampoco se deciden como producto de un juicio colectivo común. Las obras de arte son simultáneamente

⁸Deleuze había estudiado este concepto en un artículo sobre Bergson en 1956, recopilado en *La Isla Desierta* (Deleuze, 2005) como ejemplo para explicar el problema de la diferencia en Bergson (Deleuze, 2005, p. 57), pero estudió en detalle la función de la fabulación en 1966 en *El Bergsonismo* (Deleuze, 1996). Aunque queremos resaltar la aparición tardía de esta expresión en el capítulo 7 de *¿Qué es la filosofía?*, hace falta un estudio detallado de todas las implicaciones que tiene el uso variable de fabulación en Deleuze. Sencillamente, para efectos de esta argumentación, se trata de la creación en la obra literaria.

independientes del artista como del espectador, valen por sí mismas y no necesitan subjetividades externas que les den sentido. Una vez el artista *ha sentido* una materialidad, ha fabulado una obra, ha creado su obra, ese bloque de sensación se conforma con esa materia que lo actualiza. No queda en el artista ni le pertenece a él como genio, como tampoco queda del lado del espectador.

Si la concepción del arte en Deleuze se limitara a ser una corrección de los planteamientos sobre la obra de arte, no tendríamos demasiado. Y, aunque la obra de arte es concebida como una creación autónoma, hasta donde hemos visto, resulta muy importante recordar dos conceptos deleuzianos novedosos para pensar el arte: el plano de composición y la figura estética; y revisar brevemente la función del cuerpo para la obra de arte.

El problema de la creación para Deleuze, implica extender la explicación del acto de creación más allá de las fuerzas atrapadas por y como bloques de sensación (perceptos y afectos) en un material. Esta extensión explicativa se ejecuta con el concepto plano de composición. Ahora bien, la preparación de la materia para la obra, que exponíamos anteriormente, significa que la materia deviene expresiva en y de un plano:

“No hay más que un plano, en el sentido de que el arte no comporta más plano que el de la composición estética: el plano técnico en efecto está necesariamente recubierto o absorbido por el plano de composición estética. Con esta condición la materia se hace expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en los materiales, o los materiales penetran en el compuesto, pero siempre de manera que se sitúan en un plano de composición propiamente estética. Hay muchos problemas técnicos en el arte, y la ciencia puede intervenir en su solución; pero sólo se plantean en función de los problemas de composición estética que conciernen a los compuestos de sensaciones y al plano al que se remiten necesariamente con sus materiales” (Deleuze 2001, p.187).

El concepto de plano de composición estético nos permite pensar que la obra de arte tiene una procedencia no-subjetiva⁹. Con este concepto Deleuze piensa las condiciones que enmarcan unas fuerzas para que

⁹ ¿Qué es la filosofía? Es una obra muy estructurada respecto las tríadas conceptuales. El problema que el libro plantea es el de la actividad filosófica de Deleuze. A la vez que responde a su pregunta por la filosofía, es un gran esfuerzo por mostrar su imagen-pensamiento. Este artículo no pretende extenderse a explicar el paralelismo, como lo hace dicho libro, entre el plano de inmanencia de la filosofía, el plano de referencia de la ciencia y el plano de composición del arte; o entre el concepto de la filosofía, el functor y el prospecto de la ciencia y la lógica, y el percepto y el afecto del arte; o entre el personaje conceptual de la filosofía, el observador imparcial de la ciencia y la figura estética del arte. Es probable que

puedan ser atrapadas en la materia y devengan expresivas, como sucede en los territorios animales. En efecto, Deleuze y Guattari consideran que la función territorial en los animales no puede ser entendida únicamente como un hábito genéticamente condicionado, sino que puede verse como un acto de expresión, paso inicial de cualquier obra de arte. El animal ejemplar es el pájaro *Scenopoïetes dentirostris*, quien construye nidos, muy complejos, variados y llamativos, incluso con artefactos humanos que encuentra, para atraer a la hembra y ejecutar su ritual de apareamiento. Estos nidos pueden ser considerados como verdaderas obras expresivas y artísticas. Por eso, consideran que podemos abrir nuestro pensamiento y captar que el acto expresivo del territorio del animal, antecede artísticamente al hombre¹⁰. El animal se territorializa, enmarcando un territorio¹¹, y posibilitando la expresión de algo meta-territorial, su vida. Enmarca fuerzas vitales de la naturaleza para afirmar su vida. Así, el plano de composición estética se presenta como aquel ejercicio expresivo de enmarcamiento territorial inicial del artista para capturar las fuerzas vitales, que han sido atrapadas en el plano/territorio, en perceptos y afectos. Es no-subjetivo porque lo entienden fundamentalmente como una función animal y porque es la condición para que el artista pueda funcionar, esto es, lo no pensado o supuesto por el artista, aquello de lo que no es propiamente consciente: “si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el ritornelo pequeño y el grande.” (Deleuze y Guattari, 2001; P.176). Así, toda obra de arte, supone un plano de composición estética, en el cual actuará la figura estética.

El concepto de figura estética, por su parte, ahonda en la dimensión no-subjetiva de la obra de arte, pero no ya en lo que respecta a las condiciones de la obra, en tanto que fuerzas vitales a ser atrapadas en un percepto o afecto, sino en lo que respecta a las condiciones para poder ser afectado por dichos perceptos y afectos. La figura estética se asume como las condiciones de la experiencia real de ser afectado por un bloque de sensación. En la medida

dicho paralelismo resulte más esclarecedor para algunos lectores, o más enredado, para otros, pero nuestra preocupación está centrada en el diferencial literatura-filosofía, y no en el arte.

¹⁰ El estudio, ya clásico, *Del animal al arte* de Anne Sauvagnargues (2004), expone con minuciosidad este problema.

¹¹ El grueso de este análisis se encuentra en la meseta 11 “1847 Del Ritornello” en *Mil Mesetas* (2012). Para profundizar esta explicación, puede remitirse el lector al capítulo 2 de *Música y creación en el pensamiento de Gilles Deleuze*, de Maldonado (2011) quien revisa allí detalladamente este concepto.

en que haya una figura que pre-siente el bloque de sensación, el artista los usa y el espectador los vive efectivamente como novedad.

El concepto de figura estética, así como su paralelo filosófico, de personaje conceptual y, su paralelo científico, de observador parcial, se presentan como unos conceptos muy heterodoxos, respecto de la tradición filosófica, de Deleuze; pueden ser muy difíciles de explicar y, sobre todo, muy discutibles y poco aceptables como tales conceptos filosóficos. En *Lógica del sentido*, Deleuze ya había hablado de ‘figuras’ para explicar las series del sentido: “A cada serie corresponden pues unas figuras que son no solamente históricas, sino tópicas y lógicas.” (1994, p.23). Tal vez podamos suponer que las figuras de la conciencia, expuestas por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* (2008), sean el preciso antecedente filosófico de las figuras estéticas, aunque no sea reconocido y mucho menos sea aceptado por Deleuze. En efecto, en el texto de Hegel, cada figura corporaliza¹² una experiencia de la conciencia que permite entenderla mejor. Podríamos suponer que para captar mejor la función del percepto y el afecto (así como para el concepto lo es el personaje conceptual) se debe ver que hay una corporalización no subjetiva que vive o actualiza dichos bloques de sensación de un modo preciso; se trataría de un agente virtual, metafísico o mental (quede esto para discusiones posteriores), de manera que el artista (o el filósofo) puedan tomar como experiencias reales dichos bloques de sensación porque afectan en primera instancia una figura o un personaje identificable.

A diferencia del arte, la filosofía se define como el arte de crear, construir o inventar conceptos. Esta definición ha dado pie a muchas aclaraciones y profundizaciones en los comentaristas de Deleuze (Alliez, 2004; Ansell Pearson, 1997; Boundas, 2006; Lambert, 2002; Patton, 1997; Maldonado, 2011), que no pretendemos entrar a discutir. Aunque hay suficiente exposición en el libro mismo de *¿Qué es la filosofía?*, es importante presentar brevemente los aspectos de la filosofía que no involucran al arte, en un contraste que nos permita entender por qué el diferencial no radica en

¹² Corporalizar es más conveniente que encarnar justo en la medida en que Deleuze en *¿Qué es la filosofía?* (2012), entiende que el cuerpo, no la carne -sin negar la secundariedad de ésta- es afectado por el bloque de sensación como tal, de manera específica: “A las fuerzas cósmicas o cosmogénicas corresponden unos devenires-animales, vegetales, moleculares: hasta que el cuerpo se desvanezca en el color liso o vuelva a fundirse en la pared, o, inversamente, que el color liso se tuerza y se revuelva en la zona de indiscernibilidad del cuerpo. Resumiendo, el ser de sensación no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas. La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones.” (Deleuze y Guattari, 2012 p.185)

aquello en lo que no se entrecruzan sino, precisamente, en aquellos aspectos en los que parecen coincidir.

Si el bloque de sensación afecta al cuerpo sensiblemente, el concepto lo afecta noéticamente. La cuestión es que, así como se vive sensiblemente, también se vive de acuerdo a ciertas ideas, claras o no, explícitas o no. Los seres humanos son seres que viven en un mundo que ellos mismos han ideado, o que otros han ideado por ellos. Si hay uno o varios mundos, depende de lo que se quiera delimitar como mundo. El concepto filosófico abre esa posibilidad de pensar, de idear lo que no ha sido pensado o ideado, o mal pensado o poco ideado. El punto central es que se trata de dos dimensiones de la vida que, si bien pueden cruzarse no son reductibles la una a la otra. La filosofía nos permite pensar de otro modo, mientras que el arte nos permite percibir y sentir de otro modo, fuera del ordinario o común de la vida cotidiana.

Pero, en la vida cotidiana, los hombres se rigen más por opiniones que por conceptos. La opinión se concibe en *¿Qué es la filosofía?* (2001) como la manera ordinaria de percibir y de reflexionar donde propiamente no hay pensamiento ni conceptual o filosófico, ni por funtores científico, ni por bloques de sensación o artístico porque, en vez de problematizar para crear una resolución singular, se parte de respuestas dadas que no han sido construidas o creadas por el individuo propiamente. De ahí que, para Deleuze, la opinión sea el obstáculo para la creación en cualquiera de sus niveles¹³.

Ahora bien, el concepto tiene una relación doble con el acontecimiento. Por un lado, en la medida en que no se refiere a los estados de cosas, sólo expresa el acontecimiento. Por el otro, en la medida en que no es él mismo una frase y menos una proposición, es él mismo un acontecimiento. ¿Por qué esta doble relación con el acontecimiento? Porque por definición el concepto es en lo que pensamos, es un acto de pensar, de crear en el pensamiento, en función de un problema que se plantea: “Pensar es pensar mediante

¹³ En efecto, el concepto de opinión, que el libro de *¿Qué es la filosofía?* (2001) resulta crucial para explicar qué no es un acto de creación, cómo nos protegemos del caos con la opinión y por qué un acto de creación rompe con la opinión. Pero esta problemática no es abarcable por este artículo, dado que merece un estudio metódico y justo. En la bibliografía hasta el presente no se ha estudiado con exclusividad este concepto, tal vez porque se trata de algo negativo, pero, en el pensamiento: “La opinión es un pensamiento que se ciñe estrechamente a la forma de la reconocimiento: reconocimiento de una cualidad en la percepción (contemplación), reconocimiento de un grupo en la afección (reflexión), reconocimiento de un rival en la posibilidad de otros grupos y de otras cualidades (comunicación).” (p.148), y esto prestaría muchas dificultades conceptuales que deben abordarse. Salvo el artículo de Patton (2005) “Deleuze and Democracy”, no ha habido atención positiva al concepto de opinión.

conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que otro, o más plena, más completa, más sintéticamente «pensamiento» (2001, p. 200). Detengámonos un poco en esta cita.

Vemos aquí en lo que el concepto y el bloque de sensación se entrecruzan, a saber, mediante lo cual se piensa, sin ser uno más profundo o más importante que el otro. En este sentido, el pensar es un solo y mismo acto que se actualiza de tres modos diferentes, o como concepto, o como bloque de sensación, o como función. Todo acto de pensar para Deleuze es, primero, un acto y, como tal, segundo, singular. De ahí que tenga que diferenciar el concepto del plano de inmanencia, el bloque de sensación del plano de composición y la función del plano de referencia, porque una cosa es el acto de pensar y otra cosa distinta es *lo que significa* pensar: “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...” (2001, p.41).

Pero, de cualquier manera, el concepto, si bien se expresa con un sustantivo y no es, como tal, la respuesta a la pregunta qué significa pensar, sí debe captarse como el acto, la acción, el acontecimiento del pensar, el acontecimiento singular pensamiento. En la misma medida, es significativo resaltar que para Deleuze el uso del sustantivo ‘pensamiento’ expresa un acto. De manera que el pensamiento es el acto de pensar, que puede especificarse como concepto, como bloque de sensación o como función. Pero el plano de inmanencia es el sentido de ese acto de pensar, el pensar que se singulariza en una de las tres formas mencionadas, o lo que se supone, esto es, lo que está a la base de lo que significa pensar en ese pensamiento singular que es el concepto. El concepto es el pensamiento, mientras que el plano es lo que se supone significa pensar: “Diríase que EL plano de inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Podría ser lo no pensado en el pensamiento.” (2001, p.62)

Nos parece muy importante para nuestro propósito lo anterior porque supone, en términos generales, que el arte y la filosofía son, en el fondo, la misma actividad, actos de pensar. Pero al especificar el arte literario tenemos de nuevo un problema porque no basta con decir que se trata de conceptos y bloques de sensación, para establecer el diferencial, sino que lo captamos cuando recorremos la manera en que una y otra tratan el acontecimiento.

Deleuze y Guattari son enfáticos en afirmar que el concepto no hace referencia a un estado de cosas (2001, p.28). El concepto no es referencial porque que no remite a otro fenómeno, sino que expresa un acontecimiento (2001, p.26), en tanto que problemática a ser pensada, nos posibilita pensar

algo nuevo, pensar un acontecimiento nuevo (2001, p.37), de hecho, lo instaura. La confusión con el estado de cosas resulta muy fácil porque no hay acontecimientos fuera de los estados de cosas, dado que siempre se encarnan en algún estado de cosas: “El concepto es evidentemente conocimiento, pero conocimiento de uno mismo, y lo que conoce, es el acontecimiento puro, que no se confunde con el estado de cosas en el que se encarna.” (2001, p.37), cuestión que ya había expuesto en *Lógica del Sentido*: “En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona” (1994, p.159). Sin embargo, el concepto nos da a conocer un acontecimiento. La doble relación, entonces, consiste en que es un acontecimiento que conecta con otro acontecimiento. En esta relación con el acontecimiento podemos encontrar el diferencial con la literatura.

Podemos ahora pasar a recorrer el problema de la literatura desde esta perspectiva, para ver que algunas de las anteriores explicaciones sobre la obra de arte en general, se entenderán mejor cuando se desarrollen específicamente en una práctica artística como la creación literaria y para formular, en la tercera sección, el diferencial entre filosofía y literatura.

II. Obra y creación literarias

La materia para la creación artística literaria, siguiendo a Deleuze, corresponde al lenguaje. Pero esto se debe entender en su complejo de oralidad, escritura, literatura y acontecimiento, porque aquí la materialidad debe entenderse en un sentido amplio y sólo en relación de un nivel inferior, respecto de uno superior. Sin duda, para Deleuze, no hay una materia pura o física, sino que todo depende de los niveles o estratos que se relacionen. Examinemos estos cuatro momentos. En primera instancia, según *Lógica del Sentido* el lenguaje se presenta como oral, entendiendo que el sentido es lo expresado en el sonido:

“Lo que hace posible el lenguaje es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva. Siempre es una boca la que habla; pero el sonido ha dejado de ser el ruido de un cuerpo que come, pura oralidad, para convertirse en la manifestación de un sujeto que se expresa. Siempre se habla de los cuerpos y de sus mezclas, pero los sonidos han dejado de ser cualidades contiguas a estos cuerpos para entrar en una nueva relación con ellos, la de la designación, y expresar este poder de hablar y ser hablado” (Deleuze, 1994, p.188).

Sin el sonido, el aire con variaciones de presión, no existiría el lenguaje oral. Pero, nótese que, respecto del aire con variaciones de presión, el sonido es incorpóreo: el sonido es aquel sentido que captamos de dichos cambios de presión. Con esto se quiere decir que el sonido es captado de cierta manera, tiene un sentido para nosotros. En la misma medida, el lenguaje hablado, respecto del sonido, esto es, un nivel superior respecto del aire, es incorpóreo. Porque las palabras no son sonidos para nosotros, sino que tienen un nuevo sentido además de ser sonido¹⁴, en este segundo nivel, resulta que ese sonido se capta como lenguaje. Por lo anterior, puede decirse que el lenguaje no puede confundirse con el sonido¹⁵ en el que se materializa. Así las cosas, el lenguaje oral ha de entenderse como un acontecimiento que es expresado con el sonido. Esto quiere decir que el lenguaje oral es incorpóreo respecto del sonido. El lenguaje es un sentido, un acontecimiento que se actualiza en el sonido.

Ahora bien, algo similar puede pensarse respecto del lenguaje escrito en una especie de tercer nivel. En la escritura, la materia no es el sonido, sino que son las marcas sobre una superficie. Tendríamos dos posibles formas de actualización del lenguaje: sonido y marcas sobre una superficie. Pero, incluso, podemos concebir una tercera materialidad del lenguaje, un poco más difícil de determinar, pero igualmente diferenciable, a saber, los procesos neuronales cuando pensamos o escuchamos lo que Saussure llamaba la imagen acústica. Esta tercera forma de actualización o materialización también nos muestra que la materialidad del sonido no es solamente física sino que puede tratarse de un proceso energético, como es el caso de los textos en formato PDF que se construyen como códigos de ceros y unos en flujos eléctricos.

Hemos visto que *Lógica del sentido* (1994) expone una concepción del lenguaje donde explica cómo el sentido, copresente con el sinsentido, antecede a la actualización del lenguaje y que Deleuze utiliza el concepto

¹⁴ Esta consideración de que algo sufre una transformación incorpórea respecto de otro, se puede ver también, por ejemplo, en la identidad de las personas: el nombre es incorpóreo respecto del cuerpo que designa, pero una titulación, por ejemplo abogado o rey, es incorpóreo respecto de ese nombre; y, por la misma vía, un cargo, como el de juez, es incorpóreo respecto de ese profesional. Cuerpo- nombre-abogado-juez, puede leerse como una cadena de incorpóreos unos sobre otros. Podría pensarse que se trata de una especie de sobre-codificación, pero el sentido no siempre se puede entender como código social o religioso.

¹⁵ En el filme “Guía de cine para perversos” del filósofo Slavoj Žižek (2006) se trata el tema de la voz una vez se ha pasado por el problema del objeto parcial o del órgano sin cuerpo. La voz, dice él, es eso misterioso que sale de dentro del cuerpo, como una alienígena que nos habita y que no se confunde con nuestro cuerpo. La voz no es ella misma corporal, aunque sea soportada por el sonido en el que trasmite.

estoico de incorporal para dar cuenta de las paradojas del sentido. Pero, en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 2012), particularmente en *20 de noviembre 1923 Postulados de la lingüística*, acentúa dos rasgos del lenguaje de los que aquella obra no parece preocuparse: como un medio para el ejercicio de poder y como posibilidad de liberación, resistencia o fuga. Allí, junto con Guattari, Deleuze afirma que “El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera” (p. 82). Pero también afirma que el lenguaje alcanza formas de desterritorialización y resistencia, particularmente por la redundancia en toda enunciación: “Proust decía: “las obras maestras están escritas en una especie de lengua extranjera”. Es lo mismo que tartamudear, pero siendo tartamundo del lenguaje y no simplemente de la palabra. Ser extranjero, pero en su propia lengua, y no simple mente como alguien que habla una lengua que no es la suya” (p.101s). Aunque no es el objetivo de este texto hacer un análisis exhaustivo de esta segunda precisión en *Mil Mesetas*, esta ambivalencia del lenguaje, tanto de ser una forma del ejercicio del poder, como de ser la posibilidad para entrar en nuevos agenciamientos que desterritorialicen, nos permite comprender la manera como la literatura se distingue del lenguaje escrito. Aquí deseamos concentrarnos para pensar la diferencia entre literatura y filosofía.

Así, en segunda instancia, la literatura no existe por el sólo hecho de que haya lenguaje escrito sino que algo más acontece en la escritura para que con el lenguaje escrito se cree algo nuevo. La literatura, en este sentido, se instaura como una transformación incorporal nueva del lenguaje escrito, como un acontecimiento que transforma incorporalmente al lenguaje para darle nuevas posibilidades a la vida, a la del escritor y a la del lector. Establece nuevos acontecimientos que nos permiten pensar algo no pensado.

Se puede decir, en términos deleuzianos, que la escritura pasa a ser la materialidad en la que se capturan las fuerzas de los perceptos y afectos, con lo cual se crea la obra literaria. Deleuze y Guattari consideran que los escritores tienen un efecto muy importante en el lenguaje porque transforman el lenguaje en el que escriben, porque lo renuevan con aquello que nunca había sido dicho, ni había sido siquiera pensado ser dicho. De hecho, piensan que todo escritor se comporta como un extranjero respecto de la lengua en la que escribe y la fuerza a decir cosas que cotidianamente no han sido dichas. El escritor hace balbucear al lenguaje, hace que la lengua tartamudee, hace que, aunque se trate del mismo español, del mismo inglés, o del alemán o cualquier otra lengua en la que se escriba, se sienta como si se leyera una lengua extranjera, un nuevo dialecto, una variación en el lenguaje: “(...) Ser bilingüe, multilingüe, pero en una sola y misma lengua, sin ni siquiera dialecto o patois. Ser un bastardo, un mestizo, pero por purificación de

la raza. Ahí es donde el estilo crea lengua” (Deleuze y Guattari, 2012, pp. 101-102)¹⁶. La literatura para Deleuze hace que el lenguaje se transforme incorporalmente y diga lo nuevo, lo que nunca se había escuchado, o leído: “Hacer visible, decía, Klee, y no hacer o reproducir lo visible (...) lo esencial (...) está (...) en las fuerzas, las densidades, la intensidades” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 346).

Pero ¿cómo y por qué logra esto la literatura? Consideramos que la clave está en el modo como Deleuze entiende la escritura. Cuando Deleuze discute la relación del concepto con la proposición, argumenta que extraer de las frases una proposición en la que el concepto filosófico se expresa, no equivale a dar con el concepto. La escritura para Deleuze supone el acto de fijar frases por escrito:

“Por último, el concepto no es discursivo, y la filosofía no es una formación discursiva, porque no enlaza proposiciones. A la confusión del concepto y de la proposición se debe la tendencia a creer en la existencia de conceptos científicos y a considerar la proposición como una auténtica «intensión» (lo que la frase expresa): entonces, las más de las veces el concepto filosófico sólo se muestra como una proposición carente de sentido. Esta confusión reina en la lógica, y explica la idea pueril que se forma de la filosofía. Se valoran los conceptos según una gramática «filosófica» que ocupa su lugar con proposiciones extraídas de las frases en las que éstos aparecen: constantemente nos encierran en unas alternativas entre proposiciones, sin percatarse de que el concepto ya se ha escurrido en la parte excluida (Deleuze y Guattari, 2012, p.28).

Si bien Deleuze no se refiere explícitamente a la escritura, entendemos que, dado que la filosofía se estudia a partir de los textos de los filósofos, donde están consignadas las frases, en el fondo se trate de la escritura. La literatura, siguiendo este planteo, fija frases, que son propiamente la materia de la literatura.

Ahora podemos entender que estas frases se fijan como necesarias, de la misma manera en que el pintor fija los colores como invariantes sobre el lienzo: una obra literaria sólo existe si se fijan unas frases que le permitan ser expresada. Ella no puede cambiar sus palabras o su sintaxis porque

¹⁶En el mismo sentido afirman, hablando de Kafka, que: “Kafka, judío checo que escribe en alemán, somete al alemán a un tratamiento creador de lengua menor, construyendo un continuum de variación, ajustando todas las variables para, a la vez, limitar las constantes y extender las variaciones: hacer tartamudear la lengua, hacerla “piar”..., desplegar tensores en toda la lengua, incluso escrita, y obtener de ella gritos, chillidos, alturas, duraciones, timbres, acentos, intensidades” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 106).

cambiaría la obra, dejaría de ser lo que es. Sencillamente: la frase es fija en la literatura, y es esa y sólo en esa frase en la que se expresa la creación literaria. Deleuze dice en el prólogo que uno de los problemas de *Crítica y Clínica* (1997) es precisamente el de la escritura:

“Este conjunto de textos, entre los cuales unos son inéditos y otros ya han sido publicados, se organiza alrededor de unos problemas determinados. El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de 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” (1997).

Pero, la importancia de entender que el material de la literatura es el lenguaje escrito, y que esto quiere decir que se fijan unas frases en una lengua concreta, radica en que se nos abre la puerta para comprender qué hace una obra literaria respecto del mundo.

La obra literaria es capaz de fabular o crear un mundo que no es actual sino posible. Realmente, el hecho de que el escritor fije el lenguaje como el escultor fija el metal, la piedra o la madera, nos indica que el escritor está construyendo algo. Deleuze y Guattari afirman con fuerza: “El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión, con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 177). Pero ¿qué construye?

Debe aclararse, que la literatura no depende de la referencialidad, a la que a veces puede recurrir (novela histórica), o novelas que suceden en lugares, personajes o eventos conocidos históricamente. Pero lo literario no está allí, sino precisamente en que puede surgir un mundo completamente nuevo, diferente del que el lector conoce. El mundo literario es, estrictamente, un mundo posible. Un escritor no tiene la pretensión de demostrar que se trata de un mundo verdadero, sino de instaurar un mundo perfectamente posible, creíble y vivible, aunque no se haya actualizado materialmente salvo en la escritura misma. En este sentido, la escritura literaria referencia estados de cosas, posibles o imposibles, como en la literatura fantástica o en el llamado

realismo mágico. Pero aunque el lector experimenta esa referencialidad, no es en esa estrategia donde la creación literaria establece el acontecimiento que quiere que pensemos sino en esas frases que instauran un mundo vivible; siempre como acontecimiento.

Así, Deleuze entiende que la literatura trata problemas de la vida, y que es allí, pensando la vida de otra manera, donde la literatura, como arte, tiene toda su potencia. A través de signos, la literatura crea una realidad, una fabulación, que otorga un nuevo sentido y que, por lo tanto, configura un mundo en el que el problema se manifiesta y en el que su solución se hace explícita y necesaria¹⁷.

En efecto, la puesta en escena (descripciones de lugares, personas, sentimientos, eventos, y demás¹⁸) con las frases que expresan acontecimientos, da cuenta del aspecto liberador del lenguaje que se da en la creación literaria, por contraposición a las órdenes que también el lenguaje da a la vida para restringirla a ella y al pensamiento. Pero, más que un mundo nuevo y más que construcciones de frases nunca antes dichas, es el acontecimiento el que eleva esta escritura a arte literario como creación artística. Por ello, podemos leer el capítulo de *Mil Mesetas* sobre la novela corta como la ideación que completa el panorama de la potencia de la literatura para Deleuze.

III. La literatura y las líneas de fuga

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari, en el capítulo *Tres novelas cortas o qué ha pasado* consideran que la novela corta se determina por el hecho de que gira alrededor de un acontecimiento que ha pasado, pero que se desconoce con precisión, acontecimiento que ha efectuado una transformación incorporal y que, por lo tanto, ha hecho que los personajes pasen de un estado a otro sin que sepan con exactitud qué pasó. En este contexto, se introduce

¹⁷ Por ejemplo, en *Kafka, por una literatura menor* (1990), a propósito de Carta al padre, Kafka, al proyectar la foto ampliada del padre hasta el absurdo, lo que busca no es liberarse del padre (del complejo edípico) sino encontrar una salida, un camino, un sendero donde el padre no lo puedo hallar. Por eso, el agrandamiento perverso o paranoico de la figura edípica en Carta al padre, sirve en Kafka para desbloquear el callejón sin salida, para salir de la sumisión y levantar la cabeza y desterritorializarse de Edipo y la familia: “El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él (el problema edípico), sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró (...) amplificar y agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo perversa o paranoicamente, es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre lo que siempre fue el problema en toda esta historia: toda una micropolítica del deseo, callejones sin salida, salidas, sumisiones y rectificaciones” (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 20-21).

¹⁸ Tal vez la idea de Charles Taylor sobre la construcción de la vida, del mundo, tal y como acontece en la literatura sea cercana a este aspecto de la escritura literaria en Deleuze, por lo menos en un nivel inicial (Cnf. Taylor, 1996; cap. 17 y 25)

el concepto de *línea de fuga*, que es importante recuperar para poder mostrar la relación que guarda la literatura con la filosofía en la medida en que se demuestra que ambas tratan del acontecimiento¹⁹, pero de diferente modo.

Si bien se restringen a la novela corta, es plausible considerar que la idea de la literatura, como cualquier otra arte, implica una función de potenciar la vida. En este sentido, proponemos usar el problema de la novela corta en *Mil Mesetas* para profundizar en la utilidad de la literatura para la vida²⁰.

En la novela corta, algo ha pasado, de tal manera que los personajes entran en una línea de fuga y pueden reconstituir su realidad. El problema aquí es un problema de temporalidad que se puede resumir de la siguiente manera: ¿Por qué pasa el presente? Esta pregunta no es común ni es evidente su posible respuesta. Para Deleuze y Guattari este es el problema nuclear de la novela corta porque ella se instala, precisamente, en el lugar donde se responde a la pregunta por el pasar del presente²¹.

El problema no es que el presente en el que estamos se vuelva pasado o que en el pasado pudiera considerarse este presente como futuro, el problema es: ¿por qué se pasa de un presente a otro presente?, el problema es de sucesión o de posibilidad del tiempo mismo. El cuento, dicen Deleuze y Guattari, se construye sobre el futuro que ha de venir: algo va a pasar, hay expectativa. La novela por su parte se construye utilizando un pasado remoto: algo pasó. Pero la novela corta se ubica en ese instante presente que deja de ser presente y que da paso a un nuevo presente. Así las cosas, se trata de lo siguiente: un presente no podría dar paso al siguiente si ya él mismo no fuera pasado. Este es un tema que remonta a su libro *El bergsonismo*:

¹⁹Una recopilación de estudios sobre la literatura es *Deleuze and Literature* (Buchanan y Marks, 2003). Sin embargo, ningún estudio se dedica exclusivamente a la novela corta.

²⁰Nos parece importante recordar que en una cita a pie de página del capítulo V de *El Bergsonismo* (1996), Deleuze explicaba que la novela, para Bergson, era un arte de segundo nivel: “Hay que señalar que el arte, según Bergson, tiene también dos fuentes. Hay un arte fabulador, ya colectivo, ya individual (MR, 1141-1142, 206-207). Y hay un arte emotivo o creador (1190, 268). Quizás todo arte presenta estos dos aspectos, aunque en proporción variable. Bergson no oculta que el aspecto fabulación le parece inferior en arte; la novela sería sobre todo fabulación, la música, por el contrario, emoción y creación.” (p.114). Como se había advertido, se necesita un estudio a parte del concepto de fabulación, pero, en este caso, es viable proceder en la medida en que en *Crítica y clínica* (1997) afirma sin titubeos que: “No hay literatura sin fabulación, pero, como acertó a descubrir Bergson, la fabulación, la función fabuladora no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva hasta estos devenires o potencias”.

²¹En el artículo “Deleuze y la novela corta: las líneas de vida en el último pecado” (Maldonado, Palencia, Silva, 2015), ya hemos examinado con detenimiento cómo la teoría literaria de la novela corta se enriquece con los análisis de Deleuze y Guattari, además de explicar dicha perspectiva y hacer una aplicación a una novela colombiana.

Nunca se constituiría el pasado si no se hubiera constituido primeramente, al mismo tiempo que ha sido presente. Tenemos aquí como un planteamiento fundamental del tiempo y también la paradoja más profunda de la memoria: el pasado es «contemporáneo» del presente que ha sido. Si el pasado tuviera que aguardar a no ser ya, si ahora y desde ya no fuera pasado, «pasado en general», nunca podría llegar a ser lo que es, nunca sería ese pasado. Si no se constituyera inmediatamente, no podría ser reconstituido después a partir de un presente ulterior. Nunca el pasado se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es. (Deleuze, 1996, p. 59).

La tesis de Deleuze, siguiendo a Bergson, es que el presente en el que se está, es todo él pasado, como si fuera una especie de gran pasado que lo contiene todo. Esta tesis parece rara pero es relativamente fácil de entender si se vuelve la mirada al presente. Basta pensar en lo que en este momento rodea a quien lee estas páginas para darse cuenta de que todo lo que hay, en principio, ya es pasado: se tienen treinta o veinte años de vida, y el edificio no se acabó de construir hoy, los objetos en el escritorio son pasados. Así, todo lo que hay o que está presente es completamente pasado, es viejo. Resulta muy interesante esta sencilla observación porque se está cotidianamente convencido de que el presente no es el pasado, pero una mirada un poco más atenta hace caer en la cuenta de que realmente todo lo que rodea al ser humano estaba antes de este momento presente y, en este sentido, puede decirse que presente es ya pasado. De este modo, afirman Deleuze y Guattari: “En cierto sentido, todo lo que atribuimos a una edad ya estaba presente en la precedente”. (Deleuze y Guattari, 2012, p. 349-350).

No se puede decir que el pasado esté en el presente, aunque realmente es una perspectiva posible de sostener, pero no es la de Deleuze y Guattari. Su postura radica en considerar, al contrario, que este presente está inmerso en un pasado. Todo lo que pasó, queda registrado de algún modo en el presente y eso conforma lo que reconocemos como presente. Sólo así es posible empezar a entender que el presente pase: el presente coexiste con el pasado en tanto que el presente está de lleno en el pasado y, más bien, el presente es un apéndice del pasado; sólo hay presente en el pasado que le antecede²².

²² Sin duda alguna el problema del tiempo se encuentra a lo largo de la obra de Deleuze, básicamente: *El Bergsonismo* (1994), donde interpreta la concepción bergsoniana, *Diferencia y Repetición* (2002), donde explica las tres síntesis del tiempo, *Lógica del Sentido* (1994), donde profundiza para su teoría del sentido, en la tercera síntesis del tiempo, *Imagen-tiempo* (1987), donde estudia de nuevo esta problemática para comprender los signos del tiempo en el cine. Con las variaciones que cualquier problemática en Deleuze se implican, siempre se busca entender un aspecto de la creación. En la medida en que lo nuevo surge de lo que hay, esto es, lo pasado, sin embargo, siempre es posible una nueva construcción o creación de manera que surge la diferencia como resultado de una síntesis disyuntiva. Esta correlación

Aquí gana mucho sentido la pregunta de Deleuze y Guattari sobre la novela corta: ¿qué ha pasado? Es decir: ¿qué acaba de suceder tan instantáneamente que no he podido saber qué pasa y que, sin embargo, ha dejado su huella aún en el presente pero ya se ha perdido en el pasado? Este suceso instantáneo del presente en la novela corta, según Deleuze y Guattari, se concibe como el acontecimiento y es el problema constitutivo de ella en tanto creación artística. Se puede ver que esta pregunta, este problema, tiene que ver con la vida en lo que respecta a su sentido y en la manera a como en un momento dado se puede dar un giro o un cambio en y para la vida misma. En general, como se exponía en la sección anterior, en la medida en que el arte afecta los cuerpos, tiene esta posibilidad de potenciar los cambios en la vida de quienes afecta.

Deleuze y Guattari utilizan el concepto de *línea de fuga* para pensar esta característica de la novela corta de ser expresión del acontecimiento. Brevemente, ¿cómo podemos entender el concepto de línea de fuga? Una línea implica direccionalidad. Ese concepto nos permite pensar un problema de la vida, a saber, el sentido que todo ser viviente sigue, como impulso vital, para mantenerse vivo. Dicho en otras palabras, la vitalidad de un cuerpo no es el cuerpo mismo sino su potencialidad para mantenerse vivo por algo, algo que le da sentido a su vida. Esta vitalidad, o el hecho de estar-vivo, así como aquello por lo que se está vivo, han de entenderse como una realidad incorporeal que, como tal realidad incorporeal, es la que vive un cuerpo: es el sentido de la vida de un cuerpo. En primera instancia, si diferenciamos a un cuerpo muerto de uno vivo vemos que comparten la misma materia pero no la vitalidad de éste. Esta vitalidad, su vida, puede entenderse como el acontecimiento propio de los cuerpos vivos que los hace diferentes a los muertos. En segunda instancia, estar-vivo también implica un dirigirse hacia, no estarse quieto. No se trata solamente de un movimiento, sino de un movimiento con direccionalidad que puede ser cambiada. Estas dos instancias de la vida, ser entendida como incorporeal y ser movimiento direccional permiten pensar que la vida funciona como linealidades, dado que así se especifica ese movimiento constante del vitalidad de un cuerpo vivo.

Por lo anterior, Deleuze y Guattari postulan, desde su análisis de la novela corta, que nosotros «estamos hechos de líneas», y adelantan un análisis de tres tipos diferentes de relaciones triádicas de la novela corta²³.

entre el tiempo por-venir, o tercera síntesis del tiempo, y la creación de lo nuevo es para Deleuze la problemática constante en su filosofía. Tal vez el estudio más completo hasta el momento sea el de Faulkner (2006), para el tiempo, y el de Hallward (2006), para la creación.

²³ Otra perspectiva importante sobre el hecho de que la literatura, en tanto bloques de sensación en el lenguaje, configura lo humano de lo humano y, por tanto, lo no-humano

Afirman, en efecto Deleuze y Guattari: “(...) la novela corta se define en función de líneas vivientes, líneas de carne que ella revela de forma muy especial”. (Deleuze y Guattari, 2012, p. 199).

La multiplicidad, la variedad de las líneas que nos constituyen, en tanto líneas de la vida, son las líneas en las que se despliega la existencia humana, la vida como una línea que, como *continuum*, no puede detenerse. La vida deviene, no se detiene, como lo es, por definición, una línea.

El escritor de novelas cortas, por lo tanto, tiene como objetivo mostrar las rupturas y devenires o frustraciones de sus personajes. Y, sobre todo, sus posibilidades de cambio. La línea de fuga es el hacia dónde, en cuanto que permite nuevos acontecimientos, pero sólo como instantes presentes que permiten salir del flujo cotidiano para crear nuevos mundos, mundos posibles. Aquí encontramos una característica fundamental del pensamiento de Deleuze y Guattari, a saber, que la línea de fuga es un acontecimiento radical, que no trata de promover o reivindicar una idea de partido o de organización del presente o del pasado, sino que trata de una búsqueda de libertad más allá del liberalismo o de la revolución política de las acontecidas y traicionadas, de romper con estructuras y hábitos de lo humano mismo, del humanismo que constituye la opinión que fundamenta el pensamiento de occidente.

IV. A manera de conclusión: filosofía, literatura y vida

Si la filosofía es la actividad de crear conceptos y los conceptos filosóficos tienen la particularidad de ser ellos mismos acontecimientos en el pensamiento porque cambian la manera de pensar, podemos dar el paso a captar aquí, en la manera en que la literatura trata el acontecimiento, el diferencial entre filosofía y literatura. Ahora bien, es importante notar que la filosofía necesita del lenguaje, de las frases para poder expresar sus conceptos. ¿Cómo diferenciarla de la literatura?

Se hace necesario pensar que el lenguaje en la literatura y en la filosofía, se usan de modos diferentes. La literatura, en su materialización lingüística, es esa frontera tenue donde el referente se refleja como creación pura. El lenguaje literario es él mismo el acontecimiento de creación artística, cuya materia serían las frases que se fijan en tanto que lenguaje escrito. La filosofía, por su parte, también utiliza las frases, como se decía, pero, el concepto filosófico no depende de que las frases sean fijadas porque siempre puede usar otras frases. Aún más, la filosofía puede valerse de frases de otras ciencias, sean naturales o sociales, para extraer de ellas el elemento que que nos antecede, la desarrolla Alan Bourassa en el capítulo “Literature Language and the Non-Human” (Massumi, 2002, pp. 60ss)

permite la construcción del concepto filosófico; a la filosofía le importan las frases, sólo en la medida en que en ellas se expresa el concepto, en tanto que acontecimiento.

La relación de la filosofía con las frases radica en que no se puede expresar nada sin una expresión lingüística en la que se exprese. La música por sí misma no puede expresar ningún sentido porque, aunque se ha dicho que funciona como el sentido, ella misma no es ningún sentido porque el sentido produce la proposición en la que se expresa²⁴. La música es, sin duda, una experiencia corporal única pero que, en la medida en que no usa el lenguaje en ninguno de sus elementos, opera a otro nivel diferente del conceptual. La filosofía, por el contrario utiliza el lenguaje completamente para hablar del acontecimiento de un modo diferente a como lo hace la literatura. Asimismo podemos verlo en relación con la literatura. La filosofía y la literatura hablan del acontecimiento desde dos puntos de vista diferentes; dicho de otro modo, la filosofía es una perspectiva diferente sobre el acontecimiento. La literatura reconstruye una idea, un referente en el que se efectúa el acontecimiento. Como se decía, se separa de la corporalidad de la materia para utilizar sólo la referencialidad del lenguaje de la que depende todo acontecimiento (en la medida en que siempre se efectúa en un cuerpo o en una mezcla de cuerpos o en un estado de cosas). Pero, por la fijación sintáctica de las frases, logra capturar un percepto, un afecto, un bloque de sensación, un nuevo acto de pensar que se siente, pero no se concibe. La literatura, entonces, como el arte, tiene como finalidad “(...) arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percipiente, 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 y Guattari, 2001, p. 167).

No hay acontecimiento humano, tal y como se vive, que no se tenga que encarnar en un cuerpo: como el pastel que se sopla para celebrar un día de cumpleaños, como el terreno en el que se realiza como campo de batalla, como los cuerpos que se cruzan para dar un abrazo, o los labios que se tocan para realizar un beso. La literatura no necesita ni el pastel efectivo, ni los cuerpos con brazos, ni el terreno, ni los labios, a la literatura le basta mencionar un pastel en proposiciones que no referencian ningún pastel material, describir el terreno para hablar de una batalla que nunca tuvo lugar, crear unos cuerpos con palabras que no pertenecen a nadie, en fin, hacer sentir, por medio de la lectura la carnosidad de unos labios que

²⁴ En el libro *Música y creación en el pensamiento de Gilles Deleuze: de la pedagogía del concepto a la filosofía de la música*, se propone una lectura detallada de esta particularidad de la música como arte para Deleuze (Maldonado, 2011).

sólo podemos disfrutar en sus frases. Por ello, afirman Deleuze y Guattari: “Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 175.). He aquí el diferencial en la relación con el acontecimiento entre la filosofía y la literatura.

Mientras que la literatura necesita de la referencia, no vacía sino que conecta al infinito, y hace un uso lingüístico con ella, la filosofía hace uso de la frase para que se exprese el concepto, pero no pretende hacer referencia. Sin duda, una frase en filosofía podría implicar una referencia a algo en el mundo, pero en realidad sólo quiere conectar con el acontecimiento mismo. En el sentido técnico de Deleuze y Guattari, el concepto filosófico no habla del mundo, porque no habla de los cuerpos ni de los estados de cosas, sino de los acontecimientos que se efectúan en ellos. La literatura habla de ambos y su magia está en crear mundos cuyos acontecimientos sorprenden. La filosofía crea acontecimientos para poder hablar de otros acontecimientos que se conciben pero que no se identifican particularmente, sino a través de la experiencia vivida. Vivir el acontecimiento por el concepto es una experiencia análoga a vivir el acontecimiento por el bloque de sensación. Dicho de modo bastante preciso, el diferencial lo captamos así: Mientras la primera nos muestra una nueva concepción del acontecimiento, la segunda nos hace sentir el acontecimiento. Ambas son experiencias vitales, pero de diferentes acercamientos. Así, la filosofía nos permite recapitular nuestra vida, la literatura nos abre vidas posibles. En ambos casos, sin embargo, se nos abre una puerta para reformular nuestra vida, para encontrar nuevas líneas de fuga o para entrar en nuevos devenires que hagan que nuestra vida no sea un mero “esperar la muerte”.

De lo desarrollado en este texto de reflexión se puede concluirse, además, que para Deleuze y Guattari, filosofía y literatura confluyen, en cuanto a su finalidad, de manera clara. En efecto, vistas estas dos actividades, no ya desde las formas específicas como cada una construye la realidad, sino desde su finalidad, se puede apreciar que ambas pretenden crear nuevos mundos posibles que rescaten la vida de la sumisión a la cotidianidad. Así, en primer lugar, frente a la realidad contemporánea, a la filosofía le corresponde un papel fundamental en el cambio de las condiciones de vida del presente, esto es del capitalismo. Y esto es así, precisamente por su capacidad crítico-agónica, porque permite mostrar lo oculto, sus condiciones de posibilidad. Igualmente, mediante la creación de nuevos conceptos es posible construir nuevos mundos posibles, nuevos pueblos y nuevos territorios. Así, afirman Deleuze y Guattari, la utopía constituye un horizonte fundamental de la filosofía:

La filosofía lleva a lo absoluto la desterritorialización relativa del capital, lo hace pasar por el plano de inmanencia en tanto que movimiento de lo infinito, o lo suprime en cuanto límite interior, lo vuelve contra sí, para apelar a una tierra nueva, a un pueblo nuevo. Pero alcanza de este modo la forma no proposicional del concepto en la que se desvanecen la comunicación, el intercambio, el consenso y la opinión (...) Efectivamente, la utopía es la que realiza la conexión de la filosofía con su época, capitalismo europeo (...) Cada vez, es con la utopía con lo que la filosofía se vuelve política, y lleva a su máximo extremo la crítica de su época. La utopía no se separa del movimiento infinito: designa etimológicamente la desterritorialización absoluta, pero siempre en el punto crítico en el que ésta se conecta con el medio relativo presente, y sobre todo con las fuerzas sofocadas en este medio (...) significa plantear la revolución como plano de inmanencia, movimiento infinito, sobrevuelo absoluto, pero en la medida en que estos rasgos se conectan con lo que hay de real aquí y ahora en la lucha contra el capitalismo, y relanzan nuevas luchas cada vez que la anterior es traicionada. La palabra utopía designa por lo tanto esta conjunción de la filosofía o del concepto con el medio presente: filosofía política (...)" (Deleuze y Guattari, 2001, p. 102).

En este sentido, entonces, la filosofía es revolucionaria o no es filosofía. Y lo es, precisamente, por su capacidad de construir nuevos conceptos en planos que los unifican y combinan de manera que permitan superar la opinión y con ello ver, sentir, pensar, la realidad de formas antes nunca vistas: "No es erróneo decir que la revolución «es culpa de los filósofos» (a pesar de que no son los filósofos los que la llevan adelante)". (Deleuze y Guattari, 2001, p. 102). En efecto, afirman: "La revolución es la desterritorialización absoluta en el punto mismo en el que ésta apela a la tierra nueva, al pueblo nuevo" (Deleuze y Guattari, 2001, p. 102). Este apelar a una tierra nueva y a un pueblo nuevo mueve a la filosofía. Este deseo de realización moral, política, social hace que la actividad filosófica tenga sentido y se constituya en eje de la vida de los pueblos. Sin ello, el ejercicio del pensamiento se perdería en una vacua y delirante manifestación de fuerza sin sustento real en el actuar.

Y, la filosofía es revolucionaria y utópica, porque no puede ser más que un pensamiento en contra de la opinión, esto es, parafraseando a Deleuze y Guattari, de las formas que se imponen, como las burbujas de jabón, habida cuenta de unos medios, de unos intereses capitalistas, de unas creencias y de unos obstáculos autogestionados y autoimpuestos por el sistema de valores propios del propio interés y de la apropiación privada, egoísta de la plusvalía.

Así las cosas, entonces, se puede comprender cómo el pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari es profundamente no-kantiano, no-habermasiano y no-rawlsiano, puesto que no trata de mejorar las condiciones de existencia en el sistema actual, ni de hacerlo menos cruel o menos salvaje poniéndole el freno del consenso constitucional, de la ley moral, del consenso traslapado. Se trata de construir otros mundos, en los cuales se exprese el humano en lo que aún no es humano, la vida en cuanto vida por vivir y la naturaleza en cuanto totalidad que vive en todos los seres bióticos o abióticos. No se trata, entonces, de proponer un discurso fundado en los derechos del hombre capitalista, sino de la creación y producción de nuevos pueblos y de nuevos planetas:

Los derechos no salvan a los hombres, ni a una filosofía que se reterritorializa en el Estado democrático. Y mucha ingenuidad, o mucha perfidia, precisa una filosofía de la comunicación que pretende restaurar la sociedad de los amigos o incluso de los sabios formando una opinión universal como «consenso» capaz de moralizar las naciones, los Estados y el mercado. Nada dicen los derechos del hombre sobre los modos de existencia inmanente del hombre provisto de derechos (Deleuze y Guattari, 2001, p. 109).

Por su parte, en este plano de comprensión, el literato está unido al filósofo en la resistencia contra lo que impide vivir, soñar y construir nuevos mundos y nuevas formas de ser en la tierra:

No carecemos de comunicación (...) carecemos de creación. Carecemos de resistencia al presente. La creación de conceptos apela en sí misma a una forma futura, pide una tierra nueva y un pueblo que no existe todavía. La europeización no constituye el devenir, constituye únicamente la historia del capitalismo que impide el devenir de los pueblos sometidos. El arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que faltan, en tanto que correlato de la creación (...) Este pueblo y esta tierra no se encontrarán en nuestras democracias. Las democracias son mayorías, pero un devenir es por naturaleza lo que se sustrae siempre a la mayoría (Deleuze y Guattari, 2001, p. 110).

Literatura y filosofía constituyen, entonces, condiciones de posibilidad del devenir, del devenir otros pueblos, de devenir otras tierras, de ser otro ser, diferente de lo que se es en el mundo contemporáneo. Como había sido planteado por Nietzsche, el problema no es volverse más democráticos o mejores ciudadanos, el asunto está en crear nuevas formas de vida. Se trata de desatar las fuerzas que destruyan aquello que actualmente somos para

crear nuevos mundos posibles, nuevas realidades, más allá de lo considerado bueno o malo en nuestro infame (*niederträchtige*²⁵) mundo capitalista.

Por ello, la actividad del filósofo y del artista (en nuestro caso, el literato) son fundamentalmente una acción de resistencia, de lucha contra el capitalismo y sus condiciones. Se toma partido por los desterrados y oprimidos, por los excluidos y explotados, independientemente de si son o no son seres humanos: “(...) la raza llamada por el arte o la filosofía no es la que se pretende pura, sino una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada, irremediabilmente menor (...)”. (Deleuze y Guattari, 2001, p.111). Precisamente se trata de desarrollar una ontología menor, una ciencia menor, un arte menor, por fuera de los cánones tradicionales de lo mayor, de lo establecido, de las burbujas de jabón filosófico, científico y artístico que pretenden cubrir todos cerebros que piensan. Y si bien ni el artista ni el filósofo son seres de acción que hacen posible en la praxis el surgimiento de un pueblo, sí contribuyen a su surgimiento en cuanto lo hacen posible en el pensamiento, lo muestran en sus formas y sus posibilidades:

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 la intolerable, a la vengüenza, al presente (Deleuze y Guattari, 2001, p. 111).

De esta manera y en este sentido, el asunto no es el miedo a que la literatura devenga otra cosa que no sea literatura, ni que la filosofía devenga otra cosa que no sea filosofía, se trata precisamente de la necesidad de devenir otra cosa, de devenir no-filosofía, no-literatura, no-humano. Cuando se habla entonces de la diferencia o de la confluencia de filosofía y literatura no se trata de un querer lo puro, de una obsesión por la determinación o clasificación de los campos de estudio, ni de interdisciplinarietà en el sentido tradicional del concepto, sino de crear, de resistir, de devenir fuerza cósmica transformadora a través del pensamiento: “se trata de una cuestión de devenir. El pensador no es acéfalo, afásico o analfabeto, pero lo deviene (...) El devenir siempre

²⁵ Este concepto es, a nuestro modo de ver fundamental en cuento une la crítica filosofía y artística al mundo pequeñoburgués del capitalismo: Thomas Bernhard, Walter Benjamin, Žižek, entre otros, comporten en sus posiciones esta radical crítica al mundo, al territorio plagado por la (para decirlo en términos de Deleuze y Guattari) “opinión” dominante en el capitalismo.

es doble, y este doble devenir es lo que constituye el pueblo venidero y la tierra nueva. La filosofía tiene que devenir no filosofía, para que la no filosofía devenga la tierra y el pueblo de la filosofía (Deleuze y Guattari, 2001, p. 111).

Así, podemos decir, la filosofía no es literatura, como ésta no es filosofía, la una no se confunde con la otra, pero entran en una zona común indiscernible en la medida en que tratan el acontecimiento, el sentido, bien como concepto, bien como bloque de sensación²⁶. Como este acontecimiento sólo se da en la vida, podemos ver por qué la filosofía y la literatura son actividades para la vida. Lo que las une es precisamente que ambas quieren ir más allá de los límites impuestos al hombre contemporáneo por el sistema dominante. Se trata de resistirse, de crear, de convertirse en fuerzas cósmicas que permitan el devenir de nuevos seres y nuevas tierras. De esta manera: “No se está en el mundo, se deviene en el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero”. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 170.). Es un antihumanismo, en cuanto el hombre deviene no humano, deviene otros seres, otras realidades. Esto se hace patente precisamente en el arte: “El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre (...) algo pasa de uno a otro. Este algo sólo puede ser precisado como sensación. Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad (...) el propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación (...) Son bloques. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 175.).

La zona común indiscernible que une filosofía y literatura no se da, entonces, como premisa *a priori* de la necesidad de la interdisciplinariedad para comprender mejor el mundo. Se da como condición de posibilidad de la filosofía y la literatura mismas, en cuanto son pensamiento, actividades orientadas y movidas por la resistencia, por el devenir y por la creación de nuevos pueblos y nuevos planetas, esto es, nuevos acontecimientos. Sólo así la filosofía y la literatura se convierten, entonces, en el presente que siendo pasado crea el futuro, en cuanto lo hacen viable y lo posibilitan en el ejercicio de su acción creadora. Si no lo son, entonces, no son filosofía y no son literatura, pues pierden su sustento material, su plataforma de realidad y su estructura de apoyo.

²⁶ Se encuentran muchos otros estudios, además de los ya citados, sobre las lecturas literarias de Deleuze, desde sus fuentes (Bryden, 2007), pasando por aplicaciones (Burns, 2012) y comparaciones con otros filósofos (Lecerle, 2010) y hasta el más reciente desde una perspectiva político psicoanalítica (Clancy, 2015). Tal vez el trabajo más cercano a esta perspectiva sea el de Gregg Lambert (1998), a quien también le interesa ver lo implícito respecto del papel que juega la literatura en el pensamiento de Deleuze.

Referencias bibliográficas

- Alliez, E. (2004). *The Signature of the World*, Nueva York: Continuum.
- Beaulieu, A. (2012). *Cuerpo y Acontecimiento: la estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Letra viva.
- Ansell Pearson, K. (1997). *Deleuze and Philosophy: the Difference Engineer*. Londres: Routledge.
- Bouaniche, A. (2007). *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris: Pocket.
- Boundas, Constantin V. (2006). *Deleuze and Philosophy*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Bourassa, A. (2009). *Deleuze and American Literature*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Bryden, M. (2007). *Gilles Deleuze Travels in Literature*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Buchanan, I., & Marks, J. (2003). *Deleuze and Literature*. Edinburgo, Edinburgh University Press.
- Burns, L. (2012). *Contemporary Caribbean Writing and Deleuze Literature Between Postcolonialism and Post-Continental Philosophy*. Londres: Continuum Literary Studies.
- Buydens, M. (2005) *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin,
- Clancy, R. (2015). *Towards a Political Anthropology in the Work Of Gilles Deleuze Psychoanalysis and Anglo-American Literature*. Leuven: Leuven University Press.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Deleuze, G. (1996). *El Bergsonismo*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- Deleuze, G. (1987). *Estudios sobre cine 2: imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Bs. As.: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La Isla Desierta*, Madrid, Pre-textos.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2001) ¿Qué es filosofía?. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Dosse, F. (2009) *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Biografía cruzada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Faulkner, Keith W. (2006). *Deleuze and the Three Syntheses of Time*. Nueva York: Peter Lang.
- Fokkema, D.W. & Ibsch, E.(1984). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo estética de la recepción y semiótica*. Madrid: Cátedra. Cap. 2, 3 y 4.
- García Berrió, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra. Parte I y II.
- García Núñez, A. (2010). Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética. En: *Revista de Estudios Sociales*. No. 35. Bogotá: Universidad de los

- Andes. Facultad de Ciencias Sociales, pp. 41-52. Recuperado de <http://res.uniandes.edu.co/view.php/631/view.php>. Consultado: junio.10.2014.
- Goldman, L. (1980) *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara. Cap. 4.
- Hauser, A. (2005) *The Social History of Art Vol I-IV*. Nueva York: Routledge.
- Hallward, P. (2006) *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londres: Verso.
- Kayser, Wolfgang (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.
- Lambert, G. (1998) On the Uses and Abuses of Literature for Life: Introduction to the Literary Clinic. En: *Postmodern Culture*, vol. 8, no. 3.
- Lambert, G. (2002). *The non-philosophy of Gilles Deleuze*. Nueva York: Continuum Books, 2002.
- Lecerle, J.-J. (2010). *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Luckacs, G. (1980) Estética. Vol III.
- Maldonado, J.F. (2011). *Música y creación en el pensamiento de Gilles Deleuze: de la pedagogía del concepto a la filosofía de la música*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Massumi, B. (2002) *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. Nueva York: Routledge.
- Martínez M., F. J. (2009). Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze. En: *Eikasia*. Revista de Filosofía, año IV, 23 (marzo 2009). Oviedo: Ed. Eikasia. Accesible en internet: <http://www.revistadefilosofia.org/23-03.pdf> Consultado: junio.10.2014.
- O'Suillivan, S. (2006). *Art Encounters: Deleuze and Guattari Thought Beyond Representation*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Patton, P. (1997) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Patton, P. (2005) "Deleuze and Democracy". *Contemporary Political Theory*, 2005, 4, 400–413.
- Sauvagnargues, A. (2004). *Del animal al arte*. Madrid: Amorrortu.
- Scarpit, Robert et.al. (1974). *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Eduicusa. Social Jacques Dubois y Pierre Oreccioni
- Smith, D. W. Ed. (2012). *The Cambridge Companion to Deleuze*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Taylor, C. (1996). *Las fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Žižek, S. (2006). *Guía de cine para pervertidos*. Recuperado de <http://www.teledocumentales.com/la-guia-de-cine-para-pervertidos-subtitulado/> Consultado: Junio.20.2014.