

## **DELEUZE: ESTÉTICA ANTIRREPRESENTACIONAL Y MIMESIS\***

**Luiz Costa Lima**

En este ensayo se analizan los presupuestos de la estética antirrepresentacional del filósofo francés Gilles Deleuze. Para ello se toma como guía su libro *Différence et répétition*, en cuanto base sobre la cual se constituyen sus análisis de *Bartleby the scrivener*, de H. Melville, y del pintor inglés Francis Bacon (*Francis Bacon, La logique de la sensation*, 1981). Sin cuestionar la calidad crítica y analítica de sus ensayos, Luiz Costa Lima muestra cómo ella depende de la destrucción que Deleuze intenta realizar de la teoría del sujeto y de la representación tal como es concebida en la modernidad a partir de Descartes. Como esta teoría se halla en proceso de revisión, se hace indispensable considerarla para examinar sus implicancias estéticas. Además, señala Luiz Costa Lima, sería la misma filosofía del arte la que se vuelve susceptible de reconsideración a partir del cuestionamiento de la destrucción del sujeto, de origen nietzscheano, que se cumple en la obra de Deleuze.

---

LUIZ COSTA LIMA. Doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de Sao Paulo y profesor titular de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro y de la Pontificia Universidad Católica (PUC). Su obra incluye más de 15 títulos, algunos de los cuales han sido traducidos al inglés y al alemán. Actualmente prepara el lanzamiento de un libro sobre el escritor brasileño Euclides de Cunha.

\* Traducido del portugués por el Centro de Estudios Públicos.

## I

**E**n 1989, con “Bartleby, ou la formule”, un texto relativamente breve escrito a propósito de la primera novela de Melville, Deleuze iniciaba su tentativa de captar el sentido de la obra del escritor norteamericano. El texto, originalmente prefacio de la traducción francesa de *Bartleby the scrivener* (1856), nos interesará aquí en cuanto primera aproximación a la propia reflexión deleuziana sobre el arte. Así, pues, nos preocuparemos menos de lo que allí se dice sobre la obra del prosista cuanto de su modo de abordarla. En otras palabras, atenderemos al delineamiento de una filosofía del arte y no a su consistencia a propósito de cierto objeto.

Como una primera cuestión, Deleuze capta el *leitmotiv* del escribiente. Desde que el abogado cambia de lugar a Bartleby, éste se obstina en repetir: “I would prefer not to”, que, de hecho, implica un renunciar a ejercer la función de copista, lo único que justificaba su presencia en el escritorio del contratista. Agudamente anota el comentarista: la frase “es gramaticalmente correcta, sintácticamente correcta, pero su terminación abrupta, *not to*, que deja indeterminado lo que él rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite. Su reiteración y su insistencia la hacen tanto más insólita. Susurrada por una voz suave, paciente, átona, alcanza lo irremisible, formando un bloque inarticulado, un soplo único. Al respecto, posee la misma fuerza, tiene el mismo papel, que una fórmula *agramatical*”<sup>1</sup>.

Si la agramaticalidad, desde el punto de vista de los lingüistas, significa un obstáculo, una obstrucción a la función comunicativa del lenguaje, en Deleuze esa marca negativa se transforma en punto de partida para una *démarche* radical. Ésta se anuncia apenas en la observación siguiente: “En cada circunstancia se produce el estupor en el entorno de Bartleby, como si se hubiera escuchado lo Indecible o lo Imparable. Y es el silencio de Bartleby, como si ya lo hubiera dicho todo y agotado de golpe también el lenguaje”<sup>2</sup>. ¿Qué se puede extraer de allí? Entretanto, el filósofo parece tan sólo un comentarista que señalara las olas concéntricas creadas en la superficie líquida de la prosa por el impacto de una misma piedra. A decir verdad, su propósito es mucho más amplio: la analogía de la conducta de Bartleby con un enunciado agramatical rompe con la ‘fecundidad’ de la prosa comunicativa y aproxima el texto a la aridez del desierto. ¿Cómo no

<sup>1</sup> G. Deleuze, “Bartleby, ou la formule” (1989). (Traducción castellana: G. Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, en *Crítica y clínica* [1996]. En adelante citamos esta versión. [N. del T.] )

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 100.

notar la diferencia de registro a propósito de la reacción causada por la obstinación de Bartleby? “El abogado se sentiría aliviado si Bartleby no quisiera, pero Bartleby no se niega, sencillamente rechaza un no-preferido (la relectura, los recados...). Y Bartleby tampoco acepta, no afirma un preferible que consistiría en seguir copiando, se limita simplemente a plantear su imposibilidad. En pocas palabras, la fórmula que rechaza sucesivamente cualquier acto distinto ya se ha tragado el acto de copiar que ni tan siquiera necesita rechazar [...] Excava una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, que crece sin cesar entre unas actividades no-preferidas y una actividad preferible”<sup>3</sup>.

Optando por no optar, el modesto escribiente revela la fragilidad del aparato verbal y de la sociedad a la que sirve. En términos más rigurosos, *la referencia es abolida*. La conclusión de los lingüistas, que veían en la incidencia de lo agramatical el estigma de un obstáculo, sería parcial y risible —la risa que provocan, en el caso de la comunicación, aquellos que confunden sus objetos con la técnica que los somete. En Deleuze, esa negatividad se muestra como un índice positivo de otro camino. Éste se anuncia con una explosión resonante: la abolición de la referencia. Pues proceder como Bartleby y optar por la no-opción es paralizar la máquina del copista, obstruir la función del abogado-empleador, interferir indirectamente en la administración de los negocios y de la justicia. Al señalarlo, Deleuze ya ha abandonado la apariencia de comentarista y ha asumido la postura de quien piensa la función del arte, en este caso el literario.

De esta manera, el pasaje siguiente apenas aparenta preceder a la cuestión de la anulación de la referencia. En verdad, la desdobra e intensifica: “Diríase primero que la fórmula es como la mala traducción de una lengua extranjera. Pero, al escucharla mejor, su esplendor desmiente esta hipótesis. Tal vez sea ella la que excava en la lengua una especie de lengua extranjera [...] Pero, aún siendo cierto que las obras maestras de la literatura forman siempre una especie de lengua extranjera dentro de la lengua en la que están escritas, ¿qué viento de locura, qué soplo psicótico se introduce así dentro del lenguaje?”<sup>4</sup>

El argumento combina dos motivos ya presentes en libros anteriores de Deleuze: la obra-maestra como obra exploratoria, en la lengua propia, de una lengua extranjera y el “soplo psicótico” que eriza la normalidad congelada. La extrañeza de la psicosis se subleva contra el confort de la mismidad. El primer motivo —bastante próximo al argumento que Benjamin desarrollaba en “La tarea del traductor” [“Die Aufgabe des Überset-

---

<sup>3</sup> Ibídem, p. 102.

<sup>4</sup> Ibídem, p. 102.

zers, 1921”], aunque distante de él por la ausencia de cualquier función mesiánica— fue desarrollado antes a propósito de Kafka, en *Kafka, pour une littérature mineure* (1975). El segundo hizo su aparición, en cierto modo enigmática, en la *Logique de la sensation*: “[...] Existe una relación especial de la pintura con la histeria [...] No es una histeria del pintor, es una histeria de la pintura. Con la pintura, la histeria se vuelve arte”<sup>5</sup>.

Ambos motivos deben ser apreciados en niveles sucesivos, sirviendo de base el primero para la radicalidad del segundo. Usar la lengua propia como extranjera, “hacer pasar en su propia lengua *el modo de significar* (*art des Meinens*) de otra”<sup>6</sup>, es la ambición de todo escritor al que le repugne la trivialidad de lo habitual. El uso convencional de la lengua conlleva la convencionalidad del pensar y convierte la palabra en una pieza parasitaria al servicio de la rutina. Abrir pasos en la propia lengua para “el modo de significar” de otra —que nada tiene que ver con el ‘inglés en veinte lecciones’— significa optar por lo no automatizado, por lo pobre y menor, en vez de lo pomposo y ornamental.

Si en Deleuze el primer motivo prolonga la plataforma de las vanguardias, no podría decirse ya lo mismo de su nexo con el segundo. ¿Qué significa el “viento de la locura”, que halló en el modesto copista su paradigma, más allá de un “negativismo, más allá de toda negación”? ¿Qué analogía guarda con la histerización de la pintura, que halló su base materializadora en la obra de Francis Bacon? Recurrir en este punto a la lúcida reflexión de J. Rancière nos ahorrará tiempo en nuestra exposición.

Aunque se refiere sólo a la *Logique de la sensation*, la aclaración de Rancière tiene un alcance más amplio, que no sólo explica su sentido en Deleuze sino que acentúa también su oposición al modelo representativo-orgánico. “Histerizar la obra o hacer operativa la histeria querría decir deshacer la organicidad latente en la propia definición de ‘autonomía’ de la obra. Querría decir considerar como malsana esta naturaleza que tiene la autonomía orgánica como *telos*. La obra pictórica deberá entonces ser pensada como una enfermedad de la naturaleza orgánica y de la figuración que imita su potencia. [El contorno baconiano] es el lugar de una lucha: la lucha de la pintura contra la figuración”<sup>7</sup>. Así pues, histerizar la obra significaría contraponer “la naturaleza potente de la obra a la naturaleza modelo de figuración”<sup>8</sup>; o sea, también “oponerse al modelo representativo aristotélico”, en el que ‘representar’ tiene un doble significado: “Primeramente,

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 37.

<sup>6</sup> W. Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers” (1921). (El énfasis es mío).

<sup>7</sup> J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” (1998), p. 528.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 528.

la obra es imitación de una acción. Ella permite reconocer por su semejanza, algo que existe fuera de ella. En segundo lugar, la obra es la acción de representar. Es encadenamiento o sistema de acciones, agenciamientos de partes que se ordenan según un modelo bien definido: el agenciamiento funcional de las partes de un organismo. La obra está viva mientras es un organismo. Esto quiere decir que la *tekhné* de la obra es para la imagen de la naturaleza, de la potencia que encuentra, en el organismo vivo en general y en el organismo humano en particular, su realización”<sup>9</sup>.

La lectura de estos pasajes muestra la máquina de guerra contenida en la reflexión deleuziana sobre el arte. La histerización o el “soplo psicótico” tiene por blanco inmediato la expresión diluida propia de un pensamiento que busca el favor del público. Reconocido de inmediato, ese blanco no devela aún el blanco mayor: el ataque a la concepción de obra en cuanto subordinada al modelo de la naturaleza —aquella que podemos definir como determinante de los límites de la *mimesis* clásica. Así pues, el blanco mayor de la reflexión deleuziana implica romper con una concepción orgánica del arte. Al margen de la simpatía que despierta la ‘causa’, por lo pronto porque esa organicidad, en la modernidad, se incorporaría a la concepción misma de la historia como *telos*, intentemos pensar sus implicancias puntuales.

La *Crítica de la facultad de juzgar* ha mostrado que la *idea* de fin, aunque indemostrable, es necesaria para explicar el aspecto no mecánico de lo orgánico. Es a partir de ella que Kant hace derivar, mediante una deducción aquí innecesaria, la “finalidad sin fin”, con la que viene a especificar la autonomía del arte, i.e., su independencia respecto al servicio forzoso a otra esfera cualquiera, moral, religiosa o política. Rechazar, pues, el modelo orgánico afecta también a la explicación kantiana. Deleuze no sólo se desprende de la “dependencia mimética” —en un gesto que aplaudimos, pues aquella dependencia resultaba de una lectura restringida de la *mimesis*— sino también de la directriz abierta por Kant.

Aunque esa otra dimensión no sea afirmada ni por Deleuze ni por Rancière, es indispensable hacerla notar para comprender el contraste entre las aproximaciones, tanto la que ahora discutimos como la que aquí intentamos desarrollar. Es a causa de la doble oposición al modelo aristotélico y al abierto por Kant que se comprende mejor el ataque indiscriminado a la representación. La antirreferencialidad, que vimos hacerse presente en la lectura de Melville, forma parte de una máquina de guerra que también implica la antirrepresentacionalidad y la concepción del lenguaje centrada

---

<sup>9</sup> Ibídem, p. 528.

en su vector comunicativo. De ahí que el pasaje antes citado de Rancière señala no sólo su comprensión de Deleuze, sino también su adopción: “La obra pictórica deberá entonces ser pensada como una enfermedad de la naturaleza orgánica y de la figuración que imita su potencia”<sup>10</sup>. (Es lo que muestra la primera parte, “El cuerpo y la letra”, de su *Políticas da escrita*)<sup>11</sup>. Por lo mismo, en razón de esa concordancia, se hace más justificable seguir recurriendo a Rancière al momento de retornar al texto de Deleuze que nos sirve de punto de partida.

Los últimos alcances que hicimos a propósito de “Bartleby, ou la formule” abordan la ruptura con la representación. Dada ésta, el autor ataca una forma de identificación, al tiempo que propone otra. Cada una se presenta en dos bloques antitéticos: “Entre el abogado y Bartleby, ¿existe una relación de identificación? ¿Pero qué es una relación semejante y en qué sentido va? Frecuentemente, una identificación parece hacer intervenir tres elementos, que pueden, además, intercambiarse, permutarse: una forma, imagen o representación, retrato, modelo; un sujeto, virtual al menos; y los esfuerzos del sujeto por tomar formas, apropiarse de la imagen, adaptarse a ella y adaptarla a él. Se trata de una operación compleja que pasa por todos los avatares de la semejanza, y que corre siempre el riesgo de caer en la neurosis o convertirse en narcisismo. Se trata de la ‘rivalidad mimética’, como la llaman. Moviliza una función paterna en general: la imagen es por excelencia una imagen del padre, y el sujeto es un hijo, aunque las determinaciones se intercambien. La novela de formación, podría llamarse también novela de la referencia, proporciona numerosos ejemplos”<sup>12</sup>. Al establecer al final una equivalencia entre el *Bildungsroman* y lo que llama ‘novela de referencia’, Deleuze demuestra estar consciente de la amplitud de las formas sujetas a la identificación condenada. Pues el problema no está en que exista una identificación, sino en su modalidad ‘paterna’. Pues ¿acaso no propone después otra identificación? “La función paterna se pierde en beneficio de fuerzas ambiguas más oscuras. El sujeto pierde su textura en beneficio de un *patchwork* que prolifera al infinito: el *patchwork* norteamericano se transforma en la ley de la obra melvilliana, desprovista de centro, de anverso y de derecho”<sup>13</sup>. La identificación paterna se conjuga con la acción de la *mimesis* y ambas dan lugar a la “lógica de la preferencia”<sup>14</sup>, así como el hombre “demasiado liso”<sup>15</sup>, demasiado liso como para tener parti-

<sup>10</sup> Ibídem, p. 528.

<sup>11</sup> J. Rancière, *Políticas da escrita* (1995).

<sup>12</sup> Deleuze, “Bartleby, o la fórmula” (1989), p. 109.

<sup>13</sup> Ibídem, p. 110.

<sup>14</sup> Ibídem, p. 105.

<sup>15</sup> Ibídem, p. 106.

cularidades, que da lugar a la opción por la no-opción, se remite al devenir sin obstáculos: “No se trata de una cuestión de *mimesis* sino de devenir”<sup>16</sup>. La *mimesis* supondría, por lo tanto, la marca de una continuidad. Esta sería, tanto de la mantención de la función paterna y, en consecuencia, podemos inferir, del orden social, como de una lógica que siempre reconduce a la razón, i.e., que en la obra de arte, siempre y solamente apunta a lo que es discursivo, ‘narrativo’, apto para ser comunicado. Es en nombre de un vitalismo del desierto —aquel que busca formular lo que la lógica paterna y racional rechaza— que Deleuze opone las novelas francesas e inglesas a las norteamericanas y rusas: “La novela inglesa, y más aún la novela francesa, experimentan la necesidad de racionalizar, aunque sea en las últimas páginas, y la psicología es sin duda la última forma del racionalismo [...] El acto fundador de la novela norteamericana, el mismo que el de la novela rusa, ha consistido en alejar de la vía de las razones y en hacer que nazcan esos personajes que se sostienen en la nada, que sólo sobreviven en el vacío, que conservan hasta el final su misterio y que constituyen un reto para la lógica y la psicología”<sup>17</sup>.

¿Qué hace este pasaje si no privilegiar un tipo de novela, una forma artística que se adapta mejor a su propia sistemática? Esto no se confunde con lo que Freud dijera a propósito del arte: que le interesaba como una forma de ilustrar su teoría. El símil sería improcedente, porque el arte o, mejor, ciertas formas de arte han ocupado un lugar central en la elaboración del pensamiento deleuziano. Subsiste aún el hecho de que la interpretación de uno de los filósofos contemporáneos más notable iluminó el arte en la misma medida que estimulaba su trayectoria intelectual. Nada habría en ello de cuestionable si no fuera porque introduce una actitud normativa que, en la estética, el criticismo kantiano parece haber abolido. Pues, ¿qué significa la desreferencialización, la abolición de lo representacional, sino la propuesta indirecta, implícita, no efectivamente formalizada, de otra referencialidad, de otra representación, concebida según otros parámetros? Pues, ¿qué otro significado tiene la normatividad en el arte sino la adopción de un criterio de arbitrariedad, i.e., algo derivado de un *arbitre*, de “una autoridad que hace respetar sus decisiones”<sup>18</sup>? No obstante, seríamos igualmente arbitrarios si restáramos importancia a la aproximación que discutimos. Se reconoce así la presencia de la indagación deleuziana en la determinación de los límites de la *mimesis* clásica. Ella es aún relevante en la

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>18</sup> Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vols. (1995); voz ‘arbitre’.

tematización de las zonas que permanecen invisibles para una lógica racionalista del sentido. Tal vez el problema esté en que la filosofía deleuziana de la inmanencia supone un devenir bajo el signo de la ruptura absoluta. De este modo, propugna una lógica incluyente que, paradójicamente, termina por mostrarse como una lógica excluyente. De ahí la tendencia del autor a enfatizar un lado de la cuestión y reservar para el otro, o los otros, el carácter de instrumentos. Así pues, que el devenir sea esperable en el ámbito de una reflexión que en vez de acentuar que el lenguaje no se reduce a la comunicación, bajo el justo reclamo de que así se privilegia sólo lo que potencialmente es respaldado por lo redundante, por la reiteración de lo que es ya sabido, ¿exime a ésta de la consideración del fenómeno verbal-artístico? Nos interesa aquí en particular la unilateralidad apuntada. Para ello, nada mejor que recurrir a un autor como Rancière en cuanto simpatizante del pensamiento en cuestión.

Evocando la asociación entre hacer justicia y la venida al desierto, Rancière repara en la proximidad de Deleuze con Platón: “¿A qué se trata, tanto en Deleuze como en Platón, de hacer justicia? Se puede responder: a lo sensible como tal”<sup>19</sup>. En ambos filósofos incluso el enemigo es común: “la *doxa*, la opinión, la figuración”<sup>20</sup>; la que, en el caso de Deleuze, se suma el “imperialismo del sujeto”<sup>21</sup>, que es el portador de las figuraciones clichés, de la exigencia de tratar del arte que sabe, que ‘delata’ su capacidad de reafirmar lo banal. Pero, ¿qué se pone a cambio del sujeto adepto a la “razón acuosa”, de la que ya hablaba F. Schlegel, y de sus tautológicas representaciones, sino un sujeto particular e idiosincrático, el filósofo? ¿Sería de ese modo tan sólo una cuestión ocasional que Deleuze se encontrara aún con el pensador griego en lo tocante a la abominación de la *mimesis*? Figura ambivalente, la *mimesis* es esclavizada por un pensamiento que, en nombre de las Ideas o de la inmanencia, es igualmente normativo y discrecional. Para dar una prueba de la presencia de lo discrecional volvemos a Rancière, para hacerle decir algo que quizá él mismo no diría. Citando desde un comienzo *Proust et les signes*, escribe: “En vano se buscaría en Proust las banalidades sobre la obra de arte como totalidad orgánica”, nos dice. Tal vez se busquen en vano, pero sin duda que se encontrarán. Deleuze no quiere saber nada de la insistencia orgánica del esquema proustiano. No quiere saber nada del devenir del error, de la reunión final de los lados y del equilibrio de los arcos [...] Para él se trata, en suma, de considerar la

<sup>19</sup> J. Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” (1998), p. 529.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 529.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 530.



obra de Proust como algo coherente, de considerar la obra moderna, la obra del tiempo de la estética, como coherente consigo misma”<sup>22</sup>.

Aunque el propio autor no desarrolle el argumento, su bosquejo es suficiente para señalar la unilateralidad operada. Si estamos de acuerdo en que forma parte de la tarea del pensamiento mantener abierto el espacio para su propia refutación, ¿no debemos también coincidir en que la práctica de las exclusiones es un obstáculo para el pensamiento mismo? Así pues, verificar la relación umbilical entre *mimesis* y verosimilitud significa abrir ese espacio. Aunque el mundo propuesto por los sujetos de la verosimilitud parezca mezquino y sistemáticamente hostil a lo disonante, y lo arbitrario tenga muchas veces un toque de genialidad, no contamos más que con ellos para enfrentarnos a lo discrecional. Aunque mediocre, el mundo es mayor que el pensamiento. De ahí la esperanza, albergada igualmente por los escépticos, de que la verosimilitud acabe por interiorizar aquello que, en un primer momento, rechazaba. Tampoco se trata de rendirse al mundo ‘normal’, ni mucho menos de obedecer a una aristocracia del espíritu, por definición discrepante. Se trata de mantener abierto un canal de escucha para lo que siente y dice el integrante del mundo común. Despreciar de antemano lo verosímil sólo tiene cabida en aquellos que juzgan que la idea se completa al mostrarse bien formulada; o que, bien formulada, el objeto al cual se dirige está bien calculado. No, su viaje apenas comenzaría. El éxito sólo se atisba en el horizonte cuando la idea bien formulada y discrepante se aproxima a lo verosímil aceptado por una época. Aquello que Benjamin llamaba, a propósito de los *Frühromantiker*, “formalismo liberal”, supone que su práctica sea adoptada y propagada por otros que no sean sus geniales autores.

## II

Las consecuencias del carácter antirrepresentacional de la filosofía deleuziana del arte se hacen más nítidas y más palpables en el libro dedicado a la obra del pintor inglés, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981). Al contrario de lo que podría pensar un crítico de arte, para el cual la elección de Bacon se habría llevado a cabo en función de su menor radicalidad —entiéndase para lidiar también con restos figurativos—, para Deleuze, el camino elegido por este pintor es el más arduo: como lo formula el comienzo de la *Logique*, en la renuncia al “modelo a representar” y a

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 536.

la “historia a relatar”, la pintura cuenta con “dos vías posibles”: “rumbo a la forma pura, por abstracción; o rumbo a lo ‘simbólico puro’ por extracción o aislamiento”<sup>23</sup>, en donde, por oposición a lo figurativo, que “implica [...] la relación de una imagen con un objeto que ella se impone ilustrar”<sup>24</sup>, lo simbólico tiene por fin romper con toda la organicidad de lo que expone. Las dos vías tienen en común configurar una antítesis al propósito representacional. Sin embargo, no ocupan el mismo plano, por estar más restringidas a las posibilidades de la vía abstracta, “[...] una vía que reduce al mínimo el abismo o el caos y también lo manual. [...] De la pintura abstracta se nos antoja decir lo que Péguy decía de la moral kantiana, que tiene las manos puras, pero no tiene manos”<sup>25</sup>. O, de manera menos aforística: “[...] A fuerza de ser abstracto, el código se arriesga a ser una simple codificación simbólica de lo figurativo”<sup>26</sup>. Limitación que, por su parte, debería incluso ser extendida a la *action-painting*, cuya ‘pintura-catástrofe’ contrapondría la privilegiada operación manual a la operación óptica del abstraccionismo<sup>27</sup>. La alusión a la *action-painting* es contingente. La crítica se concentra en realidad en el abstraccionismo y se apoya en el hecho de haber privilegiado éste el “código óptico”: “Del mismo modo, la pintura abstracta, en su tentativa extrema de instaurar un espacio óptico de transformación, se apoyará así en factores desunidos, en las relaciones de valor, de luz y de sombra, de claro y oscuro, reencontrando más allá del siglo XVII una inspiración pura de Bizancio: un código óptico...”<sup>28</sup>. Recordemos de paso la caracterización de Ossip Mandelstam del siglo XIX “como un inmenso ojo ciclópeo. [...] Nada excepto la vista, vacía y vacía, con la única pasión de devorar cualquier objeto”<sup>29</sup>. Un poco antes de la reflexión del poeta ruso, en Kandinsky, esa pasión devoradora era ya acusada de operar “la concentración en las apariencias” y en los “aspectos materiales”, que “debía por lógica provocar una disminución de la fuerza creadora en el dominio de la interioridad”<sup>30</sup>. Para el entonces joven pintor, esa voracidad representacional del XIX debía ser combatida por un arte que tuviera como fin la “resonancia interior”. De esta manera, la referencia a Kandinsky no sólo refuerza la crítica del poeta a la obsesión figurativa del siglo pasado, sino que también enuncia una alternativa ‘espiritual’ que, por su parte,

---

<sup>23</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), p. 9.

<sup>24</sup> *Ibídem*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibídem*, p. 67.

<sup>26</sup> *Ibídem*, p. 70.

<sup>27</sup> *Cf. ibídem*, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibídem*, p. 82.

<sup>29</sup> O. Mandelstam, “The Nineteenth century” (1975), p. 641.

<sup>30</sup> W. Kandinsky, “La composition scénique” (1990), p. 170.

Deleuze desdeñaría. Con todo, su antagonismo no es emocional pero sí se traduce en términos conceptuales: a la vez que en el desarrollo de un “espacio óptico ideal”<sup>31</sup> la mano se subordina cada vez más a la vista, el filósofo pone de relieve, a partir de una lectura de Wölfflin, la relación “háptica”, que depende de que “la propia vista descubra en sí una función de tocar que le es propia y que le pertenece sólo a ella, distinta de su función óptica”<sup>32</sup>.

Si la abstracción se subordina aun al ojo ciclópeo, como a uno de sus no pretendidos efectos, lo simbólico, por su parte, lo vuelve más complejo y, así, ni disuelve el caos, ni confunde la acción de pintar con él.

Ofrecida esta primera entrada, atendamos a la argumentación que de ella se sigue. Y, aunque ya sepamos que Deleuze confunde la representación con el estado en que una imagen ilustra un objeto, es indispensable para el propósito de nuestro análisis ahondar en este punto.

Así pues, para que la representación haga de la pintura una ilustración del mundo de la vista, será necesario que lo ordene según el modelo de los organismos, de los cuerpos organizados. De esta manera, la representación se pone desde ya al servicio del sujeto unitario, en virtud de una tesis que será discutida más adelante. Antes de hacerlo, es entretanto oportuno preguntar: ¿por qué, en Deleuze, la representación se confunde con su primer sentido —la equivalencia de la escena producida con una escena previa, con la consecuente subordinación del arte (pictórico o literario) a la apariencia de la realidad? La respuesta correcta no parece tan distante de la siguiente: porque, del mismo modo, el segundo sentido de la representación, que significa el efecto producido en un sujeto, *equivaldría a conservar del sujeto la suposición de su unidad*. En un sentido y en otro, la representación transformaría la escena a la que se refiere en auxiliar y comprometida con otro orden, ya sea el de los objetos ‘reales’, ya el del sujeto unitario. Es en nombre, por lo tanto, de una concepción *inmanente* de la pintura, de la ruptura de su servidumbre a la idea moderna de sujeto, que la representación se identifica con su lugar perfecto —ser una representación de los objetos bajo el sentido de la visión. Ahora bien, como el propósito de esta discusión es encaminarnos al problema de la *mimesis*, cabe decir aún que, en esta etapa de la aproximación a Deleuze, su destierro no sería inequívoco por parte del filósofo. En vez de una condenación inequívoca, podría hallarse aquí mismo una preciosa apertura: la *mimesis*, hasta la más corriente —aquella que, al margen de cualquier propósito

---

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), p. 99.

<sup>32</sup> *Ibídem*, p. 99.

artístico, consiste en la tentativa de convertir una conducta corporal semejante a la de un modelo— *no se agota en el campo de la percepción*. La *mimesis* encubre más de lo que *percibe*. Aunque el producto de la *mimesis* se dé a percibir, él no es apreciable, sea por concordancia o divergencia, por una equivalencia perceptiva evidente. Reducirlo al campo de la percepción sería no considerar el papel de los esquemas culturales, los cuales, sabidamente, no operan por su semejanza con lo que significan. En resumen, la ruptura con la representación orgánica, la deformación que se interioriza en la Figura de Bacon, desterraría necesariamente tan sólo la concepción clásica de la *mimesis*. Veámoslo puntualmente: “La Figura no es tan sólo el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se evade. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material: ésta no sólo se cierne en torno a él, sino que él debe alcanzarla y allí disiparse, y para ello debe pasar por los instrumentos-prótesis, que constituyen pasajes y estados reales, físicos, efectivos, sensaciones y de ninguna manera imaginaciones”<sup>33</sup>. Al menos una primera lectura del pasaje está de acuerdo con esta afirmación: no basta con decir, de acuerdo con el famoso pasaje de la *Poética* aristotélica, que la *mimesis* es un fenómeno natural al hombre; no porque no lo sea, sino porque su campo de acción no se agota en lo naturalmente dado y orgánicamente modulado. Sin embargo, si suponemos que hay efectivamente una concordancia, nos regocijaríamos precipitadamente. En verdad, en la concepción de Deleuze toda *mimesis* repugna. Así, si no tenemos dificultad en admitir que lo figurativo, en el sentido restringido en que el filósofo lo emplea, es una de las resultantes del trabajo de la *mimesis*, él, por su parte, pone de relieve que tal conclusión sólo muestra la subordinación de la misma *mimesis* a una concepción orgánica del mundo y del sujeto: “El arte puede entonces ser figurativo; bien que no lo es en primer lugar y que la figuración no es sino un resultado. Si la representación está en relación con un objeto, esa relación resulta de la forma de la representación; si este

---

<sup>33</sup> Nota sobre la idea de sensación: la *démarche* deleuziana, y no solamente el pasaje arriba citado, gana en claridad si recordamos la reflexión de Lyotard sobre la Tercera Crítica: “Kant subraya que el término sensación, como ‘determinación del sentimiento de placer y de dolor’ [...] significa algo bastante distinto, *etwas ganz anders*, que ‘representación de una cosa’. [...] La sensación, *aisthesis*, señala dónde está el ‘espíritu’ en la escala de los tonos afectivos. Se puede decir que la sensación ya es un juicio inmediato del pensamiento sobre sí mismo. El pensamiento juzga que está ‘bien’ o ‘mal’, dada la actividad que es entonces la suya. Ese juicio sintetiza así el acto del pensamiento en vías de cumplirse por ocasión de un objeto, con el efecto que este acto le propicia. El efecto es como la repercusión interior del acto, su ‘reflexión’. [...] La intuición, como la sensación, es una representación *inmediata*, pero del objeto no del ‘sujeto’” (J. F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991), pp. 22-24)

objeto es el organismo y la organización existe porque la representación es, en primer lugar, ella misma orgánica, ello es porque la forma de representación expresa, ante todo, la vida orgánica del hombre en cuanto sujeto”<sup>34</sup>.

Que quede claro: de acuerdo a los parámetros del pensamiento que discutimos, no es la deformación generadora de la Figura la que abre una vía de salvación para la *mimesis*. No es que Deleuze ostente la estrechez de los que insisten en identificar la *mimesis* con la imitación. Pero sólo se aparta de este recurso indefendible para luego afirmar con más fuerza que la *mimesis* integra la cohorte condenada de la representación y del sujeto unitario. No le complica el hecho histórico de que éstos se conjuguen tan sólo a partir del pensamiento moderno, al tiempo que aquella tiene una data bastante más extensa. Hacerla postulado de un pensamiento ‘orgánico’ facilita su indagación. Que el enemigo tenga una larga duración, estimula el combate. No hay pues posibilidad de acuerdo entre un re-cuestionamiento de la *mimesis* y su condena aquí evidente.

No nos resta más que considerar una segunda variable: la Figura. Ya sabemos que, desde el punto de vista de su composición, es la antítesis de lo figurativo, que queda preso en las mallas de lo perceptivo y de lo orgánicamente unificado. Se trata, pues, dentro de la concepción estudiada, de exorcizarlo. Es lo que haría Bacon mediante el aislamiento de la figura y su inserción en un campo operatorio: “[...] El cuadro admite una pista, una especie de circo como lugar”<sup>35</sup>, mejor, un espacio oval, semejante a un ring de box. Tal exorcismo es tanto más indispensable cuanto que, antes de que sea llevado a cabo, el cuadro está cargado de probabilidades convencionales y de clichés. La cuestión capital es: ¿cómo consigue la figura escapar de lo figurativo? La cuestión no admite alternativas porque lo abstracto mantiene sus manos demasiado limpias y la *action-painting* demasiado sucias. La ausencia de opción significa: a la pintura se le propone como única salida la orgullosa santidad contra el mundo. Tal vez la idea del santo haya siempre contenido ese gesto de desprecio por el mundo. Tal vez su humildad haya siempre contenido un acto de orgullo y soberbia. Entretanto, sólo ahora, cuando la santidad es propuesta en nombre de la pura inmanencia, somos capaces de percibirlo. El pintor se muestra como un nuevo padre del desierto, practicante y predicante de un ascetismo más duro, ya que no lo ampara ninguna promesa de salvación.

En cierto modo, Deleuze reconoce que el simple destierro de lo figurativo es una tarea imposible: “Existe un primer figurativo, pre-pictóri-

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), p. 18.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 9.

co: está en el cuadro y en la cabeza del pintor, en lo que el pintor quiere hacer, antes de que el pintor comience, clichés y probabilidades. Y a este primer figurativo no se le puede eliminar por completo, algo de él siempre se conserva. Pero existe un segundo figurativo: aquél que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura, como efecto del acto pictórico”<sup>36</sup>.

A semejanza de Rancière, a propósito del ensayo sobre Proust, se puede observar la dificultad de Deleuze para lidiar con lo ‘orgánico’ que aún permanece. El pasaje, en verdad, lo complica dada la afirmación apriorística de que, entre *un conjunto visual probable* (primera figuración) y *la Figura visual improbable* (segunda figuración) hay *un salto desorganizador*. Ahora bien, si la figuración probable fuera aquella que, por su disposición orgánica, estableciera el reconocimiento, la opuesta tendría que ser aquella que lo impidiera. Pero el mismo hecho de que exista un analista que reconoce lo que ofrece el salto pictórico, ¿no prueba que la operación contiene pasajes que el mismo analista no considera? Si es así, ¿qué derecho tiene él para negar la emergencia de la *mimesis*? O, ¿qué derecho tiene él de confundirla con el cuadro orgánico, a no ser que, involuntariamente, se haya dejado llevar por el cliché que identifica la *mimesis* con la *imitatio*? Esta conclusión parece inminente, a no ser que se niegue la posibilidad de entender la *mimesis* como *emergencia de la diferencia bajo un horizonte de semejanzas*. Desde este cambio de óptica, en el que hemos insistido desde *Mimesis y modernidad* (1980), ¿cómo no hallar en la “fórmula constante de Bacon: hacer semejante, pero por medios accidentales y no semejantes”<sup>37</sup>, una variante de aquella afirmación?

A partir del justo rechazo de lo visual habituado al cliché, la pintura es entendida como el medio que lucha contra el caos domesticado, para hacerlo penetrar en las líneas de lo “visual improbable”. Porque, por más heroico y trágico que parezca, se pondría por ello a contracorriente de la *mimesis*. ¿Será que, al margen de la palabra de Deleuze, identificamos lo improbable con la exploración de lo sublime, con una exploración que reservaría los productos de la belleza para los señores del mundo, que con ellos adornarían sus casas y escritorios? Al margen de que sería ésta una concesión después de la cual no nos restaría sino el orgullo de la pureza intelectual-asceta, sería no dar crédito al lamento del mismo Bacon, que su amigo Stephen Spender anotaba en su diario, el 7 de junio de 1962: “My ambition would be to do something really beautiful and not ugly as all my paintings are, before I die”<sup>38</sup>. La *mimesis* no tiene oportunidad alguna

<sup>36</sup> Ibídem, p. 62.

<sup>37</sup> Ibídem, p. 63.

<sup>38</sup> S. Spender, *Journals 1939-1983* (1986), p. 235.

donde lo improbable sea absoluto. Lo que equivale a decir, donde el receptor no tenga ninguna posibilidad de acceso; donde la sensación recibida no propicie alguna cuota de reconocimiento.

Si la acción de la *mimesis* no se reduce a lo natural y previamente dado, ello es tanto más así porque implica la correspondencia entre la obra producida y algo que, provocado por ella, está fuera de su inmanencia: su efecto (*Wirkung*).

Precisamente porque consideramos el *efecto* es que estamos en condiciones de entender por qué la filosofía deleuziana del arte excluiría la *mimesis*. Su concepción inmanente del arte vuelve despreciable lo que ocurre fuera del cuadro de la producción. Como hemos visto, no es el ataque a una visión ‘orgánica’ del mundo lo que, por sí mismo, lleva al rechazo de la *mimesis*. Y la identificación de ésta con aquella visión orgánica se haría más problemática en el caso de que se pusieran en discusión las relaciones de una concepción inmanente del arte con los vacíos que la obra de arte engendra. Ahora, como de tales vacíos resultan los *efectos* de la obra, el circuito vacío-efecto sería susceptible de reintroducir la abominada representación. Y, con ella, la no menos abominada presencia del sujeto. (Desde luego, vale la pena formular la pregunta: ¿por qué hablar de sujeto debe implicar el calificativo de ‘unitario’?).

Estas cuestiones señalan la necesidad de que tratemos los ítems ‘representación’ y ‘sujeto’ en Deleuze, fuera de su ámbito estrictamente estético. Pero antes de hacerlo, caben aún algunas otras consideraciones sobre la *Logique*. Hagámoslo insistiendo todavía en la cuestión de la *mimesis*. Para ello, contamos con dos posibilidades de acceso.

La primera concierne a la lección sobre Cézanne: ella no está más “en el juego ‘libre’ o descarnado de la luz y del color (impresiones), pues la Sensación, por el contrario, está en el cuerpo, v.g. el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. Lo que es pintado es la sensación. Lo que es pintado en el cuadro es el cuerpo, no en cuanto es representado como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación”<sup>39</sup>.

Adáptese a este pasaje el argumento arriba formulado. No es porque la representación de un cuerpo sea omitida, en favor del experimentar la sensación de vivir un cuerpo, que se elimina la experiencia de la *mimesis*. Por más diversa que sea la sensación provocada por la manzana que se pinta, tal sensación es provocada por algo que se produce, por algo que, más allá de su estricta materialidad, *se reconoce*. La *mimesis* no tiene que

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), p. 27.

*ver con la identidad de un referente, que controlaría lo producido de modo de hacerlo semejante a otros objetos nombrables por el mismo referente, pero se fija al haber en el objeto producido algo susceptible de ser reconocido.* Descoyuntado, el referente se convierte en referencia. Para eliminarla por completo sería necesario que ninguna significación se fijara en la mente del receptor: en términos de Lyotard, que no aconteciera la “representación *inmediata* [...] del objeto”; que la sensación provocada, poniendo entre paréntesis cualquier significación mental, fuera tan múltiple y fluida que el receptor apenas sintiera que está frente a frente a algo que irradia intensidades. Si, al contrario, la manzana de Cézanne es un cuerpo del cual brotan sensaciones, no un mero reconocimiento, tales sensaciones, en cuanto articuladas a significaciones, harán que el receptor, al reencontrar después la manzana-del-mundo, tenga la posibilidad de percibirla de otro modo. *La manzana de Cézanne no solamente ‘deforma’ la manzana-del-mundo sino que además actúa en el sentido de que la ‘veamos’ de otro modo.* (¿Acaso no es eso lo que sucede cuando personas, que nunca se han dedicado a la lectura de Cervantes o Kafka, llaman a cierta situación quijotesca o kafkiana?). *La mimesis es una calle de doble sentido.*

La segunda posibilidad de acceso señala la imposibilidad de aceptar esta concepción de la *mimesis*. “Se puede creer que Bacon reencuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza). [...] El cuerpo sin órganos se define, pues, por un *órgano indeterminado*, mientras que el organismo se define por órganos determinados”<sup>40</sup>.

Insistir en la producción de diferencias en este *mimema* ‘sin órganos’ acarrearía el riesgo de reducir construcciones teóricas diversas a un punto de convergencia, cuyo costo consistiría en volverlas en general mediocres. Más vale explorar sus divergencias. En Deleuze, la insistencia en realzar el arte que pone en jaque lo orgánico y la representación, ya tiene una razón inmanente-ontológica, cuanto supone la elección de las fuerzas intensivas contra lo que le parece reductible a una razón mecánica. Es a partir de esta opción que escribirá: “En el arte, y en la pintura como en la música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de *captar fuerzas*. Por eso mismo ningún arte es figurativo”<sup>41</sup>. El instante de concepción que contendría el capítulo XI, en que se hablará de un “primer figurativo”, del cual “siempre se conserva alguna cosa”, no se enfrenta propiamente con la terminante declaración: “[...] Aucun art n’est figuratif”. Si la

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 33-35.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 39.



entendemos bien, la negación resulta de que *lo figurativo supone la fijación de un relativo reposo, en el que las significaciones se estabilizan y la captación de fuerzas da lugar al reconocimiento*. Ahora bien, nada de eso se cumple sin la presencia de redundancias, y por lo tanto sin alguna transigencia con los clichés... Por este motivo, para Deleuze la *mimesis* seguirá estando proscrita. Ella sería cómplice del juego de la identidad de los conceptos, hallaría en la representación y en el sujeto instrumentos que la promueven, y estos estigmas parecen no incomodarla. Es verdad que también podemos notar su metamorfosis y hallarla conciliable con un pensamiento que enfatiza instrumentos diversos. (¿Acaso no era eso lo que sucedía al darnos cuenta de que, hasta un cierto punto de su indagación, nada se antepondría a la teorización de Deleuze respecto del fenómeno de la *mimesis*? Es a esa plasticidad de la *mimesis*, insubordinada a una forma de pensamiento, a la que indirectamente nos referimos al valorizar el papel de la verosimilitud). En Deleuze, sin embargo, tal plasticidad no es considerada. Todo juego de identidad haría cesar la tensión de la intensidad. No es, por lo tanto, como también se podría pensar, que Deleuze elimine lo semántico de sus consideraciones y que su énfasis en los flujos y sensaciones sólo se conformen con la existencia de un movimiento sintáctico. No se trata de eliminar lo semántico, sino de disponerlo en un nivel secundario. Es lo que se divisa en las consideraciones sobre la importancia de la caída en Bacon. “Singularmente, lo activo es lo que baja, lo que cae. *Lo activo es la caída*, pero no es forzosamente un descenso en el espacio, en la extensión. Es el descenso como pasaje de la sensación, como una diferencia de nivel comprendida en la sensación. [...] Esta idea de caída no implica ningún contexto de miseria, de fracaso o de sufrimiento, si bien tal contexto puede ilustrarla fácilmente”<sup>42</sup>. Mientras que el primer pasaje acentúa el movimiento sintáctico, el segundo, por contraste, testifica la semantización fácil y *kitsch*. La caída activa no vale para lo alto, señala un espacio entre uno y otro pasaje citado, porque entonces tendría un resultado entrópico y tendería a igualarse. “Al contrario, la caída está ahí para afirmar la diferencia de nivel como tal”<sup>43</sup>. Por consiguiente, si no se trata de desdeñar la significación que acarrea lo semántico éste tendría una actuación extremadamente puntual, sólo mientras no impida la sensación de la diferencia de nivel como tal. Podemos entonces aventurar que, desde que se vuelve tan instantánea que su capacidad de reconocimiento no dura sino una fracción próxima a cero, la semantización no es abandonada. Esta especulación no

---

<sup>42</sup> Ibídem, p. 54.

<sup>43</sup> Ibídem, p. 54.

sería alocada, puesto que la dificultad de practicarla se daría sólo de parte del receptor, cuyo papel, como ya sabemos, no es considerado por la teoría inmanente-ontológica del arte. Para aclararlo mejor, vayamos a uno de los libros fundamentales del autor: *Différence et répétition* (1968).

La osadía, por parte de un no-filósofo, de recurrir a un libro tan difícil no se justificaría si no fuera porque éste contiene la clave de las opciones estéticas del autor. De *Différence et répétition* nos interesará la relación que se puede establecer entre su tesis central y la proscripción de la *mimesis*.

Sumariamente, la tesis central del libro de 1968 consiste en afirmar la correlación opositiva entre cuatro términos, agrupados en dos: representación e identidad, diferencia y repetición. La representación remite a la identidad, teniendo a la vista ya sea el concepto, ya sea el sujeto: “[...] La representación infinita (el concepto) [...] conserva todo lo negativo para, finalmente, entregar la diferencia a lo idéntico”<sup>44</sup>; “[e]n su conjunto, la representación es el elemento del saber que se realiza en la recolección del objeto pensado y su reconocimiento por un sujeto que piensa”<sup>45</sup>. En ambos casos se mantiene la solidaridad entre representación e identidad: “Es que, en última instancia, *la representación infinita no se desata del principio de identidad como presupuesto de la representación*”<sup>46</sup>. Del mismo modo, se podría decir que la representación engendrada por el concepto es infinita tan sólo porque su motor, el concepto, no es naturalmente mortal; y su ‘muerte’, i.e., su abandono por otro concepto, no afecta el carácter que presta a su objeto: ser idéntico a sí mismo, i.e., anular la contingencia de la diferencia. Al anular la diferencia, la representación se pretende idéntica a lo que presume presentar, así como el sujeto se presume entero, unitario, idéntico, en la representación que genera o hace de sí mismo. Combatir, pues, el par representación-identidad, sería enfrentarse tanto a la propia historia del pensamiento occidental como a su modalidad victoriosa en los tiempos modernos. En el primer caso, supondría nada menos que “invertir el platonismo”, o sea “la superioridad del original sobre la copia, del modelo sobre la imagen”<sup>47</sup>. En el segundo, nada menos que oponerse a la tradición del *cogito* cartesiano, con su sujeto uno.

La cuestión se complica aún más si se considera que el sujeto uno cartesiano es el presupuesto de la empresa del concepto, base, a su vez, de la legitimación de la expansión de la ciencia. Lo que significa decir que,

---

<sup>44</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968).

<sup>45</sup> *Ibídem*, p. 310.

<sup>46</sup> *Ibídem*, p. 96.

<sup>47</sup> *Ibídem*, p. 121.

tanto por una tradición filosófica milenaria como por la dominación de hace siglos del espíritu científico, la diferencia ha sido la propiedad maltratada. Pero lo que así se maltrata y desprecia no es una ‘cosa’, pues “la diferencia está detrás de toda cosa, [...] nada hay detrás de la diferencia”<sup>48</sup>. Con la anulación de la diferencia lo que se anulaba es el propio caos, anterior a cualquier forma. El privilegio de la identidad, encarnado ya en la representación infinita del concepto, ya en la representación finita del sujeto, impide considerar no sólo la multiplicidad de lo vivido como caos anterior al orden, sino también la estabilidad garantizada por los conceptos.

No nos compete considerar las estrategias que Deleuze empleará para llevar a cabo su enorme combate. Pero una de ellas aparece aquí indispensable. Deleuze recurre a la Primera Crítica para el cuestionamiento del yo cartesiano. La fórmula *cogito ergo sum* supone una determinación —pienso—, una existencia indeterminada —soy— y el tiempo como forma en que ella se hace determinable<sup>49</sup>. Como se afirma a continuación de la nota —antes de la “autointuición” (*Selbstschauung*), que une los múltiples recibidos sensiblemente por mí, “no puedo determinar mi existencia como existencia de un ente espontáneo, sino que únicamente me represento la espontaneidad de mi pensamiento, i.e., del determinar, y mi existencia permanece determinable tan sólo sensiblemente, i.e., como la existencia de un fenómeno”<sup>50</sup>— la imposibilidad de determinarse a sí mismo, fuera del *a priori* del tiempo, como ser espontáneo, significa que la idea cartesiana del yo unitario es tan sólo una representación, si bien indispensable para el propio mecanismo del pensar.

Agrega entonces Deleuze: si el *cogito* cartesiano, en vez de constituir una unidad, contiene tres elementos —determinado, indeterminado, determinable— este yo es un yo ‘agrietado’, un “Je fêlé”: “La actividad del pensamiento se aplica a un ser receptivo, a un sujeto pasivo, que, por lo tanto, se representa esta actividad más de lo que actúa, que siente su efecto más de lo que posee iniciativa en relación con ella y que la vive como Otro en él”<sup>51</sup>.

Tener en cuenta esa grieta que nos constituye significa abrir una brecha decisiva en la superioridad del yo, en la superioridad del concepto (científico), en el privilegio, pues, de la representación y de la identidad. Al hacer esto, automáticamente el filósofo está introduciendo su cortocircuito. Se funda éste en la relectura del eterno retorno nietzscheano y en la revi-

<sup>48</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>49</sup> Cf. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), nota al parágrafo 25, B 157-158.

<sup>50</sup> Ibidem (Traducción ligeramente modificada).

<sup>51</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), pp. 151-152.

sión que a partir de ahí emprende de la pulsión de muerte. A efecto de lo que aquí nos interesa, nos basta con destacar que el eterno retorno no es el retorno de lo mismo, de lo semejante, de lo siempre igual. “El eterno retorno no hace retornar lo mismo y lo semejante, sino que él mismo deriva de un mundo de pura diferencia”<sup>52</sup>.

Nos resta aún enfatizar lo que aquí más nos interesa. No está en cuestión la importancia de la discusión bosquejada más arriba. Reconocerlo, sin embargo, no significa aceptar la pureza de los circuitos contrapuestos. *¿Por qué resulta necesario postular la figura del yo unitario cartesiano para reflexionar sobre la representación?* Es cierto que, históricamente, los dos son solidarios y la importancia que se le concedió en la modernidad estaba en dependencia con el yo unitario. Pero el mismo Deleuze ha observado que el pensamiento representacional se introdujo mucho antes, con el uso que Aristóteles hizo de las categorías. Vale decir, el prestigio de la identidad es bastante anterior a su psicologización y, por ello, a su tránsito hacia el sujeto. Y, como la ciencia fue el discurso privilegiado por la univocidad de los conceptos, que, clásicamente, fueron concebidos como instrumentos para la determinación de la univocidad del Ser, entonces la crítica de la identidad alcanza antes la legitimidad excluyente de la ciencia de lo que lo hace la concepción moderna del sujeto. No es que ésta se halle menos afectada o que aquí se intente defenderla, sino que se trata de enfatizar que el yo dividido no por ello deja de ser el palco de las representaciones.

Si la idea de representación no es impugnada por la presencia del “Je fêlé”, perderá su posible fecundidad si insistimos en la identidad del concepto. Mejor dicho, en la capacidad que tiene el concepto de agotar un objeto, i.e., de eliminar su margen de contingencia y caos, substituyéndolos por una pura formalidad.

Prestemos oídos entretanto a nuestro demonio interno: ¿qué ventaja tendría aún tal medida operatoria si ya no está al servicio de la identidad? Es precisamente aquí que se delimita la función de la medida. Busquemos rehabilitarla a propósito de un saber particular, el saber de las artes, que, al no disponer de un ‘juicio determinante’, contiene, por ello, dentro de sí, un vacío, i.e., un excedente en cuanto a cualquier concepto. Es por ello que insistimos en que el objeto de tal saber particular no se puede contentar con un análisis immanente.

Para dar el paso más heterodoxo, remitámonos al pasaje en que Deleuze discute la dialéctica platónica. A través de sus cuatro figuras —“la

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 208.

selección de la diferencia, la instauración de un círculo mítico, el establecimiento de una fundación, la posición de un complejo cuestión-problema”—, “la diferencia es también referida al Mismo o al Uno. [...] En la medida en que (éste) desempeña el papel de un verdadero fundamento, no se ve bien cuál sea su efecto, que no sea el de hacer que lo idéntico exista en lo fundado, el de servirse de la diferencia para hacer que lo idéntico exista”<sup>53</sup>. Ahora bien, en la medida en que se ‘humilla’ la representación, i.e., en la medida en que ya no está al servicio de las identidades del concepto y del sujeto, ¿no se podría decir que la representación es el medio disponible para que la diferencia circule? Para eso será necesario antes reiterar que no hablamos de representación como de una segunda escena que contendría, como copia o como estructura, una primera escena, *sino como el efecto de una correspondencia, engendrado por una imagen en un receptor*.

Conviene aún insistir: *ese efecto, aunque individual, no es disociable de un medio socio-histórico*. Es éste el que provee el esquema cultural dentro del cual, a partir de motivaciones personalizadas, se elaborará el efecto individualizable. La representación, añádese ahora, es el modo necesario por el cual la diferencia emerge en una obra particular. Y ello, porque la idea-problema, en su afirmación de la diferencia, “es, por naturaleza, ‘inconsciente’ y extra-proposicional”<sup>54</sup>. Por ello, en resumen, la filosofía de la diferencia no constituiría un obstáculo para repensar la *mimesis* y la *mimesis* no podría ser repensada restando peso al papel de la representación. Ésta constituye el medio socio-históricamente condicionado por el cual podemos percibir cómo una cierta obra o un conjunto de obras dan voz a la diferencia.

La *mimesis* nunca se confundió con la imitación. Lo prueban sus testimonios más remotos que la articulan con el baile y la música. La *mimesis* necesita la palabra para recortar la correspondencia infinita que ella propone. Pero la palabra no la agota. Por eso no hay interpretaciones definitivas o un efecto que sea constante. Pero también no hay interpretaciones definitivas porque la diferencia no retorna del mismo modo, en todos los tiempos y lugares. Incluso dentro de la misma faja temporal, la diferencia emerge gracias a representaciones que, motivadas y diferenciadas por esquemas culturales nunca universales, son entre sí distintas. Por eso un saber particular, como el que se elabora sobre el arte o una de sus modalidades, no puede ser sino una actividad crítica —una actividad que se

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 119-120.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 123.

pregunta sobre los límites de la razón o, dicho de manera menos kantiana, que, al preguntarse, revela la razón de lo que no parece tenerla.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. "Die Aufgabe des Übersetzers". En *Gesammelte Schriften*, Vol. IV-1, 1921.  
Costa Lima, Luiz. *Mimesis y modernidad* (1980).  
Deleuze, G. *Différence et répétition*. París: P.U.F., 1968.  
——— *Kafka, pour une littérature mineure*, 1975.  
——— *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 2 vol. París: Aux Éditions de la différence, 1981.  
——— "Bartleby, ou la formule" (1989). Republicado en *Critique et clinique*. París: Minuit, 1993. [Traducción al castellano en *Crítica y clínica*. Madrid: Edit. Anagrama, 1996.]  
Kandinsky, W. "La composition scénique". En *Der blaue Reiter*, 1912. Trad. incluida en *Regards sur le passé*. Ed. establecida por J.-P. Bouillon, Hermann, París, 1990.  
Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*. En W. Weisched (ed.), vol. 1 *Werkausgabe*. 1781. Suhrkamp, Frankfurt a. M 1968.  
——— *Crítica de la facultad de juzgar*.  
Lyotard, J. F. *Leçons sur l'analytique du sublime*. París: Galilée, 1991.  
Mandelstam, O. "The Nineteenth century" [1922]. Trad. al inglés de S. Monas. En *New literary History*, Vol. VI, Nº 3 (1975).  
Rancière, J. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.  
——— "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?". En E. Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie Philosophique*. París: Synthélabo, 1998.  
Spender, S. *Journals 1939-1983*. J. Goldsmith (ed.). Nueva York: Oxford University Press, 1986. □