

¿QUÉ ES UNA POTENCIA CREATIVA? ALGUNAS REFLEXIONES A PROPÓSITO DE GILLES DELEUZE

Angelo Narváez León**

Pablo Pulgar Moya***

Resumen:

En el presente artículo abordaremos en primera instancia la interpretación que Gilles Deleuze realizara de la noción de tiempo propuesta por Bergson a comienzos del siglo XX, para luego analizar cómo esta interpretación deriva en una problematización de las nociones de materia y realidad que, finalmente, permiten pensar la noción de potencia y producción en un sentido amplio y heterodoxo.

*La montaña se rarefacía y aparecían sus entrañas;
ya no estaba hecha de piedra sino de sueño y vértigo.
Nikos Kazantzakis. La última tentación.*

Las disciplinas humanistas y sociales suelen enfrentar un problema que cumple una función tan epistemológica como metodológica: es el problema de la *interpretación*. La división que a comienzos del siglo XX ensayara Wilhelm Dilthey entre las *Naturwissenschaften* y las *Geisteswissenschaften* confirmaba (acaso sin pretenderlo) la herencia analítica del positivismo que relegaba al pensamiento social a la

** Doctor en Filosofía. Actualmente se desempeña como investigador postdoctoral en la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, y como docente en la Universidad Alberto Hurtado. Contacto angelo.narvaez.l@gmail.com

*** Doctor en Filosofía. Actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago, Chile. Contacto pablo.pulgar.p@hotmail.com

comprensión (*Verstand*) de las representaciones de la realidad ante el avance de la hipotética explicación (*Erklärung*) de las llamadas ciencias exactas. Como una mediación evanescente, a decir de Fredric Jameson, la distinción de Dilthey, paradójicamente celebrada por Heidegger, legitimaba y situaba filosóficamente la apuesta de una racionalidad instrumental que se abrió paso firme ya desde el siglo XIX. Instrumentalización de la razón que incluso permeó las pretensiones de la comprensión filosófica; instrumentalización ante la que se levantaron las críticas y reticencias de Marx, Nietzsche y Freud, pero también de Bergson, Warburg y Benjamin, en cuyos nombres también se abrió paso el proyecto de una interpretación genealógica de las representaciones de la realidad y que rompería con el esquematismo y las dualidades del neo-kantismo y del neo-positivismo. Es, por cierto, de estas tradiciones críticas, ampliamente abordadas por Foucault, desde donde se nutre también la propuesta filosófica de Gilles Deleuze.

Desde esta perspectiva crítica amplia (que en gran medida pretendía romper con la dependencia de los *ismos* epistemológicos), no resultaría del todo descabellado leer a Bergson o Klee *desde* Deleuze, y bien podríamos utilizar significativamente este plus-histórico significativo de la retrospección como una forma de *interpretación* que va más allá de la *comprensión* hermenéutica y fenomenológica. Eso sí, es necesario precisar un aspecto específico del lenguaje como referencia de la representación (después de todo, Wittgenstein también reaccionó a su manera a las apuestas de Dilthey). La interpretación suele estar enfrentada a la arbitrariedad de ser tal sólo en tanto sean articuladas magnitudes de discursos histórico-filosóficos *desde* una medida simbólica que se desarrolle por medio de las conexiones conceptuales coherentemente regladas: es así que hablamos de Bergson o Klee, *desde* Deleuze, de las figuras histórico-simbólicas de Bergson o Klee que Deleuze podría producir como recurso metodológico para su propia apuesta filosófica. Genealógicamente, diría Foucault, de lo que trata es de proyecciones, líneas, pulsos y ritmos que asumen su comienzo sólo en tanto se han despojado de toda imposición determinista de la predicción anticipatoria. Todo cuanto hay de Bergson en Bergson, todo cuanto hay de Klee en Klee, se afianza en el proyecto, pero se deshace en las proyecciones incluso a modo de *condición de posibilidad*: sólo así proyectamos *un* Deleuze *de* Bergson y Klee. Por engorroso que pueda leerse de entrada, esto no significa otra cosa que la posibilidad de interpretación más allá de los márgenes que de una u otra manera circunscriben la representación de la realidad: genealógicamente la relación entre *un* Bergson posible referido a *un* Deleuze posible trasciende los límites de la comprensión y la explicación. Ahora bien, este principio epistemológico implica un problema asociado al tiempo o, más bien, a la reconfiguración de un tiempo que no se mide por las normas de la linealidad

formalmente histórica, sino por el tiempo de la producción simbólica y lingüística de los márgenes interpretativos de la realidad.

Para Deleuze, la linealidad del tiempo está supeditada a una modalidad respectiva de un aparataje conceptual particular que determine la posibilidad del acceso al contenido adecuado a tal modalidad (Deleuze, 2008b); sin embargo, ¿qué sucede si comprendemos la realidad del tiempo de un modo dinámicamente inverso, es decir, desde la materialidad hacia la conceptualización? A su manera, Henri James *anticipó* la apuesta de Deleuze, dándole un sentido bastante preciso:

Necesitamos un esquema estable de conceptos relacionados entre sí de manera estable, para capturar nuestras experiencias y para además coordinarlas. Cuando una experiencia llega con la suficiente notoriedad como para desprenderse, conservamos el pensamiento sobre ella para futuros usos, y lo almacenamos en nuestro sistema conceptual. Lo que no se desprende por sí mismo, aprendemos a cortarlo; así el sistema se vuelve más complejo, y a la nueva realidad, a medida que llega, es nombrada por y alineada sobre tal o cual elemento suyo que ya hemos establecido. La inmutabilidad de un sistema tan abstracto es su gran mérito práctico; en él los mismos idénticos términos y relaciones pueden ser siempre recuperados y consultados. (James, 2009, p.147)

Y, agrega James “(...) el método conceptual es una transformación que el flujo de la vida sufre en nuestras manos, esencialmente en provecho de la práctica” (2009, p.152). En James el concepto de “vida práctica” tiene siempre el sentido de una cotidianidad reflexiva escindida; es decir, un desdoblamiento de la materia psíquica en su auto-reflexión mediante la exterioridad fenoménica, en virtud de una reafirmación del sí mismo reflexivo elaborando adecuaciones que permitan una estabilidad de los conceptos coherentemente dispuestos en relación. La radicalidad de James implica que ante un estado de conceptos pertinentemente establecidos mediante la coherencia de las relaciones respectivas de la aplicabilidad reflexiva del psiquismo a la materialidad, siempre en razón de su funcionalidad lineal, deba la realidad adecuarse a los ordenamientos esquemáticos de un sistema conceptual. Esta crítica fundamental que, en su exposición, parece puramente imposibilitante, puede ser entendida como una posibilidad. Deleuze, asumiendo la crítica de James, podrá hablar de acontecimiento sólo en tanto reelabore un concepto particular de tiempo que le permita reestructurar una historia de proyecciones relativas. Dice Deleuze,

Bergson tenía una idea muy simple y bella, decía que el recuerdo es contemporáneo de aquello de lo que uno se acuerda, que es al mismo tiempo que algo es presente o es pasado. Y eso es así por una razón muy simple: si fuese

preciso esperar que el presente pase para fabricar el recuerdo del presente devenido pasado, del viejo presente, entonces el recuerdo nunca se constituiría; si fuese preciso esperar que el antiguo presente ya no sea para que se forme el recuerdo de ese presente, no habría ninguna posibilidad de formar un recuerdo. Era necesario, entonces, el esquema de una especie de línea divergente: a cada momento el presente se desdobra en dos direcciones, una tendida hacia el futuro y una tendida hacia el pasado. Es decir que al mismo tiempo que el presente es vivido como presente, se fabrica el recuerdo de ese presente. (Deleuze, 2005, p.250).

Ante una representación lineal continua del tiempo, la retrospectividad dialógica sólo sería posible en un estado reflexivo de direccionalidad, lo que implicaría no una relación, sino, una subsunción categorial del pasado por un presente coherente. Pero proyectando relaciones desde un dinamismo paradójico del tiempo, la imagen-Bergson es *materialmente* contemporánea de la representación de Deleuze, de modo tal que, a la vez, se escapa proyectivamente en un futuro: la imagen-Bergson es una materialidad psíquica de la reflexión interpretativa deleuziana. Esta materialidad, por una parte, se independiza al ejecutarse en el tiempo como materia psíquica *perceptible* que se agencia¹, y por otra, ejecutándose, es duración: “Lo que se hace y no deja de hacerse es la duración, es la creación de un algo nuevo a cada instante, es el instante siguiente que continúa el instante precedente sin reproducirlo. Es la producción de algo nuevo” (Deleuze, 2009b, p.55).

En relación a estas dinámicas de temporalidades divergentes, la *presencia* de aquello que es un *algo* a la percepción es siempre algo novedoso e inasible en su totalidad o, lo que significa lo mismo, la tergiversación de la linealidad del tiempo del recuerdo-pasado-Bergson se hace presente como imagen de la materialidad psíquica. Esto implica, para Bergson, que, “(...) la realidad de la materia consiste en la realidad de sus elementos y de sus acciones de todo género. Nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos” (Bergson, 2006, p.52). Esta imagen representada como susceptible de fricción es a la vez percibida en su divergencia y elasticidad ligada a la imposibilidad de

1 La imagen-Bergson es territorializada y no existe *nunca* una exclusividad de la reflexión-Deleuze, sino siempre una conjunción en la cual la territorialización del recuerdo implica acercamiento del bloque-memoria en virtud de una desterritorialización de las materialidades que rehúyen a la percepción marginal de lo dado. (Deleuze, 1978).

universalización fáctica de la representación reflexiva². Es de este modo que la representación de la cual habla Bergson no se trata de una imagen constituida por la funcionalidad de medida que ejerza en tal o cual situación categorial para ligar una materia amorfa a una subjetividad que, mediante procesos reflexivos de homogeneización, determine a este mismo segmento espacio/temporal en un quietismo coherente de exposición representacional. Sino que, la representación es la constatación última de la incapacidad de los procesos reflexivos de la subjetividad para dar con la materialidad psíquica de la realidad o, dicho de otro modo, en la representación misma el sujeto se muestra como impotente ante la totalidad de la materia que, en todo momento, acompaña a cada una de las representaciones posibles, aun cuando para la consciencia esto sea irrepresentable: desde esta perspectiva la noción hegeliana-marxiana de totalidad daba paso a una noción de plus-de-realidad. Desde aquí se asume entonces, de inmediato, que es imposible desligarse de la reflexividad subjetiva, pues de otro modo se asumiría tal o cual representación particular del tiempo lineal respectivo a la materia como la determinación estructural definitiva de nuestra posibilidad de acción sobre esta misma materia; vale decir, la reflexión divergente del aparataje conceptual arraigado en una temporalidad no-lineal divergente pone en jaque a la reflexividad de la subjetividad: esta paradoja fundamental de la subjetividad es la piedra de tope del racionalismo y, más aun, del llamado irracionalismo.

Ahora bien, además del carácter insoslayable de la paradoja de la subjetividad, Bergson presenta la paradoja de la condicionalidad del sí mismo de la materia. Siempre que creemos haber asido “esta materia”, es ella misma la que arroja todas las pretensiones de universalidad objetiva con igual fuerza pero en opuesta dirección respecto a la cual la totalidad de la materia que avanza; los accesos marginales de la subjetividad a su condicionalidad objetiva variable en relación a un

2 Dice Bergson, “(...) nosotros captamos, en el acto de la percepción, algo que sobrepasa la percepción misma, sin que el universo material sin embargo difiera o se distinga esencialmente de la representación que tenemos de él. En un sentido mi percepción me es interior, puesto que contrae un momento único de mi duración lo que por sí mismo se repartiría en un número incalculable de momentos. Pero si ustedes suprimen mi conciencia, el universo material subsiste tal como era: solamente que, como han hecho abstracción de ese ritmo particular de duración que era la condición de mi acción sobre las cosas, esas cosas vuelven a entrar en sí mismas para destacarse en otros tantos momentos que la ciencia distingue, mientras que las cualidades sensibles, sin desvanecerse, se extienden y se diluyen en una duración incomparablemente más dividida. La materia se resuelve así en un sinnúmero de estremecimientos, todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos. Ligen unos a otros los objetos discontinuos de vuestra experiencia cotidiana; luego conviertan la continuidad inmóvil de sus cualidades en estremecimientos *in situ*; unan esos movimientos desprendiéndose del espacio divisible que los subtiende para ya no considerar más que su movilidad, ese acto indiviso que vuestra conciencia capta en los movimientos que ustedes ejecutan por sí mismos: obtendrán de la materia una visión quizás fatigosa para vuestra imaginación, pero pura y desembarazada de aquello que las exigencias de la vida les hacen añadir en la percepción exterior” (2006, p.215).

dinamismo divergente del tiempo como operador paradójico, es lo que hemos llamado, hasta ahora, materialidad psíquica –que, si respetamos cuanto hemos dicho, ya no podemos llamar sujeto, al menos en sentido clásico, y sólo así hemos podido hablar una imagen-Bergson referida a la interpretación de Deleuze–. Teniendo esto ganado, podemos ver ahora con mayor claridad en qué medida el acontecimiento de Deleuze traduce, y retrotrae divergentemente a un *presente*, la noción de materialidad psíquica que hemos presentado. Deleuze entiende el acontecimiento homologando la divergencia de la identidad del presente de la materialidad psíquica en la contorción de lo ya-pasado y lo todavía-futuro:

En todo acontecimiento, en verdad, está el momento presente de la efectuación, aquel donde el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: ahí está, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento sólo se juzgan en función de ese presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero por otra parte está el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que sortea todo presente, porque es libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum...*; o más bien, que no tiene otro presente que el del instante móvil que lo presenta, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que es preciso llamar la contra-efectuación” (Deleuze, 1969, p.177).

La contra-efectuación no es un objeto que se anteponga impositivamente como una delimitación espacio-temporal a la efectuación, sino que el acontecimiento mismo es la constitución paradójico-dinámica de la efectuación/contra-efectuación. En nuestros términos, efectuación y contra-efectuación son dinámicas propias de la materialidad psíquica cuya diferencia es sólo una cuestión de énfasis discursivo que es, acaso, irreparable, “(...) no habrá que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el propio sentido. El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje se encuentra en una relación esencial con el lenguaje” (Deleuze, 1967,34). Para Deleuze, como para James o Bergson, no se trata de un acoplamiento del lenguaje al desplazamiento ontológico de la disgregación del tiempo-acontecimiento, no es el lenguaje un acceso privilegiado al núcleo sintético del pasado-futuro, sino el quiebre mismo de la linealidad. Es el acontecimiento el que se quiebra *en* el tiempo, pero *junto* al tiempo, y sólo quebrándose puede éste proyectarse a partir de una efectuación contra-efectuada; es justamente así que emerge algo tal que podemos llamar *persona* –provecho práctico, diría James, “objetividad del acontecimiento” diría Deleuze–, aunque, por supuesto, no en el sentido ético-metafísico kantiano.

Las dimensiones que hemos presentado de estas divergencias del tiempo pueden ser sintetizadas, siguiendo nuevamente Deleuze y a Bergson, refiriéndonos al acontecimiento de la materialidad psíquica mediante el lenguaje. Deleuze no puede ser un irracionalista o un anti-conceptualista, pues siendo así su reacción a la linealidad del tiempo sería unilateral o, a lo sumo, dicotómicamente binaria. Hemos visto cómo la percepción de lo real-presente siempre adquiere matices de difuminación dada la marginalidad de la reflexión y, por otra parte, cómo aquello siempre *quasi* asido en la percepción avanza vertiginosamente más allá de la necesidad de universalidad de la reflexión perceptiva; de la doble dimensionalidad de la materialidad psíquica *pasando* en el tiempo comprendemos en su conceptualidad que hay un algo tal que permanece siempre no-dado y que no puede darse: esto es, lo virtual que “no se opone a lo real, sino tan sólo a lo actual. *Lo virtual posee una realidad plena, en tanto es virtual*”, y sigue más adelante: “Lo virtual hasta debe ser definido como una estricta parte del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí como en una dimensión objetiva” (Deleuze, 2002, p.314). Siempre hablamos de dimensiones y dinámicas: objetivas y subjetivas, materiales y psíquicas de aquello que diferenciándose es *lo mismo*. No hemos podido pensar el acontecimiento sin comprender la noción de virtualidad que, ya sólo en su expresión, hacer referencia al tiempo y la percepción en Bergson. Esta íntima conexión de los conceptos que hemos ofrecido es, fundamentalmente, la posibilidad de entrar en el acontecimiento *de* lo virtual divergente en el tiempo. Si bien sabemos la importancia que tiene lo virtual para Deleuze, ya no se trata de esta linealidad interpretativa, sino sobre lo que una energía productiva como el arte y la reflexión estética materializan esa virtualidad. Tomemos por el momento algunas palabras de Paul Klee:

La fuerza creadora escapa a toda denominación, en último análisis permanece como un misterio indecible. Pero no un misterio inaccesible incapaz de conmovernos hasta lo más hondo. Nosotros mismos estamos cargados de esta fuerza hasta el último átomo de médula. No podemos decir lo que es, pero podemos aproximarnos a su fuente en una medida variable. De todas maneras nos hace falta revelar esta fuerza, manifestarla en sus funciones tal como ella se manifiesta en nosotros. Probablemente ella misma es materia, una forma de materia que no es perceptible con los mismos sentidos que los otros tipos conocidos de materia. Pero es preciso que se deje reconocer en la materia conocida. Incorporada a ella debe *funcionar* (Klee, 2007, p.57).

Nunca se ha tratado de la posibilidad de lo virtual creativo, sino de la necesidad que junto con ello se constituye: la materialidad de la fuerza creadora tiene un doble sentido operacional que es homólogo al recuerdo-sensación en Bergson y a

lo virtual en Deleuze. Por una parte, la fuerza creadora se mantiene absolutamente ajena a la determinación frontal de la actividad presente reflexiva; pero, por otra, lo que concebimos como actual no es tal si se desprende de una relación determinante con la materialidad de la fuerza creativa que, finalmente, podemos llamar una “cierta objetividad”. Lo virtual, la memoria, la fuerza creadora son operadores funcionales que legitiman una cierta *posibilitación* de la actualidad como opuesta a su necesidad: lo real de la experiencia como acontecimiento es, entonces, esta oposición irresoluta.

Experiencias de esta dimensión de la realidad están presentes también en obras como las de Jackson Pollock o Edgar Allan Poe. Cómo es que Poe nos narra la experiencia del acontecimiento responde a ciertas materialidades narrativas que especifican aquello que entendemos por dinámicas objetivas y subjetivas, por ejemplo, el desplazamiento y desgarramiento (deshilachamiento decía Kazantzakis en *La última tentación*) que sólo *siendo* permiten el acontecimiento y, por la misma parte, la efectividad de la consumación de la actividad subjetiva³. La concepción de la posibilidad es una mera posibilidad indeterminada pero que en su consumación efectúa toda la materialidad psíquica en un tiempo determinante donde convergen la retrospectividad del pasado constituyéndose y la proyectividad de un futuro realizándose, “*I no longer hesitated what to do. I resolved to lash myself securely to the water cask upon which I now held, to cut it loose from the counter, and to throw myself whit it into the water*” (Poe, 2004, p.278). En definitiva, la experiencia en Poe implica una decisión efectiva con la cual la supervivencia al *Maelström* implica el riesgo de sucumbir indeclinablemente ante la vorágine; pero, la trampa del *Maelström* es que justamente yendo hacia él existe la posibilidad de concebir la *salvación*, mas quien sigue sobre los materiales móviles de la realidad dada se sumerge en la muerte de la experiencia. Poe siempre anticipa a Bergson y Deleuze, pues en definitiva su paradoja del *Maelström* es ya una aplicación experiencial –y narrativa- del tiempo bergsoniano retomado por Deleuze. La infinitud paradójica del *Maelström* es la realidad de la experiencia como acontecimiento. Esta experiencia

3 Poe parece comprender perfectamente la necesidad de la desmaterialización de lo dado para la emergencia del acontecimiento propio de la materialidad psíquica en la cual acontece el ser absorbido por la realidad como experiencia, por ejemplo al narrar la actividad de la personificación constituyéndose como acontecimiento: “It was not a new terror that thus affected me, but the dawn of a more exciting hope. This hope arose partly from memory, and partly from present observation. I called to mind the great variety of buoyant matter that strewed the coast of Lofoden, having been absorbed and then thrown forth by the Moskoe-ström. By far the greater number of the articles were shattered in the most extraordinary way –so chafed and roughened as to have the appearance of being stuck full of splinters– but then I distinctly recollected that there were some of them which were not disfigured at all. Now I could not account for this difference except by supposing that the roughened fragments were the only ones which had been completely absorbed –that the others had entered the whirl at so late a period of the tide, or, for some reason, had descended so slowly after entering, that they did not reach the bottom before the turn of the flood came, or of the ebb, as the case might be. I conceived it possible... I made, also three important observations” (Poe, 2004, p. 277). Las versalitas son nuestras.

de lo infinito como acontecimiento divergente del sí mismo espacio-temporal del material psíquico es quizás efectuada del modo más extremo –alguien podría decir, hasta el *fastidio*, por Pollock. Sin embargo, este tedio –o, *terror*, diría Poe–, sólo es tal en la medida que las dinámicas espacio-temporales de la decisión corresponden a la exclusividad de la materia y no a una diferenciación en la cual la divergencia constituye la posibilidad de un algo perceptivo que pudiéramos llamar un fenómeno unitario. Sólo en la diferenciación emerge el fenómeno unitario; Timothy Clark, divergiendo en la historia respecto a la *Estética* de Hegel, ha expresado palabras profesamente radicales al respecto:

Jackson Pollock has put the concept of the labyrinth at an infinite and unreachable distance, a distance beyond the stars –a non-human distance... If one felt vertigo before Pollock's differentiations of space, then truly one would be lost in the abyss of an endless definition of being. One would be enclosed, trapped by the labyrinth of the picture-space. But we are safely looking at it, seeing it steadily and seeing it whole, from a point outside. Only *man*, in his paradoxical role of the *superman*, can achieve such a feat of absolute contemplation: the sight of an image of space in which he does not exist (1999, p.385).

Las montañas se rarefacían y aparecían sus entrañas; ya no estaba hecha de piedra sino de sueño y vértigo, decía Kazantzakis: ya no hay objeto, diría Deleuze. Como bien sabe Deleuze, el laberinto pictórico de Pollock implica una infinitud de prolongaciones y proyecciones no sólo materiales, sino psíquicas. La existencia paradójica de la relación responde a la cualidad material de no existir uno mismo en el *laberinto* de la pintura, nos encontramos a nosotros en la frontera de la pintura, y esto no sólo por las delimitaciones perceptivas del encuadre de la expresión⁴, sino porque la materialidad psíquica *propia* y la proyectada por Pollock se proyectan en una infinitud de prolongaciones: siguiendo las dinámicas de Clark, Deleuze se refiere a la misma infinitud en términos de accesibilidad, “Nosotros, espectadores, tenemos una extraña impresión. Tenemos la impresión de que nos encontramos una vez más en la frontera de la pintura –pero toda pintura está en la frontera de la pintura”, y continúa, “nos encontramos en la frontera de la pintura porque tenemos la impresión de que aquello que se nos presenta es una especie de código cuyo secreto no tendríamos” (Deleuze, 2008a, p.155). Siguiendo con

4 Es en este punto el cual Bergson problematizando la paradoja de la percepción y el tiempo permite solucionar los callejones de la experiencia. Si nuestra percepción de Pollock o del *Maelström* de Poe se agotara en lo que se presenta materialmente como una conclusión, no tendríamos acceso a la posibilidad. Cabría preguntarse hasta qué punto, y en qué medida, Hegel anticipa a Poe, Kazantzakis, Bergson, James, Deleuze y Pollock, pues sólo con la necesidad de la consumación existe la posibilidad de la emergencia o, en definitiva, hay una inherente *necesidad de la posibilidad* de la experiencia –pues, en definitiva, sean los límites físicos del cuadro o de una narración, la experiencia es un fenómeno unitario.

Deleuze, sería un error pensar el *dripping* de Pollock como un código aplicativo derivado de leyes y funciones axiomáticas del cual no se desprendería nada más que un número, aunque *impensable*, finito de determinaciones espacio-temporales de la composición. Reduciendo un código tal a una formalidad crítica recaería sobre esta proposición de un infinito indeterminado el teorema de Gödel (1994, p.10), y tal curso axiomático de aplicabilidad de leyes y funciones no podría dar cuenta de un acabamiento posibilitante, sino sólo de su imposibilidad funcional. Aquí es cuando Deleuze varía el concepto de código, pues no se trata ya de un ordenamiento, sino de tensiones propias de la experiencia manifiesta de la creación. Lo que queremos decir, *in extremo*, es que el código pictórico como síntesis interna de tensiones es válido, bajo sus propias e intransferibles bases materiales y psíquicas, para toda experiencia artística, siendo válido este sentido de código tanto para Pollock como para Poe y Kazantzakis. *Ad nauseam*: toda experiencia de la materialidad psíquica es enfática, es decir, todo acontecimiento tiene su propio código de tensiones.

Ahora bien, Deleuze siempre tiene especial cuidado, por ejemplo, con Kandinsky. Esto ciertamente no es fortuito, ya que Kandinsky –y Klee– representan paradojas reflexivas respecto a la fuerza creadora o artística: ambos codifican las tensiones incluso con el riesgo de crear una ontología sistemática de relaciones coherentes determinadas mediante un acceso privilegiado del entendimiento a la realidad. Pero, hablamos aquí de una divergencia de la codificación, pues ya no se trata de una estratificación positiva de carácter axiomático-imperativo, sino de una codificación de la materialidad psíquica de la experiencia como acontecimiento. En Kandinsky y Klee no se trata nunca de una codificación determinante, no es una *tecnificación* de la creatividad, sino una expresión lingüística de las tensiones. ¿Por qué? Porque Kandinsky entiende perfectamente la divergencia de la posibilidad del acontecimiento,

“El compositor toma al oyente por la mano, lo hace penetrar en su obra musical, lo guía paso a paso, y le abandona el «fragmento» acabado. La exactitud es perfecta. Es imperfecta en la pintura. ¡Pero...! El pintor no está privado de este poder de «guía»: puede, si quiere, obligar al espectador a empezar por aquí, a seguir un camino exacto en su obra pictórica y a «salir» por allí. Son cuestiones excesivamente complejas, y muy poco conocidas aún y sobre todo poco resueltas. Sólo me gustaría señalar que el parentesco entre la pintura y la música es evidente (1987, p.135).

A nadie es desconocida la relación de Kandinsky con la música, y especialmente con Arnold Schönberg⁵; en ambos funciona una dimensión dinámica de la codificación que podríamos homologar. En ambos existe una superación de la lógica sujeto/objeto en detrimento del objeto (Kandinsky, 1987, p.31), y esto lo aplaude Deleuze, pues es un avance, aunque insostenible en su completitud. Kandinsky y Schönberg, como también Klee, mantendrán un núcleo de subjetividad que Kandinsky no dudará en llamar “espíritu” o “punto”. Pero, en la misma medida hay una exigencia lingüística en Kandinsky, pues, por otra parte, bien puede entenderse lo que pretende expresar desde las dinámicas del *Anti-edipo* de Deleuze: “El artista es y queda libre de combinar los elementos abstractos y los elementos objetivos, de efectuar una elección entre la serie infinita de formas abstractas o en el material que le proporcionan los objetos; dicho de otro modo, es libre de elegir sus medios. Actuando así no obedece más que a su deseo interior” (Kandinsky, 1987, p.31). Exactamente, diría Deleuze: pero, no se trata sólo del artista, sino que es la vida misma del acontecimiento la que se comporta de este modo.

Visto así, la realidad en su completitud de posibilidad es un entramado de tensiones codificadas, y sólo de este modo podemos hablar de *cosas* o *situaciones* respectivas a una tensión enfática de códigos cualificados. Es decir que pareciera haber una inmensa materialidad caótica que llamamos naturaleza (Deleuze, 2009a), pero de qué modo se constituye el énfasis pictórico que llamamos *Número 9* de Pollock y aquel “Yo” que lo percibe más allá de todo lo que la composición parece ser, es resultado de composiciones codificadas⁶. Si bien es determinante la relación que Deleuze guarda bajo este respecto con Spinoza, no deja de ser fundamental comprender esto desde la perspectiva de Bergson. ¿Cómo es posible esta relación divergente? Lo que percibimos como composición *Número 9* es una tensión enfática relacional que se compone mediante una respectividad de una multiplicidad de tensiones relativas a la actualidad de la tensión enfática –y, lo

5 El 2 de enero de 1911, y no el 1º según la investigación de Peg Weiss, Kandinsky y Franz Marc atendieron a un concierto de Schönberg en el cual fueron interpretados el Primer Cuarteto de Cuerdas en Re Menor, op. 7; el Segundo Cuarteto para Cuerdas en Fa-sostenido Menor, op. 10, y Tres piezas para piano, op. 11. De tal magnitud fue la impresión que Schönberg dejó en Kandinsky que éste días después ya había pintado la *Impression III (Concert)* sobre la base del Primer cuarteto de Cuerdas en D menor, op. 7. (Weiss, 1997).

6 “[...] desde el punto de vista de la naturaleza entera, no puede decirse que haya a la vez composición y descomposición puesto que, desde este punto de vista, sólo hay composiciones. No hay más que composiciones de relaciones. Es desde el punto de vista de nuestro entendimiento que nosotros decimos que tal y tal relación se componen en detrimento de tal otra relación, que debe descomponerse para que las otras dos se compongan. Desde el punto de vista de la naturaleza entera, sólo hay relaciones que se componen”, y agrega, “[...] lo que llamo Yo, es un conjunto de relaciones precisas y fijas que me constituyen” (Deleuze, 2006, p.66). Al respecto no pueden dejar de ser tremendamente precisas las palabras de Kandinsky, “¡Y qué penoso es ver este puntito donde no debería estar! Se tiene la impresión de comer un merengue y sentir la pimienta en la lengua. Una flor que huele a podredumbre. Podredumbre, ¡ésta es la palabra! La composición se transforma en descomposición. Es la muerte” (1987, p.137).

mismo vale para el hipotético Yo; pero, cuando Bergson nos dice que el acceso perceptivo que tenemos a esta figura sólo puede ser asido desde una perspectiva marginal de las implicaciones de la materialidad tensionada de la composición, es cuando Deleuze debe aceptar que nuestro acceso a las composiciones es posible sólo en tanto somos a la vez parte de una incompletitud de composiciones cuya diferenciación depende de una diversidad de tensiones de diferente intensidad o, como lo dice Bergson, una diferenciación de la totalidad de la realidad material cuya diferenciación es posible sólo mediante una multiplicidad de duraciones, “El pretendido tiempo homogéneo es un ídolo del lenguaje, una ficción... en realidad no hay un ritmo único de la duración; se pueden imaginar ritmos muy diferentes que, más lentos o más rápidos, medirían el grado de tensión o de relajamiento de las conciencias y, por tanto, fijarían sus lugares respectivos en la serie de los seres” (Bergson, 2006, p.213). Esta es la razón fundamental por la cual no ha sido fortuito comenzar por el tiempo y la reflexividad teórica para alcanzar la intensidad *codificada* de la figura pictórica presentada por Pollock. El laberinto de Clark es, entonces, la infinitud material que a pesar de ser una relación no-humana es *lo más humano* de la realidad. Lo que tienen en común Spinoza y Pollock, James y Klee, Bergson y Poe, Deleuze y Kandinsky –aun asumiendo todas las divergencias–, es que todos comprenden la experiencia del acontecimiento como una conformación de códigos de precisión los cuales se configuran como intensidades temporales divergentes o, como una multiplicidad de ritmos de duración.

Dada una diferenciación rítmica de las duraciones no se niega una “*adaequatio rei et intellectus*”, sino que se asume esta *adaequatio* como una funcionalidad del entendimiento perceptivo para asir prácticamente la realidad; pero, eso es la realidad como *veritas*, y no una realidad que, como posibilidad, sea una *compositio codes*. No se niega la existencia y funcionalidad de códigos teórico-reflexivos que subsuman para sí la “realidad fenoménica” y en este efectuarse se legitimen como una coherencia válida (de ahí que Deleuze dedique varias páginas de sus lecciones sobre Kant a una curiosa celebración de las *anticipaciones de la percepción* derivadas del *esquematismo trascendental*). Eso sí, esta *adaequatio* del entendimiento sobre la realidad responde a juicios reflexionantes y determinantes que finalmente cortan la duración desde un plano a-temporal. Es decir, los sistemas conceptuales se sitúan *por fuera* de la duración en razón de una utilidad positivista y práctica que supone un tiempo homogéneo, ídolo del lenguaje (así se entiende que después de las *anticipaciones*, Deleuze se enfoque en el problema de la imaginación como posibilidad).

Podemos decir, ya a modo de conclusión, que desde esta perspectiva no es el arte *por sí mismo* un medio privilegiado de expresión de la duración; así tampoco lo es la filosofía o la intuición. Si dijéramos que la intuición o el “arte puro” fueren

formas más o menos adecuadas para asir la realidad estaríamos inmersos dentro de un irracionalismo de la *adaequatio*, y lo mismo sucedería desde la conceptualidad que ya largamente hemos criticado. La conceptualidad filosófica, o reflexiva, comparte con el arte, en todas sus formas, que ambas clases de referencia expresan *modos* codificados de referencialidad respecto de la realidad. Tanto Kandinsky y Pollock como Poe y Kazantzakis efectúan codificaciones que en su propia proyección veritativa se asumen como incompletas. Y esta es la razón fundamental por la cual la incompletitud adquiere un sentido positivo, pues si la codificación de la experiencia creativa hiciera de su propia estructuración una axiomática determinante sería inevitable asumir las limitaciones negativas de la deducción. Pero, como ya hemos dicho desde un comienzo junto a Bergson, una formalización axiomática de la realidad sólo podría dar con una codificación intencional de la duración en razón de una aplicabilidad práctica-positiva, aun cuando esta misma codificación no pudiera dar cuenta deductivamente de la completitud de la duración. Entonces, las modalidades son codificaciones creativas que mantienen en sí mismas un ritmo variable que permite la relación con la realidad. Pensemos en una formalización de la paradoja de Zenón. La noción de serie infinita es fundamental para comprender las modalidades de la duración en referencia a los ritmos. Es evidente que una sumatoria dependiente de una serie infinita implica una homogeneización de los ritmos de la duración; la incompletitud de alcance se muestra como la infinitud de la seria sumatoria y cada fracción sumada no es una adición sino una nueva relación paradigmática que, a su vez, reformula la instancia de la duración como una variable proyectiva deducible. Sabemos que la seria continúa *ad infinitum*, pero solo de un modo negativo en el cual la proyección equivale a una formalización matemática de un sombrero mágico del cual los conejos se reproducen en razón directa. La fórmula explicita cómo el ritmo de la función derivada de la serie infinita es homogéneo en relación con fragmentación de las secciones rítmicas posteriores, para Deleuze esto es una función práctica de la conceptualidad matemática que descansa sobre los hombros de la homogeneización del espacio y el tiempo y, a la vez, sobre la coherencia que guarda un sistema reflexivo sobre sí mismo. El arte o las matemáticas no es lo que importa, sino sólo la codificación rítmica no-axiomática que las modalidades crean para referirse a la realidad. Las tensiones de los códigos finalmente determinan la relación que tendrán, y tienen, con la duración; las matemáticas, Kandinsky, Deleuze, etc..., son códigos de tensiones relacionales que guardan para sí un ritmo único de duración. Si los ritmos fueren homogéneos nada podría el arte decir de la experiencia, ni las matemáticas ni la filosofía, pues justamente el acontecimiento es el estruendo de la materialidad psíquica que se produce al confrontarse una multiplicidad de duraciones rítmicas divergentes y que sólo pueden confrontarse

por ser divergentes. Si el ritmo de Kandinsky fuere una pulsión estable e invariable jamás podría relacionarse con la realidad y sólo sería la materialización de la frustración de Aquiles persiguiendo a una osada y esquiva Tortuga.

Referencias Bibliográficas.

- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Argentina.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Heaven, USA: Yale University Press.
- Deleuze, G. (1977). *Logique du sens*. Paris, France: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2008a). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2008b). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2009a). *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona, España: Tusquets.
- Deleuze, G. (2009b). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Gödel, K. (1994). *Ensayos inéditos*. Barcelona, España: Mondadori.
- James, W. (2009). *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Kandinsky, W. (1987). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, España: Paidós.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Poe, E. A. (2004). *Selected Writings*. London, England: Norton Critical Edition.
- Weiss, (1997). Evolving Perceptions of Kandinsky and Schoenberg. Toward an Ethnic Roots of the 'Outsider'. En, J. Brand, J & C. Hailey. (Eds.), *Constructive dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Los Angeles, USA: University of California Press.