



# REVISTA DE FILOSOFÍA

Universidad del Zulia  
Facultad de Humanidades y Educación  
Centro de Estudios Filosóficos  
"Adolfo García Díaz"  
Maracaibo - Venezuela

Nº 109  
2024 - 3  
Julio - Septiembre

**Revista de Filosofía**

Vol. 41, Nº109, 2024-3, (Jul-Sep) pp. 72-91  
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela  
ISSN: 0798-1171 / e-ISSN: 2477-9598

**La cultura desgarrada: Gilles Deleuze y los bordes de lo sensible**

*The Torn Culture: Gilles Deleuze and the Edges of the Sensitive*

**Nicolás Perrone**ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1979-4771>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET

Mendoza - Argentina

[luisnicolasperrone@gmail.com](mailto:luisnicolasperrone@gmail.com)DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14009817>**Resumen**

La obra de Gilles Deleuze, y de la tradición posestructuralista en general, no se caracteriza por trabajar desde el concepto de cultura, el cual considera reactivo. En sintonía con el texto nietzscheano, en la década del '60 el filósofo francés alude tangencialmente a la idea de la cultura como adiestramiento y selección, cuestión que luego se desplaza (en los años '70 y '80) a categorías ontológicamente diferentes como la de molaridad o estructura mayoritaria. A pesar de esto, el autor no deja de reconocer que el pensamiento filosófico se enmarca, en principio, en el horizonte material de una cultura dada. Frente a tal inscripción, una nueva imagen del pensamiento acontece en las zonas de quiebre de una determinación cultural basada en el sentido común y el buen sentido. Es a partir de la ruptura de tales representaciones que un pensar puede fugarse hacia la configuración de otras modalidades de existencia (que también son de resistencia), tanto filosóficas, como políticas, sociales y estéticas. De acuerdo con esto, Deleuze piensa la distinción entre lo mayoritario y lo minoritario y aborda permanentemente configuraciones sensibles (que podríamos llamar culturales), tales como la literatura, la pintura, el cine, el teatro o la música. Sin embargo, no se enfoca en el valor cultural de tales obras, sino en su carácter fugitivo de la cultura mayoritaria. En este escrito, nos proponemos abordar el lugar que tiene la cultura en el pensamiento de Deleuze, considerada desde la idea de un devenir minoritario enfrentado a las determinaciones normativas de una cultura que opera como dispositivo de captura, y el modo en que esta crítica se despliega en análisis oblicuos de las disciplinas artísticas.

**Palabras clave:** Cultura, captura, representación, artes, devenir minoritario

Recibido 15-02-2024 – Aceptado 15-05-2024

**Abstract**

The work of Gilles Deleuze, and the post-structuralist tradition in general, is not characterized by working from the concept of culture, which he considers reactive. In tune with the Nietzschean text, in the '60s the French philosopher tangentially alludes to the idea of culture as training and selection, a question that later moves (in the '70s and '80s) to ontologically different categories such as of molarity or majority structure. Despite this, the

author does not fail to recognize that philosophical thought is framed, in principle, in the material horizon of a given culture. Faced with such an inscription, a new image of thought occurs in the zones of breakdown of a cultural determination based on common sense and good sense. It is from the rupture of such representations that a thought can escape towards the configuration of other modalities of existence (which are also resistance), both philosophical, political, social and aesthetic. In accordance with this, Deleuze thinks about the distinction between the majority and the minority and permanently addresses sensitive configurations (which we could call cultural), such as literature, painting, cinema, theater or music. However, it does not focus on the cultural value of such works, but rather on their fugitive nature from the majority culture. In this paper, we propose to address the place that culture has in Deleuze's thought, considered from the idea of a minority becoming faced with the normative determinations of a culture that operates as a capture device, and the way in which this criticism is unfolds in oblique analyzes of artistic disciplines.

**Keywords:** Culture, capture, representation, arts, becoming a minority

## Introducción

La cultura implica un campo complejo, que suscita numerosas discusiones en el pensamiento contemporáneo. Félix Guattari y Suely Rolnik señalan duramente que “el concepto de cultura es profundamente reaccionario. Es una manera de separar actividades semióticas (...) en una serie de esferas, a las que son remitidos los hombres”.<sup>1</sup> Para ellos, estas actividades constituyen modalidades estandarizadas y dominantes de orientación en el mundo social, completamente escindidas de las realidades políticas a las que remiten. Esto, indudablemente, tiene que ver con los modos contemporáneos de producción capitalista, con las capturas del sistema mercado y con las pretensiones de subjetivación que acontecen en el seno de la cultura. Podemos considerar estos aspectos subjetivantes como capturas que se dan tanto en el ámbito individual como colectivo e inconsciente. Frente a esto, se presenta el problema no sólo de la denuncia del lugar hegemónico desde el que se produce la cultura, sino también de cómo agenciar nuevas formas de producción semiótica “para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular”.<sup>2</sup>

Estas problemáticas son las mismas que enmarcan las preocupaciones de Gilles Deleuze y su inicial abandono del concepto de cultura. Él mismo expresa su descontento, como veremos, respecto de esta noción. No obstante, no deja problematizar aspectos culturales desde una óptica tanto crítica como clínica, tratando de encontrar en ellos fisuras que permitan desmontar el anquilosamiento reactivo de las estructuras subjetivantes y normalizantes. Eduardo Pellejero<sup>3</sup> considera que esto responde a un gesto contracultural. Hay una valoración de la cultura como materialización de una determinada imagen del pensamiento; el problema es que esa imagen se vuelve un obstáculo cuando se reduce a la representación de lo idéntico. En otra línea de lectura, Anne Sauvagnargues considera un

---

<sup>1</sup> GUATTARI, Félix. y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Tinta Limón, Buenos Aires, p. 23

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>3</sup> PELLEJERO, Eduardo, “A ideia de cultura na filosofia de Gilles Deleuze”, *Diacrítica*, 12, 2008

talante menos beligerante. “Hay en Deleuze un vitalismo de la cultura que, en vez de conducirlo a devaluar las apuestas de poder de las instituciones y creaciones culturales, hace necesario tratarlas caso por caso, enfatizando la pluralidad de sus agenciamientos”.<sup>4</sup> Tales agenciamientos muestran un borramiento entre los límites de lo natural y el artificio, cosa que es fácilmente legible en la actividad artística.

En este trabajo, nos proponemos abordar el lugar de la cultura en el pensamiento deleuziano, considerada desde la idea de un devenir minoritario que se enfrenta a las determinaciones normativas de sus dispositivos de captura. De acuerdo con esto, expondremos los motivos por los cuales el filósofo se aleja de esta idea por su carácter reaccionario y de subjetivación homogeneizante, para luego mostrar su respuesta desde la noción de minoridad. Finalmente, desplegaremos una interpretación de las prácticas artísticas que refiere el autor, para indicar que éstas constituyen un ámbito privilegiado y singular de resistencia, desvío y desgarramiento de la cultura en el plano de lo sensible.

## 1. El hastío por la cultura

En la extensa entrevista realizada en 1988 por Claire Parnet titulada *El abecedario de Gilles Deleuze* (concedida para un programa de televisión producido por Pierre Boutang para ser emitido luego de la muerte del filósofo), Gilles Deleuze es interrogado acerca de la cultura y de sus afirmaciones sobre no considerarse una persona culta. El pensador aclara, en primer lugar, a lo que se refiere. “Cuando digo que no soy ni culto ni un intelectual, quiero decir algo muy sencillo: no tengo ningún saber de reserva”.<sup>5</sup> Aquí, el filósofo se coloca a sí mismo en otra vereda a la de los intelectuales con un acervo cultural de grandes magnitudes, que pueden hablar de cualquier tema con un conocimiento profundo del mismo. Él considera que su pensamiento ha estado siempre expuesto en sus obras y que no existe un saber de reserva, en el sentido de trabajos, escritos o reflexiones perdidas entre viejos manuscritos. De hecho, confiesa que cada vez que trabaja sobre algún tema, debe dedicarse casi de cero a su estudio e investigación. Más allá del carácter casi anecdótico, e incluso humorístico, de su afirmación, es posible observar en ella una idea de cultura desechada por el filósofo: la de una suerte de saber estático, erudito, acumulativo y esclerotizado.

Aparece, así, una especie de suspicacia respecto a la noción de cultura, sospecha muy común entre los pensadores y pensadoras de la tradición posestructuralista. El mismo Deleuze lo expresa del siguiente modo:

En cierto modo, yo no creo en la cultura, pero sí creo en los encuentros, y los encuentros no se hacen con gente. La gente siempre cree que los encuentros se hacen con gente, y eso es terrible. Esto forma parte de la cultura: los intelectuales se encuentran entre ellos, esa marranada de los debates, toda esa, en fin, infamia. Pero los encuentros no se hacen con la gente, se hacen con cosas, vaya, se hacen con obras.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze: del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 12

<sup>5</sup> BOUTANG, Pierre André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Film. Editions Montparnasse, Paris (DVD), 1996

<sup>6</sup> *Idem*

De modo que la cultura representa una figura deleznable para filósofo, en tanto ésta es considerada como el capital erudito de una suerte de estirpe desvergonzada que circula en ambientes herméticos (“esa marranada de los debates”) donde los encuentros profundos con el pensamiento son reducidos a la reproducción de un saber de reserva. En ese caso, no se trata más que del triunfo de la representación y del consumo intelectual. Podemos ver, además, que el filósofo francés considera un aspecto desubjetivante de la cultura. Que la desprecie, como dice, no puede comprenderse simplemente como un desdén, sino que, más bien, existe una cara inversa de esta moneda. Justamente, se trata de comprenderla en términos de encuentro. Y éstos se hacen con un afuera, con la exterioridad de una obra. Es interesante reparar en que Deleuze abordó de manera honda y extensa elementos pertenecientes a las representaciones culturales artísticas. Pero sus trabajos no se alinean en las filas de la valoración o representación cultural de dichas prácticas, sino en los modos en que ellas se fugan de una cultura establecida. Por esto, se entiende que la idea de un encuentro implica, a su vez, la cuestión de la desterritorialización de uno modo de existencia mayoritario (o molar, como lo piensa junto a Félix Guattari).

Otro elemento que Deleuze denuncia acerca del malestar de la cultura tiene que ver con una explosión de una suerte de cultura de masas estéril, en tanto no es otra cosa que la captura sensible del régimen del capital. En *Conversaciones* (1990) refiere el decurso decadente en el que se ve envuelta la práctica literaria, con el dominio del *best seller*, la velocidad de rotación y producción de novelas solo compuestas para la satisfacción de un consumo compulsivo y la banalización de las experiencias en un muestrario obscuro de crueldades sin sentido que no escatiman el más mínimo recurso en su afán de producir escándalo del modo más superficial posible. “La rotación rápida constituye necesariamente un mercado de lo previsible: incluso lo “audaz”, lo “escandaloso” y lo extraño se adaptan a las formas previstas por el mercado”.<sup>7</sup> En ese sentido, cualquier intento realmente provocador de la literatura se pierde en un modelo estandarizado de producción cultural, que se desvía de la tarea experimental y fabuladora que debería adoptar toda configuración estética. En *¿Qué es la filosofía?* (1991) recupera este problema al señalar que la novela ha sido absorbida por la lógica de una crónica periodística, donde parece que cualquier vivencia vale por sí misma como un hito, pero, en definitiva, sólo se acaba en la búsqueda incesante de un nuevo padre. Esto obtura la posibilidad de devenir otra cosa que sí mismo. “La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene”.<sup>8</sup>

Por estos motivos, es necesario pensar que el intento de fuga cultural que propone el autor tiene que ver con la misma tarea que le encomienda a la filosofía, la de producir una nueva imagen del pensamiento. En ese intento, perpetuamente inacabado, en movimiento, lo que aparece muchas veces son recorridos a contramano, por los bordes, en los márgenes de las formas mayoritarias del pensamiento y de lo sensible. Formas que pretenden resistir el aspecto reaccionario en el que se sumerge la cultura.

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, *Conversaciones (1972-1990)*, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 179

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2013, p. 172

## 2. La cultura y lo reactivo

En *Nietzsche y la filosofía* (1962), Deleuze dedica unas cuantas páginas al concepto de cultura, a partir de la obra del filósofo alemán. Allí es posible leer un triple punto de vista de la cultura: prehistórico, posthistórico e histórico.

El primero de ellos presenta un aspecto sumamente problemático: la idea de cultura como adiestramiento y selección.<sup>9</sup> El movimiento de la cultura aparece como una moralidad de las costumbres, de la cual no es posible separar un aspecto de violencia puesto al servicio del adiestramiento. En esta actividad se distingue, por un lado, aquello que se obedece, un contenido que es de carácter histórico y arbitrario (ley), y representa el corolario de las fuerzas reactivas; por otro, está el acto mismo de obedecer, el cual responde a la forma misma de la ley; en este caso, el sujeto responde al adiestramiento como parte de una actividad genérica. Ahora bien, Deleuze señala que para Nietzsche este movimiento de obediencia a una ley es prehistórico, en el sentido de ser previo a cualquier norma histórica concreta. “Prehistórico significa genérico. La cultura es la actividad genérica del hombre. (...) Se trata siempre de proporcionar hábito al hombre, hacerle obedecer a leyes, de adiestrarlo. Adiestrar al hombre significa formarlo de tal manera que sea capaz de activar sus fuerzas reactivas”.<sup>10</sup>

Esto tiene como objetivo final la producción de un sujeto capaz de prometer. La formación cultural provee al sujeto de una memoria de futuro, esto es, una facultad de compromiso con el futuro que no es otra cosa que la de aceptar una relación de acreedor y deudor, en la cual sabe que debe pagar con un castigo alguna pena infligida. A través de este medio opera el mecanismo de selección, esto es, la formación del hombre libre y soberano. La cultura, entonces, presenta el siguiente proceso genético: primero, se establece como adiestramiento; segundo, utiliza como medio para este fin el castigo e introduce la relación con la deuda; tercero, produce un individuo soberano, capaz de prometer.<sup>11</sup>

Desde el punto de vista posthistórico<sup>12</sup> se retoma la cuestión de la justicia como síntesis de la ecuación pena infligida = dolor sufrido, para mostrar que dicha justicia no tiene que ver con el sentimiento de mala conciencia ni con el resentimiento, sino con una actividad genérica de adiestrar las fuerzas reactivas y hacer al hombre responsable de esa aptitud. Deleuze observa que Nietzsche plantea un movimiento de desnaturalización. A la actividad genérica (cultura formadora y selectiva) le sigue un producto (posthistórico) que es ahora el hombre supermoral. “Este es el movimiento general de la cultura: que el medio desaparece en el producto”. Es decir que lo genérico es suprimido en favor de la formación de un individuo autónomo, capaz de prometer, que no es solamente obediente a la ley. Pero en ese movimiento la justicia se autodestruye porque la responsabilidad era solo un medio para medir la capacidad de las fuerzas reactivas para ser activadas; una vez hecho esto, el sujeto autónomo deja de ser responsable ante un tribunal que no sea él mismo como señor y legislador.

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 191 y ss.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 192

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 194-195

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 195-198

Desde el punto de vista histórico, finalmente, la cultura aparece como algo desnaturalizado y puesto al servicio de las fuerzas reactivas. “Gracias a la actividad genérica, de la que falsean el movimiento, las fuerzas reactivas forman colectividades, lo que Nietzsche llama ‘rebaños’. (...) la historia nos presenta sociedades que no quieren perecer y que no imaginan nada superior a sus leyes”.<sup>13</sup> En este sentido, la selección aparece como un medio de conservar la vida reactiva y esto tiene como efecto la producción de un sujeto domesticado, que no es más que la coronación de las fuerzas reactivas en la materialización de pueblos, clases, iglesias y Estados.

De este modo, se ve que la consideración negativa de Deleuze acerca de la cultura tiene un asidero en la perspectiva crítica que rescata de Nietzsche. Esto hace que el trabajo posterior del filósofo francés eluda por completo la cuestión cultural, pero con vistas a formular las formas en que ese conflicto se resignifica. Así, nos encontramos con todo un complejo planteo sobre una nueva imagen del pensamiento, una serie de lecturas a contramano de prácticas artísticas y estéticas, y también reformulaciones de problemas políticos con nuevas claves de interpretación. Todo ello en virtud de una lógica de la multiplicidad que permita pensar la diferencia en sí misma. En este sentido, entendemos que la crítica al aparato reactivo de la cultura exige una reflexión sobre los modos de resistencia a esa instancia de sujeción. Y para ello, consideramos que uno de los aspectos que sintetiza de manera más amplia esta empresa tiene que ver con la idea de un devenir minoritario, que discutiremos a continuación.

### 3. La fuga minoritaria

Frente a la idea de cultura como adiestramiento, la obra deleuziana plantea numerosos conceptos que operan como corrimiento de esas lógicas. Para comprender esto, hace falta aludir a la noción de mayoría y minoría (o molar y molecular), que el pensador aborda a lo largo de gran parte de su itinerario filosófico (sobre todo a partir del trabajo conjunto con Félix Guattari). El original trabajo conceptual que Deleuze realiza desde fines de los '60 tiene como una de sus aristas el planteamiento de estas nociones de índole metodológicas que, a su vez, exponen una ontología política particular. Tales reflexiones funcionan, en este caso, como derivas animadas por la crítica nietzscheana a la cultura expuesta más arriba.

La noción de minoría es tratada por Deleuze y Guattari desde el *Antiedipo* (1972), con una mayor profundización en *Kafka, por una literatura menor* (1975) hasta alcanzar un estado más elaborado en *Mil mesetas* (1980). Allí, los pensadores dicen lo siguiente:

La noción de minoría, con sus referencias musicales, literarias, lingüísticas, pero también jurídicas, políticas, es una noción muy compleja. Minoría y mayoría no sólo se oponen de forma cuantitativa. Mayoría implica una constante, de expresión o de contenido, como un metro-patrón con relación al cual se evalúa. (...). La mayoría supone un estado de poder y de dominación, y no a la inversa. (...). Cualquier determinación distinta de la constante será, pues, considerada

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 199

como minoritaria, por naturaleza y cualquiera que sea su número, es decir, será considerada como un subsistema o como fuera del sistema.<sup>14</sup>

La diferencia entre lo mayor y lo menor no es de cantidad (de hecho, las minorías suelen tener más número que las mayorías), sino de cualidad. Lo mayor reviste un alto coeficiente de territorialización, que se sustenta en líneas estratificadas de poder o de dominación. Representa la norma hegemónica y las constantes que funcionan como matrices determinantes de cualquier organización de individuos (bajo la figura clausurada de un sujeto) o colectivos, pero también pensamientos y regímenes de sensibilidad. Lo minoritario, por su parte, aparece como una desviación de ese sistema, como una anomalía expulsada hacia los bordes. Ahora bien, tal como destaca Nicholas Thoburn, mayor y menor “no caracterizan *entidades*, sino *procesos y tratamientos* de la vida”.<sup>15</sup> La minoría no es un mero subgrupo, sino un estado de variación dentro de la norma mayor, la cual se presenta de modo abstracto como una identidad. La importancia de lo menor no radica en un movimiento que aspire al reconocimiento molar, pues esto sería instaurarse como una nueva constante, sino que vale por su propio régimen de desterritorialización de lo mayor. Deleuze y Guattari advierten permanentemente acerca del riesgo de ser absorbido nuevamente por la norma mayor. Pero de lo que se trata es de activar el potencial creador de la vida en formas que escapan a sus configuraciones identitarias. Las minorías “son estados objetivamente definibles, estados de lengua, de etnia, de sexo, con sus territorialidades de ghetto; pero también deben ser consideradas como gérmenes, cristales de devenir, que sólo son válidos si desencadenan movimientos incontrolados y desterritorializaciones de la media”.<sup>16</sup>

Por lo tanto, los autores distinguen entre lo mayoritario como cristalización de un sistema homogéneo, las minorías como subsistemas y un devenir minoritario como potencial creativo. Incluso una minoría debe devenir minoritaria. Esto es importante para no confundir que el mero hecho de aparecer como minoría constituye una afrenta a la norma. Fácilmente éstas últimas pueden estratificar sus líneas y plantearse como nuevo modelo. Pero lo que importa es el movimiento de alianza que caracteriza al devenir, cuya potencia es el germen de lo nuevo, de la mutación continua y de la transformación de lo dado. Como señalan los autores, lo propio de un devenir es correrse del orden de la representación:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en ninguna instancia, una identificación (...). Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene.<sup>17</sup>

De modo que los devenires minoritarios no existen en virtud de alcanzar su representación en la mayoría, esto es, ser reconocidos como tales, ya que eso produciría su incorporación al sistema mayoritario. Los devenires tienen una valencia por sí mismos, y su funcionalidad radica en la capacidad de establecer un régimen de alianza o un agenciamiento de multiplicidades. Multiplicidades que no remiten a una suma de

---

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2010, pp. 107-108

<sup>15</sup> THOBURN, Nicholas, *Deleuze, Marx y la política*, Marat, Buenos Aires, 2019, p. 38

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op. cit.*, 2010, p.108

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 244

elementos, sino a un aumento de dimensiones. Y como esto es tan singular como el mismo caso de alianza o conexión, la mutación de los términos produce una transformación en la naturaleza misma del sistema. Eso es lo propio del devenir. A propósito de ello, Guillaume Sibertin-Blanc<sup>18</sup> advierte sobre dos malinterpretaciones que pueden producir conflicto: por un lado, no se debe considerar “el” devenir en abstracto, ya que no es pensable por fuera de los acoplamientos singulares de los devenires, los cuales están siempre inscriptos en alguna circunstancia particular y describen regímenes complejos de experimentación. De lo contrario, éstos caerían en la abstracción de ser nuevos esquemas de identidad. Por otro lado, tampoco es posible considerar lo múltiple como un dato trascendental, ya que la multiplicidad está siempre por hacerse y no puede desprenderse de una serie de agenciamientos dinámicos y síntesis asimétricas.

Un devenir minoritario permite la creación por medio de la experimentación. El régimen de alianzas que se establece en un agenciamiento no es más que una experimentación de posibilidades. “Las creaciones son como las líneas abstractas mutantes que se han liberado de la tarea de representar un mundo, precisamente porque agencian un nuevo tipo de realidad”.<sup>19</sup> De modo que la potencia de invención y creación se encuentra en la base de todo devenir minoritario. En definitiva, esto indica que lo que está en juego es nuevamente la vida y su afirmación, sus potencias y su mutación. La creación alude a un modo de vida alternativo, a dar existencia a ciertas posibilidades de configuración de la realidad. Por ello, nunca se trata de la representación ni fijación de un esquema molar normativo, sino de la invención de lo nuevo por medio de una fuga minoritaria.

Por todo lo expuesto, podemos advertir que la idea de cultura (como adiestramiento y selección) se inscribe en una lógica molar de existencia. Cuando Deleuze analiza la perspectiva nietzscheana sobre la cultura, muestra que la historia produce sobre la actividad genérica de los sujetos una desnaturalización que cumple la función de activar las fuerzas reactivas. Esta actividad es el elemento fundamental para producir un sujeto sometido. En ese sentido, las sociedades no pueden imaginar algo más grande que sus leyes. De modo que la formación cultural, es decir, la producción de un individuo soberano, capaz de prometer, acorralado por una relación de deuda, cumple su destino en la formación de una colectividad subordinada. La cultura, entonces, aparece como conservación de un orden reactivo. Y ese orden selectivo, lógicamente excluye otros modos de vida posibles, los cuales quedan marginados y condenados a la inexistencia actual (aunque persistan en un orden virtual, cuya realidad es el germen de la resistencia). Dentro la lógica de la multiplicidad de Deleuze y Guattari, eso es lo mismo que decir que la cultura es un sistema estratificado, una formación de líneas duras que, bajo la homogeneidad de la identidad y la representación, establece un régimen de lo común, el cual no es más que la estandarización de figuras clausuradas de lo mayor (y no es vano recordar, tal como hacen los filósofos, que la matriz de esa figura mayoritaria es el varón heterosexual blanco adulto urbano y europeo, paradigma de la validación cultural).

---

<sup>18</sup> SIBERTIN-BLANC, Guillaume, “Deleuze y las minorías, ¿cuál política?”, en ZARKA, Y.C. (dir.), *Deleuze político. Nueve cartas inéditas de Gilles Deleuze*. Nueva visión, Buenos Aires, 2010, p. 63

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op. cit.*, 2010, pp. 295-296

La cultura aparece como una suerte de traición por parte de regímenes que quieren apoderarse de ella. En este sentido, ella funciona como un aparato de captura, como una estructura ineludible que se piensa como un fin en sí mismo. Un aparato de captura, en Deleuze y Guattari, se refiere a un sistema o estructura que ejerce control y poder sobre individuos o elementos, atrapándolos dentro de un régimen determinado. Los autores emplean este concepto para analizar y criticar las formas en que el capitalismo, el Estado y otras instituciones ejercen control sobre las vidas de las personas, y cómo estas formas de dominación pueden ser resistidas y subvertidas mediante prácticas de liberación y creación de nuevas formas de vida. Los aparatos de captura pueden ser diversas instituciones sociales, políticas o económicas que organizan y canalizan las energías, deseos y acciones de las personas hacia ciertos propósitos o normas preestablecidas. Estos aparatos no solo regulan y disciplinan a los individuos, sino que también los moldean y los sujetan a determinadas formas de subjetividad y comportamiento. De acuerdo con esto, la cultura puede operar en el sentido de la captura por cuanto hace internalizar e identificarse con normas y valores, y produce una subjetividad de la sujeción.

Frente a semejantes regímenes de captura, un elemento no menor en la crítica deleuzo-guattariana es el deseo. La fuga de las figuras molares se da en un movimiento que es también deseante, en el sentido en que los autores comprenden que éste es una producción de multiplicidad y no una falta.<sup>20</sup> Podríamos decir que el aparato cultural, entonces, expone una tensión entre un régimen de poder y una política del deseo. De un lado, nos encontramos con formaciones estratificadas (culturales) que se emplazan en el régimen de lo sensible y son las que, en la jerga nietzscheana, activan las fuerzas reactivas. En otros términos, son las formas que subsumen toda diferencia en la política de lo identitario y la representación. Del otro, nos cruzamos con figuraciones que desafían la estrategia de captura. Estas últimas son formaciones de deseo, cuyo funcionamiento se da en el orden de lo minoritario y su resultado es la producción de lo anómalo o lo divergente de la norma estandarizada. Son posibilidades de novedad, evocaciones de la diferencia, manifestaciones de la multiplicidad o movimientos de desterritorialización. Una política del deseo habilita agenciamientos y devenires que se escapan a la representación de la cultura, en tanto ponen en movimiento formas de creatividad, las cuales, para Deleuze y Guattari, son al mismo tiempo modalidades de resistencia.

La cultura, en consecuencia, no puede ser un devenir porque representa la estratificación de un sistema molar. Sólo lo minoritario puede devenir. Si a Deleuze no le interesa el concepto de cultura es por ese carácter estandarizado que atenta contra los movimientos moleculares. Por este motivo, hay que rodear la cultura por el borde, producir hendiduras por donde se escape una línea de fuga. Deleuze encuentra, o más bien produce, esas fugas en numerosos lugares. En el nivel del pensamiento, con la crítica a la representación y el planteamiento de una nueva imagen del pensar acerca de la diferencia; en la crítica a los dispositivos de sujeción o aparatos de captura, desde la axiomática

---

<sup>20</sup> En *El Antiedipo*, los autores exponen una concepción constructivista y positiva del deseo, que pretende separarse de las nociones psicoanalíticas de la castración y del familiarismo edípico. Para ellos, la actividad deseante produce. “Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad” (Deleuze y Guattari, 2010a, p.33). De acuerdo con esto, el deseo siempre opera en el seno de una maquinación, esto es, de un sistema de conexiones de flujo, cuyo proceso pasa por tres fases o síntesis: conectiva, disyuntiva y conjuntiva.

capitalista hasta el Estado; en la resignificación del deseo; en la reivindicación de los devenires en sus diversas variantes; en la idea del pueblo que falta como horizonte de la configuración de otros modos de vida; en las prácticas artísticas, como formas de deshacer la representación y de reconfiguración de lo sensible. En definitiva, todo un variopinto universo de constelaciones donde se tejen otras lógicas que no son las de la cultura que adiestra y selecciona.

#### 4. Desvíos de lo sensible

¿En qué sentido Deleuze aborda prácticas que pueden considerarse dentro de las representaciones culturales, tales como las artísticas? El autor estudia cuestiones relativas a la literatura, el teatro, la música, la pintura o el cine en un sentido divergente al de meras representaciones culturales. Precisamente, las producciones que le interesan son aquellas que plantean lógicas de desterritorialización de la representación sin más. De acuerdo con esto, entendemos que el modo desplazado que elige Deleuze para pensar estas prácticas tiene que ver con la idea de un devenir minoritario y que, precisamente desde allí, puede encontrar desgarros y fugas a la cultura.

El pensador francés no se aproxima a las artes en un sentido simplemente estético ni como parte de una historia del arte. Tampoco adopta una posición alineada con los estudios culturales. En efecto, la misma institución artística es puesta en cuestión, en la medida en que representa una forma anquilosada de molaridad.

Nosotros no creemos en modo alguno en un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas. El Arte nos parece un falso concepto, únicamente nominal; lo que no impide la posibilidad de hacer un uso simultáneo de las artes en una multiplicidad determinable.<sup>21</sup>

El espacio de lo sensible, abordado por las prácticas artísticas, configura bloques que se conservan independientemente de su productor (hay un abandono total del yo). “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos”.<sup>22</sup> Estos bloques de sensación no remiten a ningún sujeto, sino que existen en sí mismos, en ausencia de aquel. De modo que no son representaciones de la cultura, sino desvíos de lo sensible. El ámbito artístico funciona como un espacio de operaciones sensibles. En él se despliegan otros problemas que, en última instancia, son fuente de reflexión para la filosofía, en la medida en que lo artístico tiene su singularidad y piensa con sus propias lógicas (con perceptos y afectos). Desde nuestro punto de vista, deberíamos hablar de configuraciones sensibles, y no de arte como una suerte de entidad mayoritaria o institución molar. El problema que se desprende de esto, en relación a la cultura, es que las artes (o configuraciones sensibles) no representan meramente el estadio de una cultura determinada, sino los modos en que ésta se desgarran. Tal como señala Alberto Navarro Casabona, esto tiene que ver con un modo de reinventar la vida desde un enfoque crítico y clínico, y los conceptos deleuzianos sobre las artes remiten a una “práctica clínica

---

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op, cit.*, 2010, p. 299

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op, cit.*, 2013, p. 164

que debe aislar los síntomas de las enfermedades sociales, los síntomas de un mundo enfermo, con el objeto de proponer medios para la salud, activas líneas de fuga que hagan huir a los agentes que corrompen y degeneran los cuerpos sociales”.<sup>23</sup>

Las configuraciones sensibles que analiza Deleuze operan como fugas minoritarias, son hendiduras en el seno de una estructura molar, que es la cultura, a la cual traicionan en favor de la creación anómala de lo nuevo. Estas prácticas son desgarros que rompen el orden de la representación anquilosado en la base de la cristalización cultural. Como señala Anne Sauvagnargues, aquí emerge un carácter político. “Al llevar la discusión al terreno de la cultura, Deleuze aplica esa variación anómala al estilo y a la creación literaria, y conduce la crítica de las organizaciones hacia un nuevo plano: el plano político del arte en las culturas”.<sup>24</sup> En otras palabras, la fuga minoritaria, producida por las configuraciones artísticas, desterritorializan el sistema mayoritario cultural, porque muestran anomalías o divergencias que tienen su valor en tanto resistencia a la normatividad. Esta dimensión política permite pensar, mostrar o hacer aparecer otras posibilidades de vida, otro régimen de afectos, otras imágenes y otros cuerpos. En definitiva, muestran la necesidad de un pueblo que falta.<sup>25</sup>

#### 4.1. Literatura

¿En qué medida la creación literaria aparece como el caso más significativo de configuración de una crítica y una clínica que esboza modalidades nuevas de existencia? En la década de 1960 Deleuze trabaja sobre la idea de una máquina literaria, a partir del análisis de la obra de Marcel Proust y Leopold von Sacher Masoch, en *Proust y los signos* (1964) y *Presentación de Sacher Masoch* (1967). También alude asiduamente a las figuras de Lewis Carroll o Antonin Artaud, en *Lógica del sentido* (1969). Su itinerario filosófico posterior se encuentra de modo recurrente con la literatura y sus líneas de fuga. De manera explícita expresa su preferencia por los escritores norteamericanos,<sup>26</sup> cuya literatura considera el epítome de los regímenes de desterritorialización. Hacia el final de su producción teórica, publica *Crítica y clínica* (1993), donde retoma algo que había estado presente desde el inicio en su obra: la idea de la literatura como salud, esto es, como una sintomatología y como todo un régimen de experimentación sobre la escritura. “Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir

---

<sup>23</sup> NAVARRO CASABONA, Alberto, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2001, p. 212

<sup>24</sup> SAUVAGNARGUES, Anne, *Op.cit*, p. 59

<sup>25</sup> Esta idea aparece numerosas veces dispersa en la obra del autor. Deleuze indica que el pueblo no es lo dado. De estarlo, éste quedaría capturado en la lógica molar, como de hecho ocurre. Esto quiere decir que la figura del pueblo constituye un esquema mayoritario que no da cuenta totalmente del carácter de devenir que puede adoptar. Por lo tanto, no se trata de evocar un pueblo, sino de crearlo, de poner en juego agenciamientos que produzcan otras formas de existencia posibles; esto muestra un ejercicio de imaginación política en el seno de las prácticas artísticas.

<sup>26</sup> En *Diálogos* (1977) junto a Claire Parnet, publica el ensayo titulado “De la superioridad de la literatura angloamericana”, donde expone que esos escritores han logrado mejor que nadie producir devenires, a través de líneas de huída, de ruptura, de la creación de una nueva tierra como cartografía de dichos movimientos de devenir. En ese sentido, cuestiona que la literatura francesa haya sido capaz de igualar tal hazaña, por encontrarse demasiado afiliada a la historia, el pasado y el futuro, y a una lógica más arborescente que rizomática.

una posibilidad de vida”.<sup>27</sup> La crítica analiza la cartografía propia de cada escritura, con sus regímenes de signos propios, y la clínica observa las líneas de fuga que la empujan hacia el trazado de otros mundos posibles. De modo que el enfoque deleuziano no tiene que ver con un tipo de análisis cultural, sino con un modo de escape de la cultura en la forma de una escritura que, al experimentar con devenires, hunde sus raíces en la vida. De lo que se trata es, en verdad, de una máquina nómada, que asume un estado de minoría en función de una materia informe que atraviesa lo vivible y lo vivido, no ya como representación ni como personificación (del yo o de la cultura), sino como creación y como devenir imperceptible.

Ahora bien, es en *Kafka, por una literatura menor* (1975), escrito junto a Guattari, donde la máquina literaria alcanza su estatuto más elaborado. Este texto retoma algunas ideas del *Antiedipo* (1972) referidas a la producción deseante como flujo no ligado a representaciones familiares y yoicas, y las lleva al plano de la máquina literaria para mostrar que la escritura ya no es el espacio de representación de conflictos privados del yo, sino la producción de experimentaciones que deshacen fácilmente las figuras de la identidad y la representación. Correlativamente, tampoco refiere los conflictos estandarizados o institucionalizados de una cultura. Es, por el contrario, una experimentación desde los márgenes de ésta.

Al seguir la línea trazada en el *Antiedipo*, los autores arriban a tres nociones (entre muchas otras) que son fundamentales para su trabajo posterior en *Mil Mesetas*: rizoma, agenciamiento y lo menor. En primer lugar, la obra kafkiana inspira la idea de rizoma en la medida en que muestra claramente el carácter laberíntico de sus textos. “El castillo tiene ‘múltiples entradas’, de las que no se conoce las leyes de uso y de distribución”.<sup>28</sup> De modo que el modo de ingreso a estas obras es por cualquier parte, por cualquier extremo. Aquí los autores reconocen que este aspecto corresponde a una literatura cuya tentativa mayor es la experimentación, y que funciona como un arma contra toda interpretación psicoanalítica. No se trata de reconocer arquetipos, pues éstos, al igual que la cultura, se encierran en asimilaciones y homogeneizaciones. De hecho, los pensadores presentan un Kafka muy distinto al de la crítica literaria; cómico, feliz, enfrentado a la máquina burocrática.

En segundo término, los filósofos bosquejan el concepto de agenciamiento. Éste es un desplazamiento de lo que en su obra anterior habían trabajado como máquina deseante, esto es, un sistema de conexiones de flujos heterogéneos. “Una máquina de Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados”.<sup>29</sup> Una literatura que funciona como una máquina contra la significancia, como una serie de protocolos de experiencia, de conexiones diversas que son, en definitiva, estados del deseo.

En tercer lugar, plantean una política de la literatura. La creación literaria, en tanto experimentación, se presenta en una escritura impersonal, resultado de agenciamientos colectivos de enunciación. Más allá del estatuto de la interpretación, esta escritura se manifiesta en la capacidad de afectar, la cual pertenece a un régimen distinto de lo sensible. Se presenta como una sintomatología (cuestión que Deleuze ya había trabajado con

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*. Anagrama, Barcelona, 2016. p. 16

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka: por una literatura menor*, Ediciones Era, México, 1990, p. 11

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 17

Nietzsche), es decir, como la captura de fuerzas devenidas en formas. En este sentido, se plantea el concepto de una literatura menor. “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”.<sup>30</sup> Esto nos indica con claridad el modo de operar que tiene la literatura en el marco de una cultura. Como venimos enunciando desde la tesis inicial, el movimiento se da por los bordes. La literatura que le interesa a Deleuze (y también Guattari) no es la expresión de los altos cánones de la cultura, ni el corolario de una forma sensible institucionalizada. Es, más bien, la que recorre los márgenes del sistema estandarizado de lo molar. Las mismas características de la literatura menor así lo demuestran.<sup>31</sup> En primer lugar, esta literatura presenta un gran coeficiente de desterritorialización, materializado en la extranjería de la lengua. Kafka se mueve en una constelación donde se cruzan las lenguas alemana, checa y el yiddish. Eso hace que su escritura se defina por la alteridad y extrañeza dentro de la lengua dominante. En segundo lugar, toda literatura menor es política. El sujeto de la enunciación se desplaza de lo personal para conectar con todos un sistema (económico, burocrático, jurídico, etc.). Se trata de un agenciamiento colectivo, que presenta una dimensión contestataria.

De acuerdo con esto, la crítica cultural se hace presente en la literatura menor como un modo de desterritorializar la lengua mayoritaria e ingresar en un devenir revolucionario dado en el agenciamiento colectivo de enunciación que se produce en el seno de la misma escritura. Lo que se pone de relieve es el devenir como variación intensiva de la lengua capaz de transformar lo mayor, al “forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”.<sup>32</sup> La literatura, entonces, rodea la cultura y se fuga de ella, precisamente en aquellos lugares en que deja de ser representación para devenir y variar desde la extrañeza misma de la lengua. Nuevamente, contra la cultura, sus bloqueos y detenciones, opera como una crítica y una clínica, como la búsqueda de otros códigos y flujos posibles.

## 4.2. Teatro

¿Cómo puede el teatro, considerado tradicionalmente como el arte de la representación mimética, evadir ese esquema y presentar otros cuerpos posibles? Deleuze pone el foco sobre hacedores que proponen poéticas de ruptura con la representación molar de la teatralidad. Con referencias permanentes que van desde Antonin Artaud hasta Samuel Beckett, pasando por comentarios marginales sobre Jerzy Grotowski, Heinrich von Kleist o Robert Wilson, el filósofo piensa el acontecimiento teatral desde una lógica de molecularidad, siempre en relación con los modos en que el dispositivo estratificado del teatro se fractura. En ese sentido, su único trabajo acabado sobre el tema corresponde al análisis de la poética del director italiano Carmelo Bene, en el opúsculo *Un manifiesto menos* (1979).<sup>33</sup> En él piensa los procedimientos que realiza el teatrista y muestra que todos

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 28

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 28-31

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>33</sup> Cabe aclarar que en 1992 publica un texto titulado “El agotado” a propósito de cuatro piezas de Samuel Beckett escritas para televisión. Si bien esas obras corresponden a un dispositivo audiovisual, las tesis que expone Deleuze bien pueden funcionar para un análisis de la teatralidad; concretamente, como culminación

ellos se dirigen hacia la sustracción de los elementos de poder del teatro. Con esta idea, Deleuze se refiere a los componentes que constituyen el orden, jerarquía y estructura de la teatralidad, esto es, el esquema dramático: personajes, trama, acción. Estos elementos se disgregan y, en consecuencia, transforman la naturaleza misma de la teatralidad. “El poder propio del teatro es inseparable de una representación del poder en el teatro (...). Cuando elige *amputar* los elementos de poder, no solamente cambia la materia teatral, sino también la forma del teatro, que deja de ser ‘representación’”.<sup>34</sup> El teatro, así, se vuelve presencia o presentación, esto es, la aparición y devenir de unos cuerpos en perpetua alteración. Su mutación se motoriza por el movimiento de variación continua que se produce al fracturar los elementos del esquema dramático.

Las operaciones concretas que pone en funcionamiento Bene tiene que ver con la amputación de un personaje, el uso del balbuceo, el tartamudeo, el susurro, el *playback*, etc. Todo un cuerpo de estrategias que hace que la materialidad teatral devenga menor y, en consecuencia, que la representación se desgarré. Concretamente, lo que ocurre es que la lengua deviene menor, es decir, se hace un uso minoritario, anómalo, divergente de la misma. Pero con ello, toda la teatralidad ingresa en un movimiento de devenir minoritario. Las figuras y funciones del autor, director, actor, se transforman, pues ya no representan esquemas fijos ni formas de autoridad (por ejemplo, la autoridad de un texto, que es representada por un actor que, a su vez, interpreta la directriz de otra figura autorizada, el director).

De acuerdo con esto, el teatro no es pensado en el contexto de una representación cultural, sino en el movimiento mismo que lo hace desterritorializar el sistema de representación que establece una cultura. “Las instituciones son los órganos de la representación de los conflictos reconocidos, y el teatro es una institución; el teatro es ‘oficial’, incluso el de vanguardia, incluso el popular”.<sup>35</sup> En otras palabras, para el filósofo, el dispositivo teatral se encuentra, en general, excesivamente institucionalizado. De hecho, hacedores más rupturistas, como Bertolt Brecht, son cuestionados por permanecer dentro del mismo dispositivo representacional al institucionalizar el estatuto de los conflictos que se ponen en escena. No obstante, la teatralidad puede fugarse hacia un movimiento de variación continua cuando desjerarquiza estos órdenes y propone operaciones escénicas que hacen tambalear la estructura molar del teatro hacia un devenir minoritario, tal como realiza Bene, pero también como puede observarse en otras poéticas (muchas de las cuales encuentran su génesis en las cavilaciones de Antonin Artaud); y sobre todo, si pensamos las derivas que la teatralidad ha tenido a partir del surgimiento de la *performance* como nuevo dispositivo escénico.

---

de la idea de la aminoración en la figura del agotamiento, tal como se muestra en Perrone, N. “Deleuze, Beckett y el teatro del agotamiento”, *Boletín de Estética*, 63, 2023.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles, “Un manifiesto de menos”, en DELEUZE, G. y BENE, C., *Superposiciones*, Cactus, Buenos Aires, 2020, p. 16

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 32

### 4.3. Pintura

¿Cuál es el vínculo de la pintura con la sensación si ya no puede remitir a la mera figuración? La pintura de Francis Bacon es considerada por Deleuze en el marco de todo un programa antirrepresentacional que, desde el punto de vista que venimos presentando, se emparenta con el talante minoritario de las prácticas artísticas y con nuevas formas de desgarrar las capturas de la cultura. En *Lógica de la sensación* (1981), el abordaje de la pintura tiene que ver con una concepción no representacional de la sensación. En efecto, a Deleuze no le interesa el lugar de las artes pictóricas en la historia (académica) del arte o la cultura, sino las formas en las que aquellas presentan una captura de fuerzas, esto es, aprehenden la sensación pura. En rigor, todas las prácticas artísticas presentan como problema general la tarea de captar fuerzas. El caso de la obra baconiana muestra acabadamente este aspecto, sobre todo en el atletismo e histéresis de los cuerpos.

Deleuze introduce un concepto interesante a propósito de la composición pictórica. Se trata del diagrama. Éste es una suerte de catástrofe que acontece sobre el lienzo, “es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos”.<sup>36</sup> El diagrama se determina a partir del caos o, mejor dicho, a partir de cómo el caos originario adopta una composición y ritmo. Es el germen de un nuevo tipo de orden<sup>37</sup>. En el caso de Bacon, el diagrama tiende a lo que Deleuze denomina figura. Ésta no es lo figurativo, sino su deformación. “La pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo”,<sup>38</sup> porque éste último es la representación de un objeto en una imagen que lo imita. En cambio, Bacon aplica una serie de procedimientos, como el barrido y el cepillado, el trazado de marcas asignificantes, el aislamiento de las figuras en formas geométricas (redondeo, paralelepípedo), el uso del color liso. Esto produce una deformación en las imágenes que devela la histéresis de los cuerpos. Las deformaciones y atletismo de las imágenes son formas históricas en las que el cuerpo desorganiza el organismo (cuerpo sin órganos) y hace que la corporalidad misma aparezca como pura presencia (no representación) y materialice las fuerzas invisibles o la sensación como la afectación de esos cuerpos. Esto es interesante en tanto evidencia el carácter reactivo de las formas organizadas, es decir, del organismo como jerarquía. Organismo que en el plano de las representaciones normativas de la cultura se manifiesta como una captura que determina lo que es visible, valorable y verdadero, pero, sobre todo, instala la determinación de los cuerpos posibles en el orden del estándar hegemónico mayor y la exclusión de aquellos que se desvían de esa norma.

¿Dónde se ubica, en el caso de la pintura, la línea más drástica de captura? Esto puede verse fundamentalmente en el rostro. “Porque el rostro es una organización espacial

---

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009. p. 103

<sup>37</sup> En su análisis de la pintura contemporánea, Deleuze (2009, pp. 105 y ss.) indica tres vías de determinación del diagrama. La primera es la abstracción geométrica (Kandinsky, Mondrian), en la cual el diagrama se reduce al mínimo, como así también lo elementos manuales y táctiles, en función de la creación de un espacio puramente óptico; se produce un código de reducción a formas esenciales. La segunda corresponde al expresionismo abstracto (Pollock), donde el diagrama se extiende a todo el lienzo y se confunde con él, la línea ya no delimita contornos ni una organización óptica, sino que se vuelve enteramente manual y frenética, en favor de un puro informalismo. La tercera vía (Bacon), es la de lo figural, que controla el caos, conserva el contorno, pero lo desfigura. Se deforma lo figurativo en favor de lo figural, esto es, la captación de las fuerzas invisibles, favoreciendo la aparición de un espacio háptico, que es una función táctil del ojo dada por la sensación colorante.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 19

estructurada”.<sup>39</sup> Las operaciones (cepillado, barrido) que aplica Bacon al cuadro son del orden de la desfiguración o, más bien, del deshacer la representación figurativa para que aparezca la figura en el sentido que explicamos anteriormente. Esto deja expuesto, para Deleuze, un proyecto antirrepresentacional que comienza con la dislocación de la rostridad (cuestión que prolonga discusiones ya planteadas en *Mil Mesetas*<sup>40</sup>). Justamente en esta línea, Castro-Serrano y Fernández Ramírez<sup>41</sup> comentan que este proyecto se inscribe dentro del espectro político de lo minoritario, por cuanto enuncia una forma de pensamiento que sale del esquema de la representación y, en consecuencia, evidencia un potencial revolucionario de creación y resistencia. Concretamente, se trata de observar que el proyecto de deshacer el rostro, desprendido de la lógica de producción baconiana, y materializado en la desorganización del organismo (cuerpo sin órganos), implica una crítica a los mecanismos de control que también pueden ser desorganizados. Ahora bien, desde el punto de vista que venimos discutiendo, la cultura es la maquinaria rostrificante por excelencia, cuyo funcionamiento se traduce en la redundancia de la significación y en la asignación de subjetividad.

De acuerdo con esto, el proyecto de devenir minoritario como matriz de resistencia a las capturas molares (entre ellas la cultura), encuentra en la pintura la desfiguración del rostro y el atletismo histérico del cuerpo, elementos que conducen a la aparición de una presencia nueva (la figura), que sintetiza el ritmo y la velocidad de una imagen; la aprehensión de fuerzas que hacen visible la sensación. Podemos ver, entonces, que una imagen detenta el potencial de hacer visibles las fuerzas que, en otros órdenes de composición, son capturadas, disciplinadas y reducidas a la reactividad. Este desgarró de la cultura, o de las formas dominantes muestra un aspecto no subjetivante, que corresponde al orden spinoziano de los afectos de los que un cuerpo es capaz. La representación se retira y, con ella, su fuerza reactiva y adiestradora, para dar lugar a la presencia de cuerpos sin órganos que son la expresión o el agenciamiento de otro orden posible de la vida.

#### 4.4. Música

¿Qué es lo que se hace audible con la música? La cuestión musical no es abordada por Deleuze en ningún libro exclusivo, sino que aparece dispersa y fragmentariamente por algunos pasajes de su obra.<sup>42</sup> Fundamentalmente, los conceptos de ritornelo y territorio son los que articulan su reflexión musical. Pero también es posible encontrar una continuidad de la música allí donde termina la pintura, vinculado al problema que plantea Paul Klee en las artes, esto es, hacer visible lo invisible. En el caso de Deleuze y Guattari, la cuestión es más amplia, pues las manifestaciones artísticas vuelven sensibles (no sólo visibles) las

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>40</sup> En la meseta *Rostridad*, Deleuze y Guattari muestran que el sistema-rostro implica capturas en los órdenes semióticos y de subjetividad. La rostridad implica la redundancia de significancia, que neutraliza las expresiones en significaciones dominantes, y la resonancia de subjetividad, que traza una organización y asignación de rostros en un orden dominante (con la figura paradigmática del hombre blanco racional).

<sup>41</sup> CASTRO SERRANO, B. y FERNÁNDEZ RAMÍREZ, C., “Rostro deshecho. Por un arte menor y sus alcances políticos en Deleuze”, *Revista Guillermo de Ockham*, 14(2), 2016, p.146

<sup>42</sup> Se puede encontrar el tópicó en *Mil mesetas*, hacia el final de la meseta “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible” y “Del ritornelo”; y en la conferencia “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”, pronunciada en una sesión del IRCAM en 1978 y recogida en la compilación *Dos regímenes de locos*.

fuerzas inmanentes de una obra. Por ello, en la música se trata de hacer audibles las fuerzas que no lo son.

Si en el pensamiento deleuziano sobre la actividad artística nos encontramos con una condensación de la sensación en afectos y preceptos y en permanentes procesos de variación continua (de la vida) que los hacen patentes, entonces podemos ver en la música y en el trabajo de un compositor, una experiencia de agenciar elementos heteróclicos. En este caso, fuerzas como materiales de los dinamismos musicales. Es ese agenciamiento el que hace audible lo que no lo era antes. “El material está ahí para hacer audible una fuerza que por sí misma no lo es, a saber, el tiempo, la duración e incluso la intensidad. La pareja *materia-forma* es sustituida por la de *material-fuerzas*”.<sup>43</sup> El sonido no es el material exclusivo de la música, sino el efecto con el que se hacen audibles esas otras fuerzas no sonoras. De modo que el músico trabaja con un material relativamente formado, el sonido, un material territorial, el cual desterritorializa para hacer aparecer esas fuerzas. En este sentido, Jorge Maldonado Serrano<sup>44</sup> sugiere que la música, en la conceptualización de Deleuze, no es exclusivamente el arte del tiempo, sino que su problema radica en el territorio en cuanto salida del caos; por ende, es un problema de creación (en un plano sonoro) y, sólo en esa medida, una cuestión de duración.

Por otra parte, el ritornelo funciona como el contenido de la música. No es su origen, sino que la música conjura el caos a través del ritornelo, a modo de un medio que forma un bloque de contenido expresivo. De un lado, el ritornelo es una repetición inherente a lo real (perceptible en los medios de la naturaleza y sus códigos); de otro, también evidencia un nivel expresivo, que organiza, agencia, crea y desarma. “Mientras que el ritornelo es esencialmente territorial, territorialización o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante”.<sup>45</sup> En otros términos, la música toma las fuerzas inaudibles, toma un material territorializado y en un movimiento de desterritorialización del ritornelo lo vuelve audible.

Deleuze<sup>46</sup> conecta las operaciones sensibles musicales con la tarea de la filosofía, en tanto ésta es la actividad de un pensamiento imposible, es decir, de un pensamiento que trae a la presencia las fuerzas de lo impensado. De este modo, la reflexión musical da cuenta de una actividad muy alejada de la de la cultura. Lo que la música manifiesta es del orden de lo que no está ya capturado o actualizado, sino la virtualidad de unas fuerzas inmanentes, no presentes que se hacen audibles. Asimismo, la cuestión se teje en el orden de la indeterminación o borramiento de lo natural y cultural. En la música se diluyen significativamente las fronteras entre la naturaleza y la cultura, o el animal y el ser humano (cosa que, en rigor, es una propiedad de todas las manifestaciones artísticas). Deleuze la piensa permanentemente en un intersticio entre la estética y la etología. Esto quiere decir que no corresponde a un trabajo individual de un sujeto, sino a un devenir expresivo mucho más amplio, dentro del cual se conjugan agenciamientos tanto humanos como vegetales y

---

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 151

<sup>44</sup> MADONADO SERRANO, Jorge, *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*, [Tesis], UNAM, Madrid, 2008, p. 190

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op, cit.*, 2010, p. 299

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles, *Op, cit.*, 2007, p. 152

animales. En definitiva, una suerte de plano cósmico. Para Deleuze y Guattari la música no es un privilegio puramente humano y, en consecuencia, exclusivamente cultural: “el universo, el cosmos está hecho de ritornelos; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos, no menos que el hombre”.<sup>47</sup> Como reconoce Simone Borghi,<sup>48</sup> es un movimiento de la casa al cosmos, del territorio a la desterritorialización. En la música se desterritorializa el ritornelo, es decir, que rompe las barreras de la cultura en tanto ésta es una estructura estratificada.

#### 4.5. Cine

¿Cuál es el aporte del cine en materia de pensamiento? Deleuze señala que el cine, precisamente, piensa. Y lo hace de un modo singular, a través de las imágenes. *La imagen movimiento* (1983) y *La imagen tiempo* (1985) son obras de gran complejidad y amplitud, por lo cual nos limitaremos a señalar su lugar en la lógica creativa de bloques de sensación que operan, a su vez, como desvíos de la cultura. Para Deleuze la imagen cinematográfica tiene una índole muy particular, razón por la cual se aleja de las tendencias predominantes para su análisis: la fenomenológica de André Bazin y la lingüística y psicoanalítica de Christian Metz. En su lugar, construye todo un régimen de signos desde la semiótica y el bergsonismo. A partir del análisis de las tesis de Bergson, Deleuze señala que ya no se puede “oponer el movimiento, como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia”.<sup>49</sup> El cine produce sus propios signos, los cuales son irreducibles a los lingüísticos. El trabajo deleuziano implica una titánica taxonomía de estos signos, que permite extraer un pensamiento sobre el mundo por medio de una nueva invención conceptual; creación cuya tarea corresponde a la filosofía, pero que ya está dispuesta en el cine y sus formas.

Deleuze muestra, por ejemplo, que los dos grandes tipos de imágenes, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, responden respectivamente al problema de la organicidad de un esquema sensorio motor y al quiebre de ese esquema en una presentación más pura del tiempo. Cada una de éstas manifiesta una imagen del mundo. En el caso de la imagen-movimiento, la organización de las imágenes se produce a partir de un esquema senso-motor que las dispone de forma lineal, en un encadenamiento donde los personajes perciben y son afectados por una situación inicial ante la cual reaccionan. Esto configura un orden de narración y la regularización de un todo orgánico, que no es la mera suma de las partes, sino un todo abierto cuyo movimiento depende de los cortes racionales, por lo cual “el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den la impresión de continuidad”.<sup>50</sup> En la imagen-tiempo, en cambio, este esquema se desgarrar, se desvía de la lógica narrativa. El filósofo ubica históricamente este desplazamiento a partir del cine de

---

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Op. cit.*, 2010, p. 307

<sup>48</sup> BORGHI, Simone, *La casa y el cosmos: el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*, Cactus, Buenos Aires, 2014

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Buenos Aires, 2013, p. 11

<sup>50</sup> *Idem*

posguerra y el surgimiento del neorrealismo italiano, donde es posible observar personajes imposibilitados de reaccionar ante situaciones que ya no son suyas: “Por más que se mueva, corra y agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción”.<sup>51</sup> De modo que en la imagen-tiempo ya no se está ante una situación dependiente de un esquema sensorio-motriz, sino frente a una situación óptica y sonora pura. Esto hace que la imagen muestre el tiempo de manera directa. Ahora es el cristal lo que evidencia esa condensación vidente del tiempo. El cine es capaz de captar ese desgarramiento de los sentidos y sintetizarlo en una imagen. De allí que sea un medio que transforma, al mismo tiempo, la imagen del pensamiento y el esquema de la cultura, la cual estalla en la multiplicidad de formas de la imagen. Como señala Paola Marrati: “A través del cine, se perfila un rostro de la modernidad que no es el de la muerte de Dios, sino el de la pérdida del mundo”.<sup>52</sup> Mundo que podemos ver como el esquema de una cultura unificada que ya no puede sostenerse. En cambio, esta se disgrega en las múltiples formas de las imágenes, cuyo desarreglo es la propiedad de un tiempo diferente. Asimismo, como señala Belén Ciancio,<sup>53</sup> Deleuze muestra que el cine del tercer mundo y el cine de mujeres (entendido todo esto como categoría creativa y no geopolítica) producen fugas, desvíos y otros devenires, que hacen emerger otras formaciones discursivas (situadas) sobre las imágenes, las visualidades y la mirada. Es decir, otra cara distinta a la de la cultura dominante.

En el cine, como en toda configuración sensible, se trata de la creación de nuevos espacios y tiempos. Las imágenes son signos que pueden abrir un ámbito de fabulación creadora, el cual es también una manifestación de nuevos problemas.

Una obra está llamada a hacer surgir los problemas y las preguntas en que estamos metidos, no a darles respuesta. Una obra es una sintaxis (...) y forja una lengua extranjera dentro de la lengua. En el cine, la sintaxis son los encadenamientos y re-encadenamientos de imágenes, pero también las relaciones entre imágenes visuales y sonidos (...). Si hubiera que definir la cultura, habría que decir que no se trata de conquistar un dominio difícil o abstracto sino de percatarse de que las obras de arte son mucho más concretas, alegres, conmovedoras, que los productos comerciales.<sup>54</sup>

En esta cita, se sintetiza de forma elocuente el tenor del interés por las imágenes cinematográficas en tanto producen un pensamiento sobre el mundo y pueden dejar de reproducir la forma de una cultura. El cine hace emerger determinados problemas, y lo hace constituyendo su propia sintaxis, esto es, un régimen específico de signos. Toda configuración sensible responde a una singularidad, a un orden de concreitud de los problemas que acontecen en un presente. Las imágenes cinematográficas abren un ámbito de creación y fabulación de signos, que se colocan más allá del orden estandarizado de la cultura (lo cual incluye las producciones comerciales que reducen ese lenguaje al puro entretenimiento). Ahora bien, el hecho de que Deleuze indique que el gran quiebre en el cine se da en el desplazamiento de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo en el cine de

<sup>51</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p.13

<sup>52</sup> MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze: cine y filosofía*, Nueva visión, Buenos Aires, 2003, p. 11

<sup>53</sup> CIANCIO, Belén, “Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria, (pos)género”, en CIANCIO, B. (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2021, p. 4

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles, *Op. cit.*, 2007, p. 260

posguerra (única alusión histórica del autor), indica un desgarramiento en el orden mismo de la cultura. La crisis de la forma-acción de las imágenes evidencia un lazo roto con el mundo, un vínculo desgastado con la cultura que determina al sujeto, pero, a la vez, la posibilidad de configuración de otros mundos posibles y otros lazos con un pueblo que siempre falta, aquello que hay que construir. De modo que el lazo quebrado con el mundo y la cultura se transmuta en una tesis o llamamiento político que el cine habilita.

### **Consideraciones finales**

La producción teórica de Gilles Deleuze permite pensar que el concepto de cultura se involucra en un campo de tensiones entre la norma y la resistencia, entre la captura y la fuga; dinámica agónica de la cual resulta desgarrada. Desde una perspectiva crítica y clínica, el filósofo cuestiona el aspecto estático y homogeneizante de este sistema, señalando su carácter reaccionario y su función de adiestramiento y selección. Para él, la cultura se convierte en un aparato de captura que aprisiona las fuerzas creativas y las moldea según los dictados de la norma mayoritaria, materializados en las representaciones culturales. Frente a esto, lo minoritario constituye una desviación de ese sistema, una anomalía que abre espacios de modulación, resistencia y creación. La fuga minoritaria, entonces, se presenta como una estrategia para desestabilizar las estructuras dominantes.

El campo de las configuraciones sensibles, por su parte, se bosqueja como un espacio privilegiado para el desgarramiento del carácter reaccionario de la cultura. En lugar de considerar estas formas artísticas como simples reflejos de la cultura molar, Deleuze las examina en clave de desvíos de lo sensible, esto es, rupturas que desafían las lógicas molares y crean nuevas posibilidades de expresión y pensamiento. En ellas se pone en juego una lógica de la minoridad y del devenir, de la captación de fuerzas y de la expresión de formas anómalas. De acuerdo con esto, podemos considerar que la exploración de los bordes de lo sensible, permite pensar aquello que la cultura obtura. La cultura no permite pensar lo impensable, ni manifestar lo irrepresentable, ni visibilizar lo invisible, ni liberar lo oprimido; todas ellas figuras que cobran otra legitimidad en las hendiduras que se producen a partir de la crítica deleuziana.



## *REVISTA DE FILOSOFÍA*

**N° 109 – 2024 - 3 JULIO - SEPTIEMBRE**

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en septiembre de 2024,  
por el Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve) [www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[www.produccioncientificaluz.org](http://www.produccioncientificaluz.org)