

## Rancière, lector de Deleuze De la reflexión contrariada a la «resistencia» del arte<sup>1</sup>

Juan Riveros Barrios\*

**«L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage».**

Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*

En un artículo llamado «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?» (1996)<sup>2</sup>, Jacques Rancière nos muestra, pormenorizadamente, la manera antagónica en la que Gilles Deleuze desarrolla su pensamiento sobre el arte. Diremos, a primera vista, que el artículo describe muy bien la constante tensión que desde hace dos siglos ha definido los derroteros del «discurso del arte moderno». Sin embargo, lo que nos interesa preguntar aquí es: ¿cómo debemos comprender esta reflexión que en un inicio comienza haciendo del discurso estético una contradicción, para luego terminar definiendo, cierta experiencia de «resistencia» del arte? Para entender lo que está en juego aquí, es necesario tener presente que en el horizonte del «discurso estético» se halla un paradigma *estético-político* que define un régimen de visibilidad y de inteligibilidad de lo sensible. Nos referimos, más precisamente, a dos ideas antagónicas de las que el *régimen estético de las artes* entrega su formulación cardinal<sup>3</sup>.

Podríamos empezar diciendo que, a diferencia de una «estética» entendida como «ciencia» o «disciplina» que designa el terreno «propio» del arte, la estética de la

---

1 El presente texto se encuentra basado en parte al tercer capítulo de la tesis presentada en el marco del programa de postgrado (MATEHA) de la Universidad de Chile. Dejo aquí el texto con modificaciones para la presente publicación.

\* Licenciado en Filosofía (UAH) y Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Email: [Juanriveros14@gmail.com](mailto:Juanriveros14@gmail.com).

2 Una primera presentación de este texto fue hecha en el homenaje a Gilles Deleuze en el Musée du jeu de Paume de París el 30 de Marzo de 1996 y organizado por Christophe Jouanlanne. Posteriormente el texto fue presentado tres meses después en Brasil en un encuentro internacional sobre Gilles Deleuze organizado esta vez por Eric Alliez. Véase Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?». En: Eric Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, París, 1998, p. 525.

3 Cfr. Rancière, J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique, París, 2000, p. 26 y ss.

que hablamos acá corresponde, más bien, a un pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte, es decir, a través de un modo donde la singularidad de las prácticas del arte *se transforman en objeto de pensamiento*. Será a través de esta singularidad que podemos entender el nudo entre estas dos ideas antagónicas, pues, para Rancière, es a partir de esta estética que podemos «desenredar esa madeja deleuziana que deja tan poco lugar a la irrupción de otra lengua, para llevarla sobre la trayectoria de una pregunta».<sup>4</sup>

Como reconoceremos enseguida, el pensamiento estético deleuziano no se enmarca dentro de una línea disciplinaria, o una epistemología, de la que este debiese responder a través de la academia, la estética para él no es sino aquel pensamiento que se despliega fuera de las reglas de producción de las obras. Con Deleuze advertimos que la estética es, más precisamente, un momento paradójico entre dos movimientos opuestos. En un primer momento, una afirmación material inmanente a la expresión pictórica, literaria y fílmica, y, en otro, una inflexión de esta inmanencia transformada en alegoría del cuadro, de la literatura y del cine<sup>5</sup>. Es en esta flagrante contradicción de su sentido que la estética nos ayudará a desanudar el pensamiento de Deleuze para movilizarlo sobre «la trayectoria de una pregunta». De modo que esta pregunta la resumiremos en una doble interrogación a saber. Por un lado, ¿qué es ese *no lugar* para otra lengua?, y, por otro, ¿qué es lo que interrogaría esa pregunta?

Para responder podríamos empezar diciendo que, de lado de Rancière, un *lugar* es un espacio polémico, un espacio en disputa permanente y en donde se concentra todo el «reparto de lo sensible» —*partage du sensible*—<sup>6</sup> de la comunidad. Es por ello que, por un lado, *hay* lugar solo en la medida que existe un ordenamiento de los cuerpos en comunidad. Este espacio sería el lugar asignado por ese reparto que distribuye los cuerpos según un sistema de evidencias sensibles que hace visible la existencia de un común, de partes y lugares exclusivos<sup>7</sup>. Esto quiere decir, por otro lado, que si *no hay* lugar para algunos sujetos, estos se harán contar como una parte

---

4 Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 525.

5 Cfr. Rancière, J., «Deleuze accomplit le destin de l'esthétique», entrevista con David Rabouin. En: *Magazine littéraire*, n° 406, febrero de 2002, pp. 38-39.

6 Véase Rancière, J., *Le partage du sensible*, op. cit., p. 12 y ss.

7 Cfr. *Ibidem*.

excluida del todo<sup>8</sup>. Esta *irrupción*, de la que nos habla Rancière, es lo que concentra la *demonstración* de una *argumentación* de ese sujeto político que «toma la palabra» para efectuar una *redistribución* a la manera en cómo se reparte lo sensible en la comunidad. Es por esta vía, y no por una teoría sobre la sensibilidad, que la estética llevaría al pensamiento a través de esa pregunta primordial, la pregunta que interrogaría lo *sensible*, más precisamente dónde aparece esa palabra *en* lo sensible. La estética no radica en un saber sobre las obras, sino más bien concierne precisamente en aquel «pensamiento que se despliega a propósito de ellas, y las toma como testigos de una pregunta: una pregunta sobre lo sensible y sobre la potencia de pensamiento que lo habita antes del pensamiento, detrás del pensamiento»<sup>9</sup>.

Ahora bien, lo que empezamos a observar en Deleuze es un pensamiento que combina tanto las formas del espacio plástico (el espacio háptico de Riegel) como la desorganización de estas formas (la línea septentrional de Wörringer). Hablamos más precisamente de un pensamiento tensionado entre dos ideas opuestas, una reflexión que desde hace dos siglos ha sido el resultado de dos políticas de la estética puestas en escena: «la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto»<sup>10</sup>. Desde entonces, la paradoja, que recorre la llamada «modernidad estética», se expresa en esa contrariedad permanente entre lo figural y el rechazo a un modelo de representación natural heredado del *régimen poético o representativo de las artes*. También encontramos esta paradoja en el corte entre las dos edades del cine, y de igual manera en la fórmula literaria como aquella «función-límite» que propicia una desorganización en la historia de la representación. Presentaremos, de este modo, tres partes que mostrarán la manera en que el pensamiento de Deleuze manifiesta una radicalidad material —formal— de la obra, para luego producir una inflexión de su pensamiento hacia una especie de inmanencia absoluta. Es en esta tensión que Deleuze cumpliría, según Rancière, el destino de la estética como aquel pensamiento

---

8 Es de este modo que un sujeto político es la capacidad de que *cualquiera* pueda hacerse contar porque es el espacio de los incontados, es decir, el espacio donde cualquiera pueda aparecer en escena con una palabra propia para reapropiarse de un lugar ya definido. Véase a este respecto Rancière, J., *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, París, 1995, p. 60 y ss.

9 Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 525.

10 Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée, París, 2004, p. 66.

contradictorio que termina *resistiendo* toda acción del arte al ser una redistribución nueva del espacio material y simbólico.

## 1. La estética de la contradicción

Al principio del texto llamado «Les confidences du monument. Deleuze et la résistance de l'art» (2007)<sup>11</sup>, Rancière nos dice que al arte se le atribuye fácilmente un poder de «resistencia». Por un lado, esta «resistencia» se debe a que la consistencia de la obra *resiste* al efecto del «desgaste del tiempo» y, por otro, el acto que lo produjo *resiste* a la «determinación de su concepto»<sup>12</sup>. La obra, en primer lugar, conservaría los movimientos infinitos de sí misma, *resistiéndose* al tiempo como un monumento que conserva sus sensaciones. El concepto, en segundo lugar, se *resistiría* a la orfandad de su naturaleza pues conservaría su vecindad por el cual mantiene conjugadas sus conexiones que constituyen su consistencia<sup>13</sup>. Vemos en esta relación de la «resistencia» una homonimia que podemos entender a través de la dualidad de la obra al manifestar tanto su *autonomía* como su *heteronomía*. Se deduce, entonces, que la obra al *resistirse* al tiempo y al concepto, también es capaz de *resistirse* a las formas de poder<sup>14</sup>. En *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), un libro escrito a cuatro manos con Félix Guattari, Rancière analizará un pasaje donde, a su juicio, se muestra el sentido contradictorio que adquiere «la tarea de todo arte» al *resistir*, por un lado, «como una cosa que persiste en su ser» y, por otro, a través de «personas que se niegan a permanecer en su situación». Cito *in extenso* el pasaje mencionado:

«El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión —con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta. [...]. Precisamente, ésa es la tarea de todo arte, y la pintura, la música arrancan por igual de los colores y de los sonidos los acordes nuevos, los paisajes plásticos o

---

11 Rancière, J., «Les confidences du monument. Deleuze et la 'résistance' de l'art». En: *Deleuze et les écrivains: Littérature et philosophie*. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007.

12 Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 479.

13 Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 87.

14 Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 479.

melódicos, los personajes rítmicos que las elevan hasta el canto de la tierra y el grito de los hombres: lo que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro. Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento siempre renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada. ¿Acaso todo sería en vano porque el sufrimiento es eterno, y porque las revoluciones no sobreviven a su victoria? Pero el éxito de una revolución sólo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo, y que componen en sí un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade una piedra.»<sup>15</sup>

Como se observa, no hay ninguna referencia a la palabra «resistencia» en este pasaje. Pero dirá Rancière que Deleuze se esfuerza mucho para resolver el problema que esta palabra alberga<sup>16</sup>. En primer lugar, el texto presenta una doble analogía: por un lado, vemos que el arte *retuerce, arranca* los colores, los sonidos y los personajes rítmicos. Por otro lado, los hombres *sufren, protestan y luchan*. En segundo lugar, la obra se presenta como un *nexo* entre una revolución —de artistas— y la revolución misma —la de lo social—. Este nexo estará dado por los abrazos entre los hombres o el gesto que los viajeros realizan al añadir una nueva piedra a ese monumento. Es por ello que el artista trabaja en vista de un fin, con vistas a «ese pueblo que todavía falta». La obra se consagra, de este modo, como ese abrazo fraternal, un lazo que une a los hombres, un puente entre la brecha que separa «el brazo artístico del brazo revolucionario».<sup>17</sup> La pregunta que nos asecha inmediatamente aquí es la siguiente: ¿cómo el trabajo del artista mantiene una relación entre el pueblo por venir y el puente entre los hombres para la revolución?

Para precisar lo que se encuentra allí, Rancière pone de manifiesto dos textos en donde se muestra este carácter antagónico que adquiere el pensamiento estético deleuziano. El primero ya lo hemos nombrado, este se encuentra en *Qu'est-ce que la*

---

15 Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 480. *Cfr.*, además, Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 167.

16 Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 480.

17 *Ibidem*.

*philosophie?*, el segundo lo hallamos en Francis Bacon. *Logique de la sensation* (1981). En el primero de ellos Deleuze nos dice que «[el] arte conserva y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), piedra, lienzo, color químico, etc».<sup>18</sup> Habría que aclarar aquí, ¿qué es lo que conserva el arte? O, más bien, ¿qué es lo que conserva el arte más allá de su materialidad sensible? Lo diremos de esta manera: lo que conserva el arte es un compuesto de sensaciones, aquel acontecimiento a través del cual las sensaciones manifiestan su eternidad por muy breves que estas sean. Es, por ejemplo, la sonrisa del joven Rembrandt en el lienzo, la mirada al horizonte de Emma en la novela de Flaubert, el «accidente» del niño de Irene en el film de Rossellini o el plano final de Ethan en la película «The Searchers» de John Ford, etc. Para Deleuze, lo que se conserva de la cosa o la obra de arte es «*un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*».<sup>19</sup> Los perceptos no son las percepciones ni los afectos las afecciones de las que el sujeto se sirve para percibir y sentir. Esto quiere decir que para el artista todo es un desborde de percepciones y afectos, un desborde de *estados de vivencias*. Todo es visión y devenir en Deleuze, y por lo tanto se deviene con el mundo contemplándolo. «*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre, como los perceptos (incluyendo la ciudad) son los paisajes no humanos de la naturaleza*».<sup>20</sup> Lo que hace la obra de arte es extraer de esos estados de vivencias ese ser de sensación por la cual la obra se nos presenta como un ser de sensaciones —de perceptos y afectos. El artista no solo crea su obra sino que además estas sensaciones —*arrancadas* de las vivencias subjetivas— son variedades que son añadidas al mundo. «La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí»<sup>21</sup>. La obra de arte no depende de nada, solo precisa de sí misma en la medida que «se conserva en sí» —*se conserve en soi*—. Tanto para Deleuze como para la tradición que proviene desde Kant y Schiller, la obra de arte mantiene su autonomía por que

---

18 Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 154. Habría que aclarar aquí que para Deleuze, aquella conservación que realiza el arte no guarda relación con alguna idea técnica de conservación para que determinada materialidad de la obra dure en el tiempo. La obra mantiene una distancia precisamente con su «modelo» dirá Deleuze, de su creador y su espectador.

19 *Ibidem*.

20 *Ibid.*, p. 160.

21 *Ibid.*, p. 155.

prescinde de la necesidad de nosotros. Esto se debe a que la obra es lo que «existe en sí» —*elle existe en soi*—, es decir, «lo que tiene lugar» —*ce qui a lieu*—, lo que acontece, como la faz de la Juno Ludovisi que se encuentra «cerrada sobre sí misma» —*close sur elle-même*—. Pero esta «clausura sobre sí» —*clôture sur soi*— es lo que permite que la obra se encuentre frente a nosotros precisamente *sin* la necesidad de nosotros.<sup>22</sup>

En el segundo texto, Deleuze nos dice que existe una relación directa de la pintura con la «histeria» —*hystérie*—. «La pintura se propone deslizar directamente las presencias bajo la representación, *más allá de la representación*. El sistema de los colores es, en sí mismo, un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso».<sup>23</sup> *Más allá de la representación* quiere decir configurar *otro espacio* para así superar a la representación misma por la cual la pintura mantiene relación directa con un modelo de representación determinado, a saber, la naturaleza. «Con la pintura, la histeria deviene arte. O mejor aún, con el pintor la histeria deviene pintura».<sup>24</sup> Por ejemplo, en la pintura de Bacon es el círculo lo que delimita una figura, así el cuadro —desbordado— sería el lugar, junto con el círculo o el paralelepípedo, donde surte efecto una *lógica determinada*, la lógica que consiste no solo en aislar la figura sino que aislarla de otras figuras para *dar a ver las presencias directamente*. Así se libera a los colores de la representación y las figuras se transforman en pura presencia. El ojo deja de ser orgánico y deviene como órgano indeterminado. «La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es..., lo que tiene lugar... Y la figura así aislada deviene una Imagen, un Icono»<sup>25</sup>. Esta lógica es un campo operatorio que consiste precisamente en *aislar* lo figurativo del modelo mimético para terminar aislándolo de cualquier otra figura. «La pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia por contar. De ahí que no tenga más que dos vías posibles para escapar a lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia el puro figural, por extracción o aislamiento».<sup>26</sup> Por esta razón, *aislar* lo figurativo es la condición primera, pero también es el medio más simple para «romper con la representación, quebrar la

---

22 Cfr. Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 41.

23 Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Éditions du Seuil, París, 2002, p. 53. Las cursivas son nuestras.

24 *Ibidem*.

25 *Ibid.*, p. 11.

26 *Ibid.*, p. 12.

narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho».<sup>27</sup> Efectivamente, para Rancière la operación realizada por Deleuze corresponde más bien a un *desplazamiento* de la representación misma a través del cual la figura queda *liberada*, por así decirlo, de todo orden narrativo y de toda relación con la prosa común del mundo. Se deduce, de esto último, que lo que Deleuze llama *Lógica de la sensación* no es, como podríamos suponer, un orden de las sensaciones ni mucho menos la figuración de estas, es más bien, y en palabras de Rancière, «un teatro de la *desfiguración* [*défiguration*] en el que las figuras se arrancan del espacio de la representación y se reconfiguran en otro espacio».<sup>28</sup>

Sobre esto último, Rancière mostrará dos formulaciones aparentemente antagónicas en la que se inscribe el discurso deleuziano sobre el arte. La primera, aparecida en *Qu'est-ce que la philosophie?*, nos dice: «La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí».<sup>29</sup> De este modo, se cumple el requisito de cualquier estética entendida como discurso sobre el arte, pues «hay un modo de ser específico, el de la obra de arte».<sup>30</sup> Este requisito se encuentra dado por la autonomía de la obra. «La obra de arte es tal en tanto se sostenga sola»<sup>31</sup>. Pero en *Logique de la sensation* nos pone en otro escenario. Aquí nos dirá que la sensación es *vibración* que recorre como ondas un cuerpo sin órganos, «la sensación es como el encuentro de la onda con las Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, [...]; cuando se relaciona de esta manera con el cuerpo, la sensación *deja de ser representativa* y deviene real [...]».<sup>32</sup> Decimos acá que es la vibración la que irrumpe en la organización de un cuerpo (para devenir en un cuerpo sin órganos al modo de las pinturas de Bacon), esto es lo que deshace el curso figurativo de la presencia (o modelo) a través de la histeria —*hystérie*— como proceso de *desfiguración*. «Lo histérico, es a la vez lo que impone su presencia, pero también aquello por lo que las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de

---

27 *Ibidem*.

28 Rancière, J., *Le destin des images*. La Fabrique éditions, París, 2003, p. 89. La cursiva es nuestra.

29 Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 155.

30 Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 526.

31 *Ibidem*.

32 Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 48. Las cursivas son nuestras.



presencia».<sup>33</sup> Si la histeria impone su presencia sobre el orden causal, ¿cómo comprender, entonces, que la lógica del modelo representativo, proyectado como ese «agenciamiento de planos y de líneas, definidos por los criterios estilísticos, tome el nombre de una enfermedad mental: la histeria»<sup>34</sup>? Rancière afirmará que esta enfermedad, vista a través de la tradición del pensamiento, no sería cualquier enfermedad. «Ella es, específicamente, la enfermedad que se opone al trabajo de la obra, que *le impide existir como cosa autónoma*, manteniendo prisioneros en el cuerpo del artista las potencias que debía objetivar y autonomizar la obra».<sup>35</sup> Se infiere de esto último que *aislar* la figura no es otra cosa que impedir la relación, impedir el desarrollo de la ficción o, simplemente, de imposibilitar que se convierta en el elemento de una historia.<sup>36</sup> La obra «se mantiene en sí», sustraída del mundo, precisamente por aquella distancia que mantiene frente a otras figuras. Pero para mantener esta distancia es necesario *deshacer* el principio orgánico que lo liga a su modelo natural, o lo que es lo mismo, desorganizar el espacio táctil-óptico de la representación clásica.

En este sentido, Rancière señala que el modelo clásico de la autonomía de la obra consiste en «disociar el modelo aristotélico, hacer jugar la consistencia orgánica de la obra contra su dependencia mimética, la naturaleza potencia de obra contra la naturaleza modelo de figuración».<sup>37</sup> Disociar el modelo de representación consiste, finalmente, en franquear la obra, en destruir su organicidad. Lo que Rancière está viendo acá es cómo Deleuze está saliendo de los «datos figurativos», propios del modelo representativo, a través de un trabajo de *desfiguración*. «Histerizar la obra, o hacer obra de la histeria, quiere decir deshacer esta organicidad latente en la definición misma de «autonomía» de la obra».<sup>38</sup> Pero deshacer esta organización es deshacer esa naturaleza que tiene como *telos* la autonomía orgánica. «La obra pictórica debe ser pensada como una enfermedad de la naturaleza orgánica y de la

---

33 *Ibid.*, p. 52.

34 Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 527.

35 *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

36 *Cfr. Ibid.*, p. 528.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

figuración que imita su potencia».<sup>39</sup> Sin duda esta teoría de la desfiguración tiende a ir *más allá* de los datos sensibles al recrear un nuevo espacio, es decir, un lugar donde «reine una justicia», donde esta «no será más que Color o Luz», un «Sahara» donde la figura, ya desfigurada, termine finalmente por desaparecer<sup>40</sup> a la misma vez que la Imagen del pensamiento se transforma en un «pensamiento sin Imagen».<sup>41</sup> Así se define, en un primer momento, la operatividad deleuziana que se propone deshacer los «datos figurativos» (aquellos que definen la autonomía de la obra) para introducir la distancia de un espacio vacío como definición misma de un *más allá* de la representación. Un *más allá* que siempre es el tiempo vacío e incorporeal del «aiôn», el tiempo de los acontecimientos-efecto —*événements-effets*—, el tiempo de los acontecimientos puros.<sup>42</sup>

---

39 *Ibidem*. Aquí mismo Rancière continuará diciéndonos: «Lo que los elementos de la gramática formal evocada constituyen, y que de hecho es un poner en crisis, es la enfermedad de una naturaleza. Dibujan la escena de un combate o de una crisis».

40 *Cfr.* Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 33. «La obra produce justicia y la justicia se origina en un cierto lugar. Aún si la asociación de la justicia y del desierto evoca de entrada la Antígona de Hölderlin, me parece imposible no escuchar aquí el eco de otro discurso sobre la justicia y su lugar. Quiero hablar de Platón y del libro VII de la *República*. ¿En dónde se trata, en Deleuze y en Platón, de producir justicia? Podemos responder: en lo sensible como tal. Se trata de decir cuál es su verdadera medida. En Platón la verdadera medida se llama Idea y la idea tiene un enemigo: las *doxai*. La doxa es la justicia que lo sensible se da a sí mismo en el orden corriente de las cosas. Entonces hay que salir de la caverna, de la doxa, de lo sensible para alcanzar el lugar donde lo sensible recibe su medida, aunque se desvanezca. Ahora bien, en Deleuze la justicia tiene el mismo enemigo: la doxa, la opinión, la figuración. Tanto como el espíritu de Platón, la tela del pintor no está en blanco, en espera de lo que debe llenarla. La tela está superpoblada, recubierta por los datos figurativos, es decir no simplemente los códigos figurativos pictóricos sino los clichés, la doxa, el mundo de las sombras sobre el muro. Los «datos figurativos» o la doxa, ¿qué son? Son el corte sensorio-motor y significativo del mundo perceptivo tal como lo organiza el animal humano cuando se hace centro del mundo; cuando transforma su posición de imagen entre las imágenes en *cogito*, en centro a partir del cual recorta las imágenes del mundo, los «datos figurativos», son también el recorte de lo visible; de lo significativo, de lo creíble tal como lo organizan los imperios, en tanto que actualizaciones colectivas de ese imperialismo del sujeto. El trabajo del arte es deshacer ese mundo de la figuración o de la doxa, despoblar ese mundo, limpiar lo que de entrada está sobre la tela, sobre cualquier pantalla, hendir la cabeza de esas imágenes para poner allí un Sahara» Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., pp. 529-530.

41 Deleuze, G., *Différence et répétition*. PUF, París, 1993, p. 173. Aquí mismo, Deleuze explica que las condiciones de una filosofía que se precie como tal partirá de una crítica a la Imagen del pensamiento: «en lugar de apoyarse sobre la Imagen moral del pensamiento, partirá de una crítica radical de la Imagen y de los «postulados» que implica. No encontraría su diferencia o su verdadero comienzo en un entendimiento con la Imagen, denunciada como *no-filosofía*. Por eso mismo hallaría su repetición auténtica en un pensamiento sin Imagen; aunque fuera a costa de las más grandes destrucciones, de las más grandes desmoralizaciones y de una obstinación de la filosofía que sólo tendría por aliada a la paradoja y que debería renunciar a la forma de la representación como al elemento del sentido común. Como si el pensamiento sólo pudiera comenzar a pensar, y siempre recomenzar, liberado de la Imagen de los postulados. Es inútil pretender retocar la doctrina de la verdad si primeramente no se pasa revista a los postulados que proyectan esa imagen deformante del pensamiento».

42 *Cfr.* Deleuze, G., *Logique du sens*. Minuit, París, 1969, p. 79.

## 2. Sobre la «redención de la imagen»

Habría en aquel carácter contradictorio de la obra de arte deleuziana, una lógica que permite la persistencia de esos dos momentos paradójicos. Hablamos de la lógica que pretende «paralizar» la concatenación mental de las imágenes en pos de la *redención* de un mundo de sensaciones ópticas y sonoras puras. Esta lógica es analizada en un artículo de Rancière llamado «D'une image à l'autre? Deleuze et les âges du cinéma» (2001).<sup>43</sup> Acá vemos operando la idea de un *corte* que crea la diferencia entre dos tipos de imágenes de la cual Deleuze ha consagrado dos obras no menores. Nos referimos a *Cinéma I. L'Image-mouvement* (1983) y *Cinéma II. L'Image-temps* (1985).

Comenzando con *L'Image-mouvement*, notamos aquí que Deleuze sitúa a la imagen dentro de un *orden* y una *medida* acorde con la lógica del «esquema sensoriomotor». De este orden resultan los encadenamientos con otras imágenes, y sería esto lo que permite que, a través de las percepciones y las acciones, se organice el carácter cinético de las imágenes. Con Deleuze constatamos que el movimiento es el que mantiene un orden entre el paso regulado de una forma a otra. Esto es lo que corresponde al intervalo que marca la sucesión mecánica de instantes perteneciendo al presente indivisible de cambios. Es así que a través de los *raccords* de planos en donde se originaría una representación indirecta, una imagen indirecta del tiempo en la imagen-movimiento. «El montaje —dirá— es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones».<sup>44</sup> ¿Es esta sucesión mecánica de instantes un *conjunto orgánico* la cual liga el intervalo de una imagen-movimiento a otra? Evidentemente, esta *organicidad* corresponde a lo que Deleuze reconoce de ese visionario cineasta,

---

43 Rancière, J., «D'une image à l'autre? Deleuze et les âges du cinéma». En: *La Fable cinématographique*. Éditions du Seuil, París, 2001.

44 Deleuze, G., *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, París, 1983, p. 46.

David Griffith, como «una organización, un organismo, una gran unidad orgánica».<sup>45</sup> Esta organización de partes, es lo que constituye en definitiva «*un montaje alternado paralelo*, donde la imagen de una parte sucede a la otra de acuerdo con un ritmo».<sup>46</sup>

En *L'Image-temps*, por el contrario, este esquema se invierte totalmente. Acá vemos que la imagen ya no es seguida por un orden y una medida determinada, sino, más bien, por una *disolución* de esta organización y esta medida que produce el «esquema sensoriomotor». Se favorecen acá las situaciones ópticas y sonoras puras, más cercanas a una estética de lo sensible puro que a una enfermedad de la naturaleza primera. Observamos que Deleuze no tratará de imponer, a la imagen-tiempo, una unidad orgánica de la cual resulta, en la imagen-movimiento, la sucesión mecánica de instantes, más bien lo que presenciamos aquí es la *ruptura* de los vínculos sensoriomotrices del cual depende la imagen-acción. No por nada, en el primer capítulo de *L'Image-temps*, Deleuze se centra en describir ese *más allá de la imagen-movimiento*<sup>47</sup> como una “situación óptica pura”. Esto nos recuerda que ese «más allá de la representación» apunta precisamente a franquear la obra e ir *más allá* de esa autonomía orgánica. Un nuevo elemento que introduce el cine de posguerra —en tanto ruptura con la imagen clásica— es mostrar que el arte se reduce únicamente al corte irracional de imágenes no encadenadas, y donde el carácter ambiguo y fragmentario es un factor que no deja ni siquiera reaccionar. «En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones».<sup>48</sup> Esta inversión de la imagen-acción es en favor de una imagen *puramente* visual y *puramente* sonora, donde lo esencial del guion es lo baladí de la experiencia —como es el caso de una naturaleza y una conversación absolutamente triviales.<sup>49</sup> Pero la inversión del movimiento no implica su detención, implica más bien la promoción de aquella subordinación por medio del cual la imagen-movimiento se caracteriza

---

45 *Ibid.*, p. 47. Aquí mismo Deleuze explicará: «El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas».

46 *Ibid.*, pp. 47-48. Estas son las tres formas de montaje que Deleuze está viendo aquí: «la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas, la de acciones convergentes». *Cfr. Ibid.*, p. 49.

47 *Cfr.* Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*. Les Éditions de Minuit, París, 1985, p. 7.

48 *Ibidem*.

49 *Cfr. Ibid.*, p. 23.

principalmente como un movimiento *aberrante* y *anormal*.<sup>50</sup> Esta inversión es lo que nos devela un movimiento totalmente *desviado* de la naturaleza orgánica hacia una «naturaleza» «inorgánica»<sup>51</sup>. Esta anormalidad, propia de la imagen cinematográfica, es la que «libera al tiempo de todo encadenamiento, opera una presentación directa del tiempo invirtiendo la relación de subordinación que él mantiene con el movimiento normal».<sup>52</sup>

A partir de aquí, las preguntas que se hará Rancière refieren al hecho de «¿cómo pensar la relación entre un corte interno al arte de las imágenes y las rupturas que afectan a la historia en general? [...], ¿cómo reconocer en la concreción de las obras las señales de ese corte entre dos edades de la imagen y dos tipos de imágenes?»<sup>53</sup> O, mejor aún, «¿cómo puede una clasificación entre tipos de signos quedar cortada en dos por un acontecimiento histórico externo?»<sup>54</sup> No cabe duda que si este corte opera debido a una *ruptura histórica* (producto de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial), ¿cómo es posible esto si en *L'Imagen-mouvement*, Deleuze nos dice claramente que las imágenes son inmanentes a la materia?<sup>55</sup>

Esta confusión que está observando Rancière, y que opera en el centro de la estética deleuziana como parte del *régimen estético del arte*, opone, a la imagen-movimiento, la «parálisis» de la imposibilidad cinética. «Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones

---

50 Cfr. Lapoujade, D., *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de Minit, París, 2014. Aquí Lapoujade pone de manifiesto que la filosofía de Deleuze es una suerte de enciclopedia de los movimientos aberrantes. El autor se propone identificar en la obra de Deleuze cuál es la lógica irracional de estos movimientos.

51 Con respecto a esta «naturaleza» «inorgánica», es necesario tener presente una relación que Deleuze realiza con respecto a la tercera crítica kantiana. Aquí nos dirá que “Kant distinguía dos especies de Sublime, matemático y dinámico, lo inmenso y lo poderoso, lo desmesurado y lo informe. Ambas tenían la propiedad de deshacer la composición orgánica, una desbordándola, la otra quebrándola. En lo sublime matemático, la unidad de medida extensiva cambia tanto que la imaginación ya no logra comprenderla, choca con su propio límite, se anonada, pero da lugar a una facultad pensante que nos fuerza a concebir lo inmenso o lo desmesurado como todo. En lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila a nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que nos aniquila, para descubrir en nosotros un espíritu supraorgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas [...]” Deleuze, G., *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 79.

52 Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., p. 54.

53 Rancière, J., *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 146.

54 *Ibid.*, p. 153.

55 «En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente a la materia». Deleuze, G., *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 90.

sensoriomotrices en eclipse».<sup>56</sup> Así es como Deleuze opone, frente a las formas narrativas, la imposibilidad ficcional; a la expresión emocional le impugna un estado de fragmentación de los cuerpos y de cualidades puras. Es en esta línea que instaura, en contra del orden de los acontecimientos y los *raccords*, un corte de preeminencia de lo óptico y lo sonoro *puro*. Contrapone, más explícitamente, la revolución «anti-mimética» como conquista de la forma pura del arte —la autonomía del arte— frente a la radicalidad revolucionaria del arte —su heteronomía—. Y es esto lo que finalmente la revolución anti-mimética mantiene: una *distancia* entre lo que se denomina «modernidad artística», en tanto autonomía de una totalidad pura, y lo que se piensa como «modernidad política», como proceso de autoformación de la vida.

Pero la división entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo nos lleva a una relación mucho más compleja. En primer lugar, para Deleuze no se trata de hacer concordar una historia del arte con una historia general. Para él toda historia es «historia natural».<sup>57</sup> Por tanto el corte entre una imagen y otra se encuentra en la suspensión que genera la «ruptura del enlace sensoriomotor», definido, según Rancière, «en el seno de una historia natural de las imágenes de raigambre ontológica y cosmológica».<sup>58</sup> Esta ruptura y su naturaleza orgánica, nos conduce directamente hacia una metáfora donde se constituye esa paradójica imagen del tiempo. Nos referimos a la metáfora de “la imagen-cristal” —*L'image-cristal*— que, según Deleuze, es la operación más fundamental del tiempo al momento que nos revela la *indiscernibilidad* entre una imagen y otra. En efecto, este *intercambio* entre una imagen a otra —y de la cual resultan las variantes: lo actual y lo virtual; lo límpido y lo opaco; el germen y el medio— nos presenta un tiempo *escindido*, una visión *desdoblada* entre el presente y el pasado. Es en la imagen-cristal donde vemos aparecer el tiempo, «la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico».<sup>59</sup> Para Deleuze esta cristalización del tiempo es «la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo».<sup>60</sup> Ciertamente la metáfora que constituye el cristal del inconsciente Deleuze la tomará

---

56 Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., p. 10.

57 Rancière, J., *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 147.

58 *Ibidem*.

59 Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., p. 109.

60 *Ibidem*.

del cineasta Jean Epstein, pero esta, como veremos enseguida, ya se encontraba en el drama simbolista del dramaturgo Maurice Maeterlinck.

Seguramente lo primero que observamos en «Le tragique quotidien» de Maeterlinck es la pregunta que ronda a la poética simbolista: ¿cómo hacer ver esa verdad misteriosa, más profunda y más próxima del alma invisible, que sostiene el poema? Para responder, es necesario aclarar, en primer lugar, una incapacidad inherente de la naturaleza humana. Sobre esto Maeterlinck nos dirá:

«Un químico deposita unas gotas misteriosas en un vaso que en apariencia contiene sólo agua clara: de golpe, un mundo de cristales asciende hasta los bordes y nos revela lo que estaba suspendido dentro del vaso, allí donde nuestros ojos imperfectos nada habían advertido.»<sup>61</sup>

Si Rancière cita a Maeterlinck es para mostrarnos que para «hacer ver», eso que se encuentra oculto a nuestros ojos, es necesario un intérprete inédito, algo que la propia naturaleza humana se encuentra lejos de descifrar. Quizás es por ello que ya no necesitamos del «viejo actor, con sus caducos sentimientos y medios de expresión, sino un ser no humano».<sup>62</sup> Este ser *no humano* es el ser del celuloide cinematográfico que viene a contradecir a los movimientos del viejo actor. Sin embargo, esta labor de contradecir lo viejo a lo nuevo, lo muerto a lo vivo, es lo que corresponde, en buena parte, al discurso que se ha confeccionado entorno a la «modernidad» en tanto que en ella se oponen y se entremezclan dos nociones del tiempo.<sup>63</sup> Para Rancière este trabajo

61 «Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses Dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire: et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu». Cfr. Maeterlinck, M., «Le tragique quotidien». En: *Le trésor des humbles*. Société du Mercure de France, Paris, 1908, pp. 172-173. Cfr. Rancière, J., *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 14.

62 *Ibidem*. «Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence». Maeterlinck, M., «Le tragique quotidien», op. cit., p. 180. [Todo lo que se dice esconde allí y descubre a la vez las fuentes de una vida desconocida. Y si somos asombrados a veces, no hay que perder de vista que nuestra alma es a menudo, con nuestros pobres ojos, una potencia muy loca, y que hay en el hombre muchas regiones más fecundas más profundas y más interesantes que las de la razón o de la inteligencia]. La traducción es nuestra.

63 «Una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra son las decisiones de ruptura o de anticipación que operan en el interior de ese régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin darle concepto alguno, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir, de un tipo específico de

de *desfiguración* del modelo representativo no es nuevo, ya lo llevaron a cabo los críticos del arte del siglo XIX relegando a un segundo lugar los contenidos figurativos de los cuadros. Estos veían, por ejemplo, «en las escenas religiosas de Rubens, las escenas burguesas de Rembrandt o los bodegones de Chardin, una misma dramaturgia en la que el gesto de la pintura y la aventura de la materia pictórica ocupaban un lugar privilegiado, relegando a un segundo término el contenido figurativo de los cuadros».<sup>64</sup> Aún más, podemos pesquisar este trabajo en el siglo XVIII en los textos del *Athenäum* de los hermanos Schlegel. En ellos vemos deshacer, a través de la «fragmentación romántica», los viejos poemas con el fin de crear con ellos el germen de los poemas nuevos.<sup>65</sup> Sin dudas, es en esta época en donde se conformaría, según Rancière, toda la lógica del *régimen estético del arte* al momento que en este se entrecruzan dos nociones del tiempo totalmente contrapuestas:

«Esta lógica opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencia original del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra. Al viejo principio de la forma que elabora la materia le opone la identidad entre el puro poder de la idea y la radical impotencia de la presencia sensible y de la escritura muda de las cosas. Pero esa unidad de contrarios que hace coincidir la elaboración de la idea artística con el poder de lo primordial sólo se adquiere, en realidad, a través de una prolongada labor de des-figuración que, en la obra nueva contradice las esperas implicadas por el tema o la historia, o que, en la obra antigua, revisa, relee y redispone los elementos.»<sup>66</sup>

---

vínculo entre modos de producción de obras o de prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y de otras». Rancière, J., *Le partage du sensible*, op. cit., p. 26.

64 Rancière, J., *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 15.

65 Cfr. *Ibidem*.

66 *Ibidem*.



Para Rancière, en el *régimen estético de las artes* la obra ya no es entendida a través de un determinado modo específico o «maneras de hacer». Lo que diferencia a este régimen, de los otros regímenes de percepción (régimen ético y régimen representativo)<sup>67</sup>, es precisamente un *sensorio* particular, un nuevo modo de *ser* sensible que rompe con el *continuum* perceptivo del tiempo para dar paso a un tiempo co-presencial. Es por ello que el arte, en Deleuze, se transforma en algo enigmático e indiscernible al momento que se aleja de su certeza representativa. Este trabajo de *desfiguración*, y que deshace el orden de la representación borrando todo rastro toda identificación con un mundo común, no hace sino liberar a la figura deleuziana de todo orden narrativo a un *más allá* de la descripción y de la narración. Pero, ¿qué nos revela ese trabajo de extracción de las propiedades puras de las imágenes en la teoría estética deleuziana? En ese *más allá* de la representación y del tiempo cronológico —que es el tiempo de los acontecimientos puros—, se nos revela una *restitución*, más precisamente una historia de *redención de las imágenes*. «El trabajo del arte en general deshace el trabajo ordinario del cerebro humano, de esa imagen particular que se ha instituido en el centro del universo de las imágenes».<sup>68</sup> Por ello es que la «clasificación» de las imágenes del cine es, en realidad, la historia de una restitución de las imágenes-mundo a sí mismas. Es una historia de redención».<sup>69</sup> Así esta historia estará dada por la *restitución de lo sensible puro* a través de la *parálisis* de todo movimiento que impide la concatenación de las imágenes para la acción. Más específicamente, lo que impide es que la imagen tenga un correlato con el acontecimiento. Ya no se trataría, por consiguiente, de una historia de los acontecimientos de la clásica fábula, se trata, más bien, de una lógica que libera a la imagen del plano representativo pero reordenándolas en un nuevo lugar. Por ejemplo:

«El cineasta restituye la percepción a las imágenes arrancándolas de los estados de los cuerpos y situándolas en el plano puro de los acontecimientos. Les confiere así un encadenamiento-en-pensamiento. Pero tal encadenamiento-en-pensamiento es siempre, al mismo tiempo, una reimposición de la lógica de la

---

67 Véase Rancière, J., *Le partage du sensible*, op. cit., p. 26 y ss.

68 Rancière, J., *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 150.

69 *Ibidem*.

pantalla opaca, de la imagen central que detiene el movimiento en todos los sentidos de las demás y las reordena a partir de sí misma. El trabajo de restitución es siempre un movimiento de nueva captura.»<sup>70</sup>

En este contexto, vemos que el montaje al variar su sentido cobra inmediatamente una nueva función: «en lugar de recaer sobre las imágenes-movimiento, de las que desprende una imagen indirecta del tiempo, recae sobre la imagen-tiempo desprendiendo de ella las relaciones de tiempo de las que el movimiento aberrante no hace más que depender».<sup>71</sup> Si bien es cierto, el montaje es el acto cinematográfico por excelencia, Deleuze afirmará que no por eso su sentido no debiese cambiar, «en lugar de producir a partir del movimiento una imagen indirecta del tiempo, va a organizar el orden de coexistencias o las relaciones no cronológicas en la imagen-tiempo directa».<sup>72</sup> ¿Será posible que esta lógica, que emplaza la imagen-movimiento y mantiene una preeminencia de las situaciones ópticas y sonoras puras, nos lleve al pensamiento de lo *impensable*? «La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento».<sup>73</sup> El ejemplo que ilustra Deleuze para esta relación lo vemos en el film *Gertrud* (1964) del danés Carl Dreyer. Aquí Dreyer relata la historia de una mujer en busca del amor, pero en esta búsqueda sumida en el constante fracaso, el autor nos muestra lo intolerable que puede resultar hasta lo cotidiano y lo insignificante de la vida. Para Deleuze, esta búsqueda es «el encuentro con lo impensable que ni siquiera puede ser dicho sino cantado, hasta el punto de desvanecimiento de Gertrud; la petrificación, la «momificación» de la heroína, que toma conciencia de la creencia como pensamiento de lo impensable».<sup>74</sup> Más claramente, en el film de Dreyer, Gertrud se encuentra atrapada en un mundo totalmente distinto al suyo, allí donde las convenciones sociales ya no remiten a nada, pura banalidad insoportable. Las figuras de los personajes se transforman para ella en verdaderos autómatas, esta conversión nos hace pensar en la ruptura del hombre con

---

70 *Ibid.*, p. 156.

71 Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., p. 59.

72 *Ibid.*, p. 146.

73 *Ibid.*, pp. 220-221.

74 *Ibid.*, p. 222.

el mundo al no poder identificar el pensamiento con la vida, y por tanto el mundo deviene intolerable al momento de que este *ya no está hecho para los hombres*.<sup>75</sup> ¿Qué es lo que ha perdido el mundo que se ha vuelto intolerable? El mundo se ha vuelto intolerable porque ha perdido el curso del tiempo que le daba sentido. Si el enlace sensoriomotor ya no liga la relación hombre-mundo, o cuando la imagen que tenemos del tiempo ha perdido su representación, ¿qué queda de su representación si no es más que su presencia en estado puro?

### 3. La disolución política del arte

En la medida que Deleuze nos lleva al plano de los acontecimientos puros, es necesario observar, en esta restitución de las imágenes, algunos indicios que nos resulten esclarecedores para un acercamiento más detallado de esta particular teoría estética. Nos referimos aquí a la noción bajo la cual el pensamiento deleuziano estaría más próximo a una *restitución de lo sensible puro* que a una *restitución política del arte*. ¿Acaso no estamos en presencia de una reducción del aspecto desidentitario y

---

75 Sobre esto Deleuze explica: «Ahora bien, esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste, es al contrario porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre *no es él mismo* un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. El autómatas espiritual se halla en la situación psíquica del vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar». Deleuze, G., *Cinéma II. L'Image-temps*, op. cit., p. 220-221. «Por un lado, la imagen-movimiento constituye al tiempo bajo su forma empírica, el curso del tiempo: un presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después, tal que el pasado es un antiguo presente, y el futuro, un presente que vendrá. Una reflexión insuficiente deducirá de ello que la imagen cinematográfica está necesariamente en presente. Pero esta trivialidad, ruinosa para una mínima comprensión del cine, no es tanto culpa de la imagen-movimiento como de una reflexión demasiado apresurada. Pues, por otro lado, la imagen-movimiento suscita ya una imagen *del* tiempo que se distingue de ella por exceso o por defecto, por encima o por debajo del presente como curso empírico: esta vez, el tiempo ya no se mide por el movimiento, sino que él mismo es el número o la medida del movimiento (representación metafísica). [...] Pero, en el cine moderno, por el contrario, la imagen-tiempo ya no es empírica ni metafísica, es «trascendental», en el sentido que da Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro». *Ibid.*, p. 354-355.

reconfigurador del arte en beneficio de un sensible puro desconectado de la percepción sensorial común? ¿Es la teoría estética de Deleuze una *disolución* de las propiedades políticas que portan las imágenes? Expliquemos más detenidamente esto último.

Si en un primer momento hemos visto que Deleuze opone en contra de la representación un *más allá* de la representación, en un segundo momento observamos que esta lógica estaría operando en función de una determinada *redención* de las imágenes que salvaguarda esencialmente el estatuto privilegiado de la obra al ser la potencia de una verdad de lo espiritual puro. Es así como Rancière señalará, en el texto «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire» (1998)<sup>76</sup>, que la fórmula ofrecida por Deleuze en «Bartleby ou la formule» (1993)<sup>77</sup> no hace más que sustraer del campo mimético la jerarquía de los temas instalando, al mismo tiempo, la ruina del sistema normativo de representación y la Naturaleza que lo soporta. En el texto de Deleuze vemos operar este dispositivo por medio de «una operación material que lleva a cabo la materialidad de un texto».<sup>78</sup> Esta descripción de la obra, a partir de su materialidad lingüística, se presenta como una doble oposición. «Por una parte la fórmula se opone a la historia, a la intriga aristotélica, y por otra al símbolo, a la idea de un sentido escondido tras el relato».<sup>79</sup> Lo que importa ver aquí es de qué manera la fórmula lingüística *I would prefer not to* de Bartleby es más bien un dispositivo que tiene por función introducir una *desorganización* que se opone a la historia de la representación. Esta desorganización, en la obra, es lo que afecta a la cómoda vida del jefe de Bartleby, ese abogado del cual Herman Melville no nos da su nombre pero si se encarga de agobiarlo con aquella expresión llevada al límite: *I would prefer not to*.

Para Deleuze, la literalidad de la fórmula es devastadora debido a que «va más allá de la palabra en sí» al transformarse en una especie de «función-límite»<sup>80</sup> que nos

---

76 Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire». En : *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, París, 1998, p. 179 y ss.

77 Véase Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule». En: *Critique et clinique*. Les Éditions de Minuit, París, 1993., p.89 y ss. El análisis de Deleuze tiene como referencia el texto *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* de Herman Melville, publicado originalmente en la revista *Putnam's Magazine* en 1853.

78 Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 179.

79 *Ibidem*.

80 Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule», op. cit., p. 89.

lleva a la ruptura de la literatura como sistema y, por ende, al vacío del lenguaje<sup>81</sup> como sistema representativo. Tal es el caso del «piar» —*piaule*— de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka o el «murmullo incomprensible» —*murmure incompréhensible*— de Isabel en *Pierre Or The Ambiguities* de Melville. Pero este límite, o tensor introducido por Deleuze, es para Rancière una *performance* que describe el mecanismo de ruptura de la literatura con un determinado régimen del arte, representa un bloque de palabras que constituyen lo cómico pero también lo que desorganiza la vida. «La fórmula dirige hacia su catástrofe al orden causal del mundo que rige lo que en términos schopenhauerianos se va a llamar el mundo de la representación».<sup>82</sup> Si Aristóteles es el primero que organiza la mimesis (orden pensado por Rancière a través del *régimen poético o representativo de las artes*) al entregar un estatuto de visibilidad a las imágenes tanto por su uso como por la legislación sobre la verdad de sus discursos, la fórmula literaria deleuziana introduce aquí una *inversión* de este principio de delimitación de la mimesis y de los modos de clasificación y organización de las imágenes. Es por esta razón que la fórmula literaria, para Deleuze, se opone a esta organización clásica introduciendo una *desorganización* al modelo jerárquico del cuerpo, la historia y la acción.<sup>83</sup> En esta misma lógica, esto lo lleva a declarar «la ruptura de la literatura como tal respecto del sistema representativo de origen aristotélico que sostenía el edificio de las *belles-lettres*».<sup>84</sup>

Es por ello que Bartleby no solo rechaza lo que prefiere no hacer, «sino también de volver imposible lo que hacía, lo que supuestamente todavía prefería hacer».<sup>85</sup> Así para Deleuze la fórmula descansa en esa «nada de voluntad» —*néant de volonté*— de la cual no hay actividad preferible. De este modo, cualquier actividad o referencia a una acción queda abolida por la fórmula que, para el caso, no es más que pura *inmovilidad*. «Bartleby ha ganado el derecho a sobrevivir, es decir a mantenerse inmóvil y de pie

---

81 Aquí la fórmula de la novela funciona como una auténtica agramaticidad, en donde ya no se condice una palabra con una acción, una imagen y la historia de esa imagen, pues dirá Deleuze, «excava una zona de indeterminación que hace que las palabras ya no se distinguan, hace el vacío en el lenguaje». Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule», op. cit., p. 95.

82 Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 180.

83 Rancière, J., *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée, Paris, 2011, p. 15.

84 Cfr. Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 15.

85 Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule», op. cit., p. 92.

frente a una pared ciega. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot». <sup>86</sup> Pero esta inmovilidad ya la hemos visto en la ruptura del cine clásico frente al cine moderno al costo de una *parálisis* del enlace sensoriomotor y la revelación de la imagen-tiempo.

Lo que observa aquí Rancière es que la tan proclamada autonomía de la obra de arte solo es realizable si esta se mantiene al costo de una heteronomía del pensamiento. En otras palabras, esto quiere decir que si la fórmula sostiene la ruptura con el orden mimético de la representación, y con toda jerarquía y criterio para identificar la validez de las obras con este sistema normativo, lo será solo en la medida que su ley interior se mantenga únicamente por su ley exterior. ¿Acaso no es esta la «resistencia» irrevocable que preserva a la obra de arte deleuziana en una permanente contradicción? Y si fuese así, ¿qué es lo que permite medir el valor de las obras? <sup>87</sup> Para responder diremos que lo que sostiene y permite medir el valor de la obra autónoma de la literatura, «es una heteronomía de otro género: su identificación con una potencia propia del pensamiento, con un modo específico de presencia del pensamiento en la materia que también es heteronomía del pensamiento». <sup>88</sup>

Si el problema se encuentra allí, es decir, donde el pensamiento se halla tensado entre la autonomía de la obra y su dependencia exterior, ¿qué es esa heteronomía de *otro* género? No debemos dejar de reconocer que Deleuze se encontraría entre los pensadores que se han valido de una singular metafísica para remplazar la *physis* por *otra* «naturaleza», por una «naturaleza» que siempre se encuentra *más allá* de la naturaleza que sostiene el régimen de significación. «Han buscado remplazar lo que le daba a la *tékhne* poética su fundamento, es decir, sea esta la *physis* cuya obra la *tékhne* imitaba y completaba». <sup>89</sup> Pero no solo han remplazado la naturaleza, sino que además han imitado *otra* «naturaleza» de la que deriva una potencia «autónoma». «Todos han reivindicado como fundamento de la potencia literaria otra naturaleza, contra-naturaleza, incluso anti-naturaleza, que sea al *estilo* de la literatura lo que la *physis* era al arte de la representación». <sup>90</sup> Hablamos aquí de una «metafísica de la literatura» que

---

86 *Ibidem*.

87 Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 180.

88 *Ibid.*, p. 182.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*.

vendría a desvanecer el modelo representativo —de una forma y una materia—, para proyectar en *otro lugar* un mundo de percepciones y de afecciones «moleculares». Pero, ¿cómo es que se crea otra naturaleza desligada de las normas de la representación, desligada, incluso, de su propia «naturaleza»? El ejemplo que pondrá Rancière al respecto vendrá de la mano del contra-ejemplo flaubertiano y del estilo como forma absoluta de *des-ligación*:

«Recordemos que según Flaubert el estilo es una manera *absoluta* de ver las cosas. Ahora bien, las palabras tienen un sentido, incluso cuando las usan los escritores. Y *absoluto* quiere decir *desligado*. El estilo es la potencia de presentación de una naturaleza desligada. ¿Desligada de qué? De las formas en que los fenómenos se presentan y se ligan entre sí, que definen el mundo de la representación. Para que la literatura afirme su potencia propia no basta con que abandone las normas o las jerarquías de la *mímesis*. También es preciso que abandone la metafísica de la representación y la «naturaleza» que la funda: el modo en que los individuos se presentan y se ligan entre sí; sus modos de causalidad e inferencia; en pocas palabras, su régimen de significación.»<sup>91</sup>

Este pasaje nos lleva a distinguir, más claramente, que la fórmula deleuziana mantiene la potencia de la literatura solo en la medida que deshace la figuración, una des-ligación de la antigua idea que desde Aristóteles organizaba la representación. Si el modelo literario conlleva una indeterminación, una des-ligación a través de la cual el mundo se nos presenta como voluntad de representación, es porque la potencia antigua de la representación depende de la capacidad del espíritu *organizado* para animar una materia exterior informe. Por el contrario, “la potencia nueva de la literatura se capta, a la inversa, allí donde el espíritu se desorganiza”.<sup>92</sup> La desligación con el modelo natural nos lleva a una zona de indeterminación que se encuentra antes que el principio de razón. Esta des-ligación con el modelo natural de representación es producto de las «hecceidades» (singularidades fugaces) y los «devenires-indiscernibles». «Lo que se opone a las leyes de la *mímesis* es la ley de este mundo de

---

91 *Ibidem*.

92 *Ibid.*, p. 183.

por debajo, este mundo molecular, indeterminado, in-individualizado, anterior a la representación, anterior al principio de razón».<sup>93</sup>

Si la teoría deleuziana se nos presenta compleja, es solo *desplazando* esa complejidad que se produce una desarticulación de sus conceptos, un juego, como dice Rancière, que nos permite ingresar a su pensamiento. Así, claramente se nos devela la oposición entre dos mundos: la oposición de un mundo de las multiplicidades anterior al mundo de la razón. Y sería esta oposición lo que se encuentra en el corazón del pensamiento deleuziano, pues, parece que ante todo —dirá Rancière—, «al mundo dualista y vertical del modelo y la copia, le opone un mundo horizontal de las multiplicidades».<sup>94</sup> Para tratar de entender esta tensión, es necesario «restablecer el orden de las mediaciones que le dan a la literatura su función política».<sup>95</sup> En efecto, en Deleuze vemos la existencia de una política que nos recuerda esa promesa de un «pueblo que todavía falta», pero esta política solo será posible en la fórmula literaria de la que hemos venido hablando. *I would prefer not to*, es tal vez la expresión límite que permite el principio de no-preferencia radical, y es en definitiva lo que proyecta en una misma igualdad todos los temas, es decir, «la reducción de todas la jerarquías de la representación a la gran potencia igualitaria de los devenires, compromete una relación de la literatura con la igualdad».<sup>96</sup> El punto es saber, ¿de qué clase de igualdad estamos hablando? Más aún, ¿qué entiende Deleuze por política? No se demorará mucho Rancière en mostrarnos de lo que hablamos aquí concierne más a una «política» propia de la «metafísica de la literatura» que a una política que marca definitivamente el carácter *disensual* de la obra. A primera vista, dirá Rancière, el trabajo de Flaubert muestra bien la tarea que se propone Deleuze, al recordarnos la relación entre la igualdad molecular de la literatura y la igualdad de la comunidad política. Al respecto Rancière dirá:

---

93 *Ibid.*, p. 184. Debemos subrayar que Deleuze no pretende salir de la razón, para pensar estas nuevas «formas», más bien lo que pretende es lo que hemos dicho más arriba con el término de «redención de la imagen», es decir, una *metamorfosis* de la imagen del pensamiento para hacer de esta una nueva manera de pensar las multiplicidades.

94 «Parece que la obra contradictoria, tironeada entre el materialismo del pensamiento-piedra y el idealismo del bello animal o del edificio simétrico, le opone el plano único de la obra-patchwork. [...]. Y sin embargo esta simple oposición de dos imágenes del mundo se ve contrariada enseguida». *Ibid.*, p. 193.

95 *Ibidem.*

96 *Ibidem.*



«La igualdad política pertenece para él [Flaubert] al orden de la ilusión, al orden de la Doxa representativa, incapaz de cambiar de escala, de pasar a otra cuenta de las unidades. No es el individuo humano el átomo de la igualdad. Ello queda dicho en una célebre carta a Louise Colet: «Que me lleve el diablo si no siento la misma simpatía por los piojos que pican a un mendigo que por el mendigo. Por otra parte, estoy seguro de que las hojas de los árboles no se parecen: se atormentan juntas, y eso es todo. ¿Acaso no estamos hechos de las emanaciones del universo? [...] Alguna vez, a fuerza de observar una piedra, un animal, un cuadro, he sentido que entraba en ellos. Las comunicaciones interhumanas no son más intensas que eso.»<sup>97</sup>

No cabe duda que en esta cita la «igualdad molecular»<sup>98</sup> se encuentra sobre la *igualdad de la comunidad política*. Pero, ¿acaso no es esta la diferencia que existe entre una política propia de la «metafísica de la literatura» y una política que manifiesta la igualdad de esas gentes sin nada, de ese exceso de la distorsión igualitaria que arruina la cuenta de las partes de la comunidad? ¿Será esta la distancia que existe entre dos políticas del arte y de la cual Deleuze mantiene su contradicción? Es por esta razón que la política inherente a la «metafísica de la literatura», «hace que la igualdad de los individuos humanos en la sociedad apele a una gran igualdad que reina sólo por debajo, en el nivel molecular –una igualdad ontológica más verdadera, más profunda que la que reclaman pobres y obreros».<sup>99</sup> Una igualdad que se «resiste» a traducir ese sufrimiento de esas gentes y sus quejas en un dispositivo de lucha.

Es evidente, entonces, que para Deleuze la literatura no es un dispositivo de intervención. La literatura se abre, más bien, a la comunidad de los hermanos estableciendo una comunidad *fraternal* opuesta a la ley abstracta del Padre. La literatura clausura cualquier posibilidad de reproducir, por parte del hijo, la palabra del Padre. La literatura cierra cualquier filiación de la pareja padre/hijo disolviéndose

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>98</sup> Rancière mostrará que estos «microsucesos» son «individualidades que no son individuos sino diferencias de intensidad, cuyo ritmo puro cura de toda fiebre a la sociedad». *Cfr.* Rancière, J., *Politique de la littérature*, Galilée. París, 2007, p. 35.

<sup>99</sup> Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», *op. cit.*, p. 194.

en una universal fraternidad de los iguales.<sup>100</sup> Así es como la literatura, por un lado, «se vuelve homogénea a la ley de la fabulación, es decir, a la ley del espíritu».<sup>101</sup> Pero, por otro, sigue manteniendo la contradicción entre autonomía y heteronomía disolviendo, finalmente, cualquier política del arte que intervenga en el «reparto de lo sensible». La aventura *anti-representacional* que Deleuze muestra en el combate entre las dos comunidades, desata esa imagen paradójica que confirma un mundo en *proceso*, un mundo *por venir*: «un muro de piedras libres, no cimentadas, donde cada elemento vale por sí mismo y en relación con los demás».<sup>102</sup>

Quizás sea esta imagen la gran figura deleuziana de la que hablamos en un principio la que se encuentra en el fondo de su pensamiento. Quizás también sea, como afirma Rancière, «la figura última de la contradicción originaria del modo estético del pensamiento, de la unidad entre autonomía y heteronomía que está en su corazón».<sup>103</sup> Esta visión que mantiene una idea contradictoria entre lo sensible puro y el futuro de una humanidad, y que, a la vez, intenta superar la tensión entre estas dos fraternidades a través de la «resistencia» estética, es lo que termina finalmente *diluyendo* cualquier política del arte que asemeje la libertad de las obras a los

---

100 «Cuando destruye este retrato del padre, que es el corazón del sistema representativo, abre el futuro de una humanidad fraternal; opera, propiamente, un paso análogo al paso cristiano de la antigua a la nueva alianza». Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 196. «Liberar al hombre de la función de padre, hacer que nazca el hombre nuevo o el hombre sin particularidades, reunir el original y la humanidad constituyendo una sociedad de los hermanos como nueva universalidad». Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule», op. cit., p. 108. Más adelante Deleuze nos dirá: «Bartleby no es el enfermo, sino el médico de una América enferma, el *Medicine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros». *Ibid.*, p. 114. *Cfr.*, además, Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 196.

101 *Cfr.* Rancière, J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Pluriel. París, 2010, p. 100. «Es sobre todo el concepto deleuziano de fabulación lo que permite acordar ejemplarmente entre sí el juego de la fórmula y la experiencia de la disociación. La metamorfosis de Gregorio Samsa en la novela de Kafka o la obstinación del ayudante Bartleby en el relato de Melville son para Deleuze «fórmulas» a la manera de Chklovski o de Edgar Poe y, al mismo tiempo, figuras míticas de pasaje entre dos universos a la manera de *Kotik Letaïev*. En el «I prefer not to» de *Bartleby*, Deleuze va a leer a la vez el puro poder cómico de la fórmula, del hombre que se ha convertido en fórmula lingüística, y uno de esos grandes mitos [...]. La idea de la fabulación vincula entonces los dos polos del arte-artificio y la experiencia vital del espíritu. El escritor es prestidigitador y médico, es el médico de su propia enfermedad. La literatura es la fórmula y el mito, el juego de la fabulación y la clínica donde el delirio psicótico trata el delirio paranoico. [...].

Pero así, al encerrar la interpretación del hecho literario en el juego de la fórmula y del mito, entre el discurso de la forma y el de la clínica, tiende a borrar la guerra de las escrituras que constituye lo propio de la literatura y la matriz paradójica de sus obras. Borra la tensión misma que habita la obra cuando intenta realizar la esencia de la literatura y encuentra esa ‘vida espiritual’ que se da como principio de esta realización». *Ibid.*, pp. 152-153.

102 Deleuze, G., «Bartleby, ou la formule», op. cit., p. 110.

103 Rancière, J., «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire», op. cit., p. 199.

productos de consumo. La «resistencia» del arte que hemos estado hablando hasta aquí, «promete un pueblo en la medida que promete su propia abolición, la abolición de la distancia o la inhumanidad del arte».<sup>104</sup> La obra de arte expresa una libertad —cierta *salud*, dirá Deleuze recordando a Nietzsche— solo a través de una *autosuficiencia* al modo como Schiller nos presenta a la Juno Ludovisi. Si la diosa nos promete una humanidad por venir es con la reserva expresa de que se mantenga esa distancia irrevocable entre esas dos esferas de experiencia. *El arte es la política*, no obstante, si mantiene la «resistencia» que define lo específico de la política: la distancia frente a otras formas de experiencia sensible. *El arte es arte*, de igual forma, si se «resiste» a su naturaleza como arte y se transforma en algo más que arte —ese algo más que arte Deleuze lo llamará *medicina*.<sup>105</sup> Si recurrimos a nuestro epígrafe, daremos cuenta que si «el arte no tiene opinión» no es únicamente porque ya no hay historia por contar, sino que la paradoja de la «resistencia» del arte promete una política del devenir *anti-narrativo* solo en la *auto-supresión* del arte y la política. Es en ese *vacío* que deja la disolución política del arte donde solo cabe una tarea interminable, dirá Rancière, la de llenar de imágenes la imagen del pensamiento<sup>106</sup>.

## Bibliografía

- Deleuze, G., Deleuze, G., *Logique du sens*. Minuit, París, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Minuit, París, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma II. L'Image-temps*. Minuit, París, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Critique et clinique*. Minuit, París, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Différence et répétition*. PUF, París, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Seuil, París, 2002.
- Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit, París, 1991.

---

104 Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 486.

105 En la obra de Deleuze, se deja ver muy bien esa «otra cosa» —citando a Le Clézio él le llamará medicina. «Algún día tal vez se sabrá que no había arte, sino sólo medicina...». Deleuze, G.; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 163. Cfr, además. Rancière, J., «Les confidences du monument», op. cit., p. 484.

106 Cfr. Rancière, J., «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», op. cit., p. 536.

Lapoujade, D., *Deleuze, les mouvements aberrants*, Minuit, París, 2014.

Maeterlinck, M., «Le tragique quotidien». En: *Le trésor des humbles*. Société du Mercure de France, París, 1908.

Rancière, J., *La Méésentente. Politique et philosophie*, Galilée, París, 1995.

\_\_\_\_\_. *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, París, 1998.

\_\_\_\_\_. «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?». En: *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, París, 1998.

\_\_\_\_\_. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique, París, 2000.

\_\_\_\_\_. *La Fable cinématographique*. Éditions du Seuil, París, 2001.

\_\_\_\_\_. «Deleuze accomplit le destin de l'esthétique », entrevista con David Rabouin. En: *Magazine littéraire*, n° 406, febrero de 2002, p. 38-40.

\_\_\_\_\_. *Le destin des images*. La Fabrique, París, 2003.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, París, 2004.

\_\_\_\_\_. «Les confidences du monument. Deleuze et la «résistance» de l'art». En: *Deleuze et les écrivains: Littérature et philosophie*. Cécile Defaut, Nantes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Politique de la littérature*, Galilée. París, 2007.

\_\_\_\_\_. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Pluriel. París, 2010.

\_\_\_\_\_. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée, París, 2011.

\_\_\_\_\_. «Deleuze, Bartleby y la fórmula literaria». En: *Papel máquina. Revista de cultura N°7*. Palinodia, Santiago, 2012.