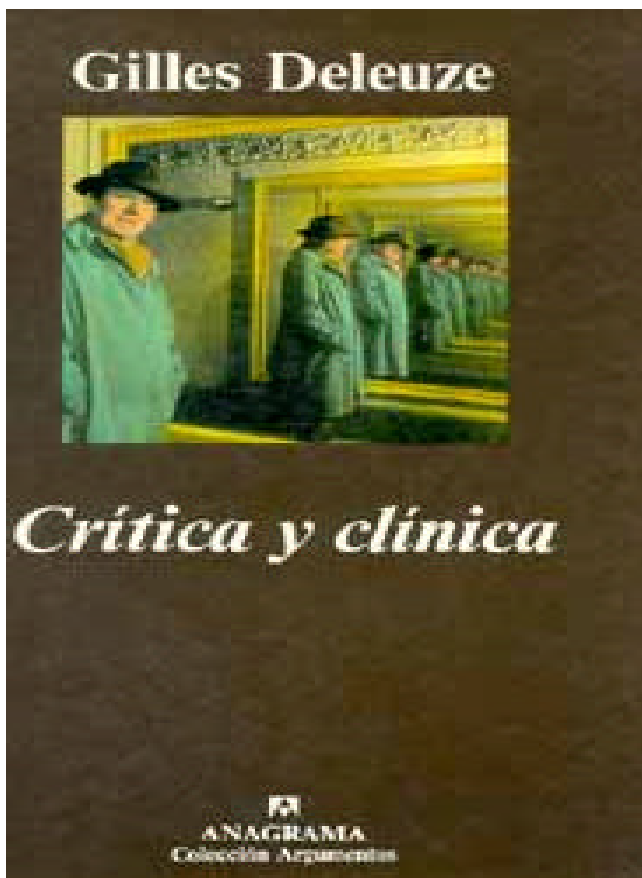


Crítica y clínica

Gilles Deleuze



EDITORIAL ANAGRAMA

Barcelona, 1996

Este material se utiliza con fines
exclusivamente didácticos

ÍNDICE

Prólogo	9
1. La literatura y la vida	11
2. Louis Wolfson o el procedimiento	19
3. Lewis Carroll	37
4. La mayor película irlandesa (“Película” de Beckett)	40
5. Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana	44
6. Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmos	55
7. Re-presentación de Masoch	78
8. Whitman	82
9. Lo que dicen los niños	89
10. Bartleby o la fórmula	98
11. Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry	128
12. Misterio de Ariadna según Nietzsche	140
13. Balbució	150
14. La vergüenza y la gloria: T. E. Lawrence	160
15. Para acabar de una vez con el juicio	176
16. Platón, los griegos	189
17. Spinoza y las tres “éticas”	192
Referencias	211

9. LO QUE DICEN LOS NIÑOS

El niño dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente. Los mapas de trayectos son esenciales para la actividad psíquica. Lo que el pequeño Hans está reclamando es salir del apartamento familiar para pasar la noche en casa de la vecina y regresar a la mañana siguiente: el edificio de la casa de vecinos como medio. O bien: salir del edificio para ir al restaurante para reunirse con la chiquilla rica, pasando por la cochera donde están los caballos, la calle como medio. Hasta el propio Freud considera necesario hacer intervenir un mapa.¹

Sin embargo Freud, como acostumbra, lo reduce todo al padre-madre: curiosamente, la exigencia de explorar el edificio le parece un deseo de acostarse con la madre. Es como si los padres tuvieran unos lugares o funciones primeras, independientes de los medios. Pero un medio se compone de cualidades, de sustancias, de fuerzas y acontecimientos: por ejemplo la calle, y sus materiales como los adoquines, sus ruidos como las voces de los vendedores, sus animales como los caballos atados a los carros, sus dramas (un caballo resbala, un caballo cae, un caballo recibe una tunda ...). El trayecto no sólo se confunde con la subjetividad de quienes recorren el medio, sino con la subjetividad del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento. Nada hay más instructivo que los caminos de los niños autistas, del modo que Deligny establece sus mapas, y los superpone con sus líneas habituales, sus líneas de inercia, sus bucles, sus arreptamientos y retrocesos, todas sus singularidades.² Pero los propios padres son un medio que el niño recorre, cuyas cualidades y fuerza recorre y cuyo mapa establece. Sólo adquieren una forma personal y de parentesco como representantes de un medio en otro medio. Pero es un error hacer como si el niño estuviera primero limitado a sus padres y sólo accediera a otros medios *a posteriori*, y por extensión, por derivación. El padre y la madre no son las coordenadas de todo aquello de lo que el inconsciente se apropia. No existe un momento en el que el niño no esté ya inmerso en un medio actual que recorre, en el que los padres como personas sólo desempeñan el papel de abridores o de cerradores de puertas, de guardianes de los umbrales, de conectadores o desconectadores de zonas. Los padres siempre están en posición en un mundo que no resulta de ellos. Incluso en el recién nacido existe un continente-cuna respecto al cual los padres se definen, como agentes en los recorridos del niño. Los espacios *hodológicos* de Lewin, con sus recorridos, sus rodeos, sus barreras, sus agentes, conforman una cartografía dinámica.³

El pequeño Richard es objeto de estudio por parte de Melanie Klein durante la guerra. Vive y piensa el mundo bajo forma de mapas. Los colorea, los gira, les da la vuelta, los superpone, los puebla con sus jefes, Inglaterra y Churchill, Alemania y Hitler. Lo propio de la libido es rondar la historia y la geografía, organizar formaciones de mundos y constelaciones de universos, derivar los continentes, poblarlos de razas, de tribus y de naciones. ¿Qué ser amado no envuelve paisajes, continentes y poblaciones más o menos conocidos, más o menos imaginarios? Pero Melanie Klein, que sin embargo lo ha puesto todo de su parte para determinar unos medios del inconsciente, desde el punto de vista de las sustancias o de cualidades tanto como de los acontecimientos, parece pasar por alto la actividad cartográfica del pequeño Richard. Sólo la considera un *a posteriori*, mera extensión de personajes de su familia, el buen padre, la mala madre... Los niños resisten el forcejeo y la intoxicación psicoanalítica mejor que los adultos; Hans o Richard se lo toman con todo el humor de que son capaces. Pero no pueden resistir mucho tiempo. Tienen que guardar sus mapas bajo los cuales ya sólo están las fotografías amarillentas del padre-madre. “La señora K interpretó, *interpretó*, INTERPRETÓ ...”⁴

La libido no tiene metamorfosis, sino trayectorias histórico-mundiales. Desde ese punto de vista, no parece que lo real y lo imaginario formen una distinción pertinente. Un viaje real carece por sí mismo de la fuerza para reflejarse en la imaginación; y el viaje imaginario carece de fuerza por sí, como dice Proust, para verificarse en lo real. Por este motivo lo imaginario y lo real deben ser más bien como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil. Así, los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos “un entramado de

¹ Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF (Freud: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, 1987).

² Fernand, Deligny, “Voz y ver”, *Cahiers de l'immuable*, I.

³ Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, págs. 170-173: la noción de camino.

⁴ Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, E. Tchou (*Relato del psicoanálisis de un niño*, *Obras completas*, t. 4, Paídos, 1990).

recorridos”, “en un inmenso recorte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa”.⁵ En el límite, lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente. No basta con que el objeto real, el paisaje real, evoque imágenes similares o vecinas: debe liberar su *propia* imagen virtual, al mismo tiempo que ésta, como paisaje imaginario, se introduce en lo real siguiendo un circuito en el que cada uno de ambos términos persigue al otro, se intercambia con el otro. La “visión” se compone de esta duplicación o desdoblamiento, de esta fusión. En los cristales de inconsciente es donde se ven las trayectorias de la libido.

Una concepción cartográfica es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis. Este vincula profundamente lo inconsciente a la memoria: es una concepción memorial, conmemorativa o monumental, que se refiere a personas y objetos, pues los medios no son más que ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos. Desde este punto de vista, la superposición de las capas está necesariamente atravesada por una flecha que va de arriba abajo y se va hundiendo. Por el contrario, los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*. Al respecto Félix Guattari definió perfectamente un esquizoanálisis que se opone al psicoanálisis: “Los lapsus, los actos fallidos, los síntomas son como pájaros que llaman a picotazos en la ventana. No se trata de interpretarlos, sino más bien de identificar su trayectoria, ver si pueden servir de indicadores de nuevos universos de referencia susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para invertir la situación.”⁶ La tumba del faraón, con su cámara central inerte en la parte inferior de la pirámide, da paso a modelos más dinámicos: del desplazamiento de los continentes a las migraciones de los pueblos, todo aquello a través de lo cual el inconsciente cartografía el universo. *El modelo indio sustituye al modelo egipcio*: el paso de los indios en el espesor de las propias rocas, donde la forma estética ya no se confunde con la conmemoración de una partida o de una llegada, sino con la creación de caminos sin memoria, ya que toda la memoria del mundo permanece en la materia.⁷

Los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto. El pequeño Hans define un caballo estableciendo una lista de afectos, activos y pasivos: tener un pajarito muy grande, arrastrar cargas pesadas, tener anteojeras, morder, caer, recibir latigazos, hacer mucho ruido con las piernas. Este reparto de afectos (en el que el pajarito representa el papel de transformador, de convertidor) es lo que constituye un mapa de intensidad. Siempre es una constelación afectiva. Resultaría abusivo considerar también este caso, como hace Freud, una mera derivación del padremadre: como si la “visión” callejera, frecuente en aquella época –un caballo cae, recibe latigazos, se debate–, no fuera capaz de afectar directamente a la libido y tuviera que recordar una escena de amor entre los padres... La identificación del caballo con el padre roza lo grotesco, e implica un desconocimiento de todas las relaciones del inconsciente con las fuerzas animales. Y de igual modo que el mapa de movimientos y de trayectos ya no era una derivación o una extensión del padremadre, el mapa de las fuerzas o intensidades tampoco es una derivación del cuerpo, una extensión de una imagen previa, un suplemento o un *a posteriori*. Polack y Sivadon hacen un análisis profundo de la actividad cartográfica del inconsciente; su única ambigüedad consistiría tal vez en considerarla una prolongación de la imagen del cuerpo.⁸ Al contrario, el mapa de intensidad reparte los afectos, cuyos vínculo y valencia constituyen cada vez la imagen del cuerpo, una imagen siempre retocable o transformable a la medida de las constelaciones afectivas que la determinan.

⁵ Vid. Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, cap. I.

⁶ Guattari, *Les années d'hiver*, Barrault. Y *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.

⁷ Elie Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, pág. 38: “Allí, en la orilla del mar, en el umbral de una montaña, se encontraban con una muralla de granito. Entonces entraban todos en el granito... Tras de sí dejaban la roca vaciada, galerías excavadas en todos los sentidos, paredes esculpidas, cinceladas, pilares naturales o artificiales...”

⁸ Jean-Claude Polack y Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, PUF (los autores oponen el método “geográfico” a un método “geológico” como el de Grisela Pankow, pág. 28).

Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir: el pequeño Hans no forma con el caballo una representación inconsciente del padre, sino que está siendo arrastrado en un devenir-caballo al que los padres se oponen. De igual modo, el pequeño Arpad y todo un devenir-gallo: el psicoanálisis equivoca una y otra vez la relación del inconsciente con unas fuerzas.⁹ La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices. El devenir-caballo de Hans remite a un trayecto, de la casa al almacén. El recorrido a lo largo del almacén, o bien la visita al gallinero, son trayectos habituales, pero no inocentes paseos. Se comprende perfectamente por qué lo real y lo imaginario tenían que superarse, o incluso intercambiarse: un porvenir no es imaginario, como tampoco un viaje es real. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro.

Lo que se refiere a la libido, aquello de lo que la libido se apropia, se presenta con un artículo indefinido, o mejor dicho es presentado por el artículo indefinido: *un* animal como calificación de un devenir o especificación de un trayecto (*un* caballo, *una* gallina ...); un cuerpo o un órgano como poder de afectar y de ser afectado (un vientre, unos ojos ...); e incluso unos personajes que impiden un trayecto e inhiben unos afectos, o por el contrario los propician (*un* padre, *unas* personas ...). Los niños se expresan de este modo, un padre, un cuerpo, un caballo. Estos indefinidos parecen a menudo resultar de una falta de determinación debida a las defensas de la conciencia. Para el psicoanálisis, se trata siempre de mi padre, de mí, de mi cuerpo. Es un furor posesivo y personal, y la interpretación consiste en volver a encontrar a unas personas o unas posesiones. “A un niño le pegan” tiene que significar “mi padre me pega”, aunque esta transformación siga siendo abstracta; y “un caballo cae y agita las patas” significa que mi padre hace el amor con mi madre. Sin embargo al indefinido no le falta de nada, y sobre todo no le falta determinación. Es la determinación del devenir, su potencia propia, la potencia de un impersonal que no es una generalidad, sino una singularidad en el punto más alto: por ejemplo, no hacemos *el* caballo, como tampoco imitamos a *tal* caballo, sino que uno se vuelve un caballo, alcanzando una zona de vecindad en la que ya no podemos distinguir entre nosotros y aquello en lo que nos estamos convirtiendo.

El arte alcanza asimismo este estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos. Siempre hay una trayectoria en la obra de arte, y Stevenson pone de manifiesto la importancia decisiva de un mapa coloreado en la concepción de *La isla del tesoro*.¹⁰ Lo que no significa que un medio determine necesariamente la existencia de los personajes, sino más bien que éstos se definen a través de trayectos que efectúan real o mentalmente, sin los cuales no devendrían. En la pintura, puede haber un mapa, en la medida en que el cuadro es menos una ventana sobre el mundo, a la italiana, que un montaje en una superficie.¹¹ En Vermeer, por ejemplo, los devenires más íntimos, los más inmóviles (la muchacha seducida por un soldado), la mujer que recibe una carta, el pintor que está pintando ...), remiten no obstante a amplios recorridos de los que un mapa da fe. He estudiado el mapa, decía Fromentin, “no como geógrafo, sino como pintor”.¹² Y como los trayectos son tan poco reales como imaginarios son los devenires, hay en su unión algo único que sólo pertenece al arte. El arte se define así como un proceso impersonal en el que la obra se compone un poco como un *cairn*, con las piedras que van aportando diferentes viajeros y devinientes (más que volvientes) que dependen o no de un mismo autor.

Sólo una concepción de estas características puede liberar al arte del proceso personal de la memoria y del ideal colectivo de la conmemoración. Al arte-arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial se opone un arte-cartografía que se fundamenta en “las cosas de olvido y los lugares de paso”. Como la escultura, cuando deja de ser monumental para volverse hodológica: no basta con decir que es paisaje, y que acondiciona un lugar, un territorio. Lo que acondiciona son caminos, es ella misma un viaje. Una escultura sigue los caminos que le confieren un afuera, funciona sólo con curvas no cerradas que dividen y atraviesan el cuerpo orgánico, no tiene más memoria que la de la materia prima (de ahí su procedimiento de talla directa, y su frecuente empleo de la madera). Carmen Perrin limpia bloques erráticos del verde que los integra en el sotobosque, los devuelve a la memoria del glaciar que los traído hasta aquí, no para asignarles su origen, sino

⁹ Vid. Ferenczi, *Psychoanalyse*, II, Payot, “Un hombrecito-gallo”, págs. 72-79 (*Obras completas*, Espasa Calpe, 1984).

¹⁰ Stevenson, (*Euvres*, col. Bouquins, Laffont, págs. 1079-1085).

¹¹ Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, “la llamada de la cartografía en el arte holandés”, Gallimard, pág. 212.

¹² Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Euvres, Pléiade, Gallimard, pág. 18.

para convertir su *desplazamiento* en algo visible.¹³ Cabe objetar que un circuito turístico como arte de los caminos no resulta más satisfactorio que el museo como arte monumental y conmemorativo. Pero hay algo que distingue esencialmente el arte-cartografía de un circuito turístico: es que corresponde en efecto a la nueva escultura tomar posición sobre unos trayectos exteriores, pero esta posición depende en primer lugar de los caminos interiores a la propia obra; el camino exterior es una creación que no es preexistente a la obra, y depende de sus relaciones internas. Giramos alrededor de la escultura, y los ejes de visión que le pertenecen hacen que percibamos el cuerpo ora en toda su longitud, ora en un insólito escorzo, ora siguiendo dos o más direcciones que se separan: la posición en el espacio circundante depende estrechamente de estos trayectos interiores. Es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias. Un mapa de virtualidades, trazado por el arte, se superpone al mapa real cuyos recorridos transforma. No sólo la escultura, sino toda obra de arte, así la obra musical, que implica estos caminos o andaduras interiores: la elección de tal o cual camino puede determinar cada vez una posición variable de la obra en el espacio. Toda obra comporta una pluralidad de trayectos, que sólo son legibles y sólo coexisten en el mapa, y cambia de sentido según los trayectos que se eligen.¹⁴ Esos trayectos interiorizados no son separables de unos devenires. *Trayectos y devenires*, el arte los hace presentes unos dentro de los otros; convierte en sensible su presencia mutua, y se define así, invocando a Dioniso como el dios de los lugares de paso y de las cosas de olvido.

¹³ Sobre un arte de los caminos, que se opone a lo monumental y a lo conmemorativo, *Voie suisse: l'itinéraire genevois* (análisis de Carmen Perrin). Vid. también *Bertholin* (Vassivière), con el texto de Patrick Le Nouène, "Cosas de olvido y lugares de paso". El centro de Vassivière, o el de Crestet, son lugares de esa nueva escultura, cuyos principios remiten a las grandes concepciones de Henry Moore.

¹⁴ Vid. en Boulez la multiplicidad de recorridos, y la comparación con el "plano de una ciudad", en obras como la "Tercera sonata", "Eclat" o "Domaines": *Par volonté et par, hasard*, Seuil, cap. XII ("la trayectoria de la obra tenía que ser múltiple ...").

BIBLIOGRAFÍA*

Prefacio a **Louis Wolfson**, *Le schizo et les langues*, Éd. Gallimard, 1970.

En **Beckett**, *Revue d'esthétique*, 1986.

Philosophie, n.º 9, invierno de 1986.

Fanny y Gilles Deleuze, Prefacio de D. H. Lawrence, *Apocalypse*, Éd. Balland, 1978.

Libération, mayo de 1989.

Posfacio a **Melville**, *Bartleby*, Éd. Flammarion, 1989.

Philosophie, n.º 17, invierno de 1987.

En *Nos Grecs et leurs modernes*, Éd. du Seuil, 1992.

* La mayoría de estos textos se encuentran modificados y aumentados.