

El dispositivo *poiético*: un Cuerpo-sin-Órganos*

*Eduardo Andión Gamboa***

Se trata en este ensayo de operar un gozne entre el discurso del arte sobre la práctica creativa referida a la originalidad y la singularidad y la práctica de la comunicación dependiente del sentido y la cultura común. El abordaje se realiza desplazándose fuera de los marcos que piensan al arte y la creación como originados solamente desde una subjetividad personalizada y demasiado significada en lo humano. Y abandonar también la concepción corriente de la comunicación sólo como un intercambio masificado del sentido común. El gozne conceptual que se propone es el concepto Cuerpo sin Órganos (CsO) utilizado para comprender cómo una profusión de aconteceres de sentido, se generan como dispositivos poéticos de líneas de creación, pero que no se asientan en la negación o en la sutura de la herida, sino en la afirmación y en la multiplicidad del añadido continuo y por tanto tampoco en la sustracción o en el vacío de la carencia de ser.

PALABRAS CLAVE: práctica creativas, comunicación dispositivo poético, cuerpo sin órganos.

In this essay the author searches to operate a *hinge* between the art discourse of the creative practice referred to originality and singularity and the communication practices dependent of commonsense and common culture. The approach is done displacing the framing of art and creation as conceived solely originated from a personalized subjectivity and, in some way, excessively signified on human condition. It also tries to abandon the ordinary conception of communication only as a mass exchange of common sense.

* Parte de este ensayo fue una ponencia que se leyó el 23 noviembre de 2006 en el marco del Sexto Encuentro Música Arte y Cultura de la revista electrónica *Clon* y el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco. Se vincula con temas expuestos pero no desarrollados en “La poiética tachada...”, texto por publicarse en el *Anuario de investigación 2006*.

** Profesor-investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco.

The proposed *conceptual hinge* is the Body Without Organs (BwO), and it is used to understand how a profuse amount of sense events are generated as a poetic device of creation lines, yet without being grounded in negation or in the suture of the wound, but in the affirmative assertion and in the multiplicity of continuous aggregation and therefore nor in the sustraction or the voidness of the lack of being.

KEY WORDS: creative practice, communication, poetic device, body without organs.

EN ESTE BREVE ENSAYO trato de clarificar las relaciones entre la comunicación y la práctica creativa y afirmativa del arte, dilucidar cómo llegar a la enunciación de la singularidad y participar en el poder de lo sensible, sin generar con ello el punto de vista unánime en la homogeneidad estética de la comunicación. Me parece que es posible tratar esas relaciones a través del concepto de *Cuerpo-sin-Órganos* (CsO), y aventurar una justificación de su pertinencia para comprender de una manera más acertada y fina los procesos de la comunicación mundializada y la función del arte en ellos, quizás de acreditar, también, el poder de resistencia de lo inconmensurable y de la emocionante lentitud.¹

Quisiera en esta reflexión establecer concisamente el contexto en el cual viene al caso la consideración del concepto CsO antes de entrar de lleno al desarrollo del ensayo.

La problemática del reconocimiento de la autoridad creadora, tanto del arte como del artista, está contemplada en la investigación que llevo a cabo sobre los regímenes discursivos de lo universal humano y sus modos expresivos.² Frente a la democratizante producción simbólica de la comunicación

¹ Hay más conceptos de Gilles Deleuze para desarrollar en un futuro: por ejemplo, Ritornello elaborado junto con Félix Guattari y el Cristal-tiempo propio de la filosofía de Deleuze en su aproximación al cine, y que pueden ser útiles para comprender procesos artísticos contemporáneos.

² Entiendo por régimen de sentido de lo universal una moral transcultural; es decir, la posibilidad de asentar sobre comportamientos y rasgos humanos básicos una multiplicidad en la univocidad. Ejemplos serían el lenguaje, el trabajo y la imaginación poética como facultades elementalmente humanas, así llamadas por el antropólogo italiano Mario Cirese. El sociólogo Amitai Etzioni, al constatarla en distintas sociedades, ha propuesto también la adopción universal de la llamada Regla dorada: “Haz al otro lo que quisieras para ti”. La naturaleza y existencia de lo elemental humano es aún motivo de controversia, por ejemplo en ciertos fenómenos como

social contemporánea, el artista y el arte encaran frecuentemente su desautorización como forma de cultura excluyente, y en otras ocasiones se le desacreditan sus pretensiones ecuménicas al incluirlo en el campo económico como mera mercancía y objeto de inversión, por tanto como un arte con intereses y principios mediatizados y no autónomos. En respuesta, la producción de arte y el productor simbólico buscan crear un objeto cultural que forme parte de los referentes inmediatos y del conocimiento de trasfondo de su público, que participe estéticamente de la *doxa* u opinión común. A la actividad artística tal búsqueda le inhibe y le resta su capacidad crítica, juguetona y experimentadora con los significados e interpretaciones ortodoxos y establecidos. Por lo anterior, se ha llegado a afirmar que se vive “el fin de la utopía del arte” o de “la utopía estética” (Ranciére, 2004), y que ya no se cree en sus poderes de crítica, de transfiguración, y sobre todo *de la capacidad de comunicación del arte*.

Como explicación se propone que cuando la cultura deviene en esfera separada, en gran parte destinada al entretenimiento y a los dividendos de empresa, cuando los valores de la democracia se ponen en duda y con ello se pierde la condescendencia del público por los gustos distintos, cuando ya no puede haber profetas del arte, queda un pseudo vanguardismo, de modo que las “corrientes artísticas” se quedan esforzándose vanamente en producir algún sentido, aunque éste fuese paródico (Michaud, 1999). En un texto más reciente Michaud recupera y formula con nitidez la idea según la cual en las sociedades contemporáneas ha triunfado precisamente el aspecto estético por encima del contenido (Michaud, 2003). Se trataría de comprender el fenómeno de que aun con la inclusión de contenidos culturalmente determinados se alcanza a conquistar mercados, y ello no es posible más que a través de la producción de obras con estéticas primarias y elementales pero universales.

Dentro de la indagación sobre los procesos de producción y de mediación simbólica en México, he abordado el tema de la divulgación y difusión de alta cultura y del arte como una manifestación de esa problemática de lo singular y lo particular frente al espacio de un régimen posible de prácticas de lo universal humano, divulgación que sin embargo puede hacer perder a la creación la

la dominación masculina. Desde la teología, la posibilidad de una ética universal ha sido propuesta por Hans Küng. Sin embargo, cabe preguntarse, y ese es el tópico de este texto, si se requiere también de una estética compartida, de una sensualidad común para esa ética elementalmente humana.

especificidad de su singularidad (Heinich, 1998). Me ha interesado por tanto la *controversia* del arte con los valores del sentido común, en especial los casos de irreverencia y de acción niveladora o *democratizadora* de las formas artísticas distinguidas y consideradas excluyentes. A tal profanación u operación desacralizadora se le ha justificado por el mismo estatus canonizado del arte del que hay que despojarlo. En descargo de esos actos se alega que en las disposiciones incorporadas de los agentes sociales, éstos atribuyen a los objetos artísticos su ilegibilidad, su inaccesibilidad al sentido común y a la sensibilidad no educada del hombre ordinario, por tanto ha lugar a este trabajo de desnivelación del Arte hacia un producto cultural de minúsculo grado artístico. Exigiéndosele que no obstante, he aquí la paradoja, mantenga su potencial crítico, transgresor y en consecuencia transformador; en pocas palabras, que cumpla la profecía de cambio. Todo esto en sentido contrario a los productos emitidos de los *media* masivos de comunicación que, persiguiendo un público inmediato consumidor, operan sobre *esloganes* y *clichés*, desde una comunidad de sentimientos previos, desde un sentido común que supone una implícita estética compartida, y de un modo de sentir obvio y dado por descontado. Se trata, dicho dentro de una fórmula más frecuentada, de la tensión entre la comunicación y el arte, entre mercado y originalidad. Entre la estandarización y el valor que se le otorga a la creación artística en sus capacidad subversiva e innovadora.

Esta cuestión, como ya lo señalé, proviene de algunos hallazgos en mis trabajos anteriores sobre la divulgación cultural y artística, que desemboca en el problema de la perturbación resultante entre el discurso social común y la legitimidad de los sentidos singulares e idiosincrásicos de la práctica artística contemporánea. Al indagar en la emergencia del discurso universalizante que justifica la promoción de los productos del artista creador, me he preguntado acerca del papel de la actividad artística como instancia productora de sentidos nuevos y emergentes o bien como promotora de una creencia ecuménica, en una estética que se vertiera en ética transcultural.³

³ En el proyecto de investigación más amplio (Andión y Reyna, 2004) se propone contrastar las universalidades desde la esfera sensible del hacer-sentir artístico respecto del régimen de lo religioso y sus dispositivos-gozne con lo suprasensible. Se trataría de debatir acerca de una universalidad que no impusiera ni su autoridad, ni violentara con su dominio, es decir de una que ocurra durante su ejercicio y no de maneras obturantes, antes o después de su ocurrir. Una

Se puede ahora hacer una primera aproximación al concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO) desarrollado por Félix Guattari y Gilles Deleuze. Como se sabe, es un término que tomaron prestado de Antonin Artaud, quien lo utilizó durante la emisión del programa de radio “Para terminar con el juicio de Dios” (1947). El CsO me parece un concepto relevante para el juicio de la comunicación porque designa una actividad poética en todo opuesta a la práctica de la comunicación social. Ya que esta última moviliza sus significados presuponiéndolos ya compartidos por el receptor, es por ello que opera con una proclividad a la consigna y a las nociones *cliché* que movilizan el sentir solamente sobre lo reconocible, desde lo ya dicho y sabido.

El concepto de CsO remite en cambio a una desestructuración o descodificación de un organismo estructurado cualquiera, refiere a lo que favorece una generación de flujos turbulentos de los significados, nociones y sentires comunes, y permite concebir aquello que dispone hacia una fabricación de vacíos y desiertos, desterritorializaciones anteriores al trabajo propiamente *poiético* de dar forma a lo aún no visto, lo todavía no dicho, lo que no se ha sentido. El CsO, en contraste con la comunicación, opera como una práctica, una experimentación, en una producción siempre anterior y que traza e induce la aparición de la multiplicidad. Por lo tanto, me parece un aspecto relevante para la investigación de la dinámica los dispositivos de la creación de los afectos y perceptos (Deleuze y Guattari, 1993), de la oscilación de *lo sensible común*, dentro las instituciones del campo de producción simbólica de México.⁴

experiencia de sincera y humilde sumisión, que no se da automáticamente, sino que requiere preparación y pureza de espíritu. Un poco como el acaecer de la creación que al trazarse instaura su consistencia y perceptibilidad, pero también su gozo.

⁴ Véase “Del esoterismo a la divulgación” (Andión, 2005). Hay que notar que en las querellas estéticas y artísticas del nacionalismo revolucionario y el cosmopolitismo que han regresado una y otra vez en la historia del campo cultural mexicano, la noción de comunidad de sentimientos propuesta por Raymond Williams nos permite objetivar una lucha simbólica que no ocurre sólo en las ideas sino en las emociones y los afectos. La historia del arte tiende a registrar más bien las imágenes poéticas y plásticas, y las emociones han quedado a cargo de la historia de las industrias del entretenimiento y la comunicación masiva. La sensibilidad común será, para las teorías al uso, esa manera de sentir no auténtica, equívoca, ubicada en la esfera de la irracionalidad y considerará que la poesis inauténtica, al generar dispositivos emocionantes (sublimes) quizá desestabiliza personalmente en el fuero interno, pero no concientiza socialmente.

Con el concepto CsO apuntaría a comprender la paradójica fuerza simbólica del acto *poiético*, de la composición artística, que residiría en la creación de dispositivos de *sensaciones de devenir* desde un previo trabajo de evacuación del territorio común de la *doxa* (Deleuze, 1996:11). Dicho de otro modo, en un acto de divulgación se requiere del apoyo fundado en el sentido común compartido para apuntalar la comunicación del arte, aunque no se puede asegurar la ocurrencia del devenir arte. El acto de crear (escribir, pintar, filmar) solicita en cambio operar en el *no-sentido*, en el afuera de lo no formado, desde el que se logra hacer un plano de inmanencia, hacer ocurrir un evento de sensación, el producir una experiencia de afección y percepción, pero que no acaba fuera de sí, sino dentro de su propia intensidad, con su propia consistencia.

De ahí surgen las habituales objeciones a los fines del arte. Ya sea que tenga la finalidad educativo-instrumental o bien la meta expresiva, en ambos casos los objetivos son del orden trascendental, del exterior a la creación misma, y no conciernen al *Cuerpo sin Órganos*. El acto creativo por el contrario, desde el concepto del CsO se entiende en un *maquinar* durante el ocurrir inmanente de la sensación.

Ahora bien, el riesgo reside en la caída en el abismo, en el desfundamiento hacia la insensatez. Cómo comprender ese *maquinar*, ese proceso de dislocación, de apartamientos y de síntesis disyuntivas, sin quedarse en el mutismo conmovido de lo innombrable, sin acabar al final con un cuerpo vacío, sin ningún órgano con el cual construir una rampa deseosa o terminar con un cuerpo canceroso en una mera pululación implosiva.

Frente al campo de la comunicación social, en la esfera de la opinión, podemos con el *Cuerpo sin Órganos* distanciarnos de las agencias publicitarias y sus señuelos de creación. Porque no se trata sólo de infiltrar con innovaciones a los órganos de formación y comunicación de la opinión (*doxa*), sino de constituir un plano de composición para la emergencia de sensaciones y figuras estéticas para un “pueblo venidero”, no para el pueblo actual que ya sabe lo que le dirán. El maquinar del arte como CsO descompone la forma, despierta y enseña a sentir a una población aun en estado de caos, que así emergerá con el trazo que le dispone a experimentar la obra poética.

Desde una perspectiva sociológica, el arte será entendido entonces como un tipo de campo social donde prima un régimen de turbulencia de sentido, pero cuya actividad disolvente requiere de una esfera acotada, una zona con

reglas de juego propias. Esta separación del *continuum* societal será lo que hace aparecer al campo del arte como excluyente y por ende blanco de ataques por parte de las instancias sociales con pretensiones de unanimidad. El fundamentalismo dogmático (religioso, político, étnico o cultural) disputa constantemente la pretendida autonomía de las destrucciones experimentales de significados que se realizan por poetas y artistas en el campo artístico de producción simbólica.

En un espacio mundial “globalizado”, donde la esfera simbólica planetaria manifiesta la tensión entre los sentidos universales y los particulares, un régimen estético, ya sea religioso o bien artístico (música, poesía, arquitectura, teatro, cine, moda e imágenes de estilos de vida y del diseño) aparecen entonces como de las pocas áreas que conforman una posibilidad de un discurso transcultural y que se resuelve por condensación y por analogía las polaridades entre lo local y lo global, entre lo universal y singular. El esteticismo elemental del discurso globalizador lo intenta lograr sin imponer síntesis absolutas, considerando que hay proyectos contrapuestos tanto de difíciles diálogos interreligiosos o como de los hiperbólicos *choques civilizatorios*.

Una perversión del proceso creativo y su universalización consagratoria reside en el factor mercantil y financiero que hace del ejecutivo (CEO) el equivalente del artista creador y promotor de innovaciones; por otro lado, el capitalismo informacional con su equivalencia generalizada satura las diferencias en una identidad abstracta y trascendente de consumidor.⁵ Al *cliente* se le hace reaccionar para que colabore con sus “opiniones” y se diseña el producto con sus “informaciones” para venderle luego el resultado de *sus fantasías*.

⁵ Esta paradójica apropiación empresarial de la innovación por parte del discurso del neocapitalismo a partir de la glorificación del caos y del cambio de inspiración artística es desarrollado ampliamente por Boltanski y Chiapello (2002:591 y ss). Este último capitalismo produce vacíos para extraer diferenciales de valor-tiempo hacia la significación monetaria, que se territorializan al convertirse en flujos recodificados recuperados para el intercambio. Según J.F. Lyotard en *El diferendo*, “El género económico está regido por las reglas de paridad de los referentes y de permutabilidad de los destinadores y destinatarios [...] las diferencias entre géneros del discurso son consideradas desdeñables por el tribunal del capitalismo [...] y descarta el suceso, el evento, la maravilla, la espera de la comunidad de sentimientos. El tiempo alcanza su plenitud con el capital como tiempo ganado [...] en el intercambio hay que anular la deuda y rápido, mientras que en la narración hay que reconocerla, honrarla, diferirla. El rendimiento implicado en la regla de la paridad de cesión-contracesión puede neutralizar el ocurre de modo que sólo acontezca lo negociable” (1983:199 y ss).

Los flujos semióticos circulantes en la esfera simbólica mundializada con su divisibilidad y segmentación de mercados socavan la posibilidad de un discurso universal que no sea sino el de un consumidor abstracto. El discurso universal es parasitado por el género económico que hace que los flujos entren en fluctuación, parcializándolos y abocándolos al beneficio del régimen financiero. Los títulos de dos *best-seller*, uno de la década de 1980, *Prosperando en el caos*, y otro de la de 1990, *Rebelarse vende*, ilustran con creces este proceso sociohistórico. No obstante lo anterior y en contraste con el espacio de la Red donde se permite y se busca todavía el acto de donación gratuito, que se justifica en la ideología de la “inteligencia colectiva” de la Red o de la “sabiduría de los muchedumbres”, la llamada *wiki-wisdom*. Esta condición genera en la actividad artística contemporánea una bipolaridad que fluctúa entre durar y disiparse lo que en cierta medida entra en sintonía con la lógica expuesta del hipercapitalismo: desterritorializaciones y reterritorializaciones, capturas que bloquean y obturan los flujos de composición de sentido, estableciendo significancias despóticas nacionalistas, carismáticas o teológicas.⁶

Liotard, desde otro punto de vista, lo formula con gran precisión. Recupera la noción de lo *sublime* como zona de ocurrencia de una creación infinita, aunque considerado como un suceso en busca de principios de configuración, dado que el acto artístico se enfrenta a lo que no es presentable, a lo que no se puede imaginar, ni darle forma. Para alzarse como una poética conceptualista del arte contemporáneo se requiere por tanto “elevar lo visible a lo invisible”. Su rehabilitación se asienta en el idealismo dramático de Schelling donde lo *sublime* se plasma, dentro de la estética, en una problemática que es una reposición de las cuestiones más antimiméticas de la tradición platónica. Así, para él la belleza se presenta como “infinito representado de manera finita”. En la esfera de la creación de arte lo *sublime* se alza en lo que puede llamarse el núcleo de la inspiración, el aspecto más auténticamente generativo y productivo de la acción artística. *Sublime* será la pendiente a través de la cual el arte implanta sus raíces en el infinito, lo que atañe más a su idea que al hecho fenomenal. *Sublime* es por tanto el límite trascendental que instituye la posibilidad misma

⁶ En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1988), Deleuze y Guattari se extienden con perspicacia sobre este oscilar destructivo del capitalismo como régimen de flujos y máquina de guerra (véase sobre todo en las mesetas-capítulo: Micropolítica y segmentaridad. Tratado de nomadología y Aparato de captura).

de la creación de una obra de arte. Lo *sublime* constituye dentro de la poética el elemento de embriaguez, el aspecto espontáneo y vital, la fuerza generativa de la idea. Hacer que la presencia remita a una ausencia, erigiéndose por ello en una presencia que se niega, que se tacha para señalar hacia otro lugar. Deshacer inventando al mismo tiempo el modo de hacer (Andión, 2006). Finalmente desde la recepción estética el sentimiento sublime remite a una belleza fundada en el contraste de lo finito y lo infinito, en lo bello tremendo.

Hay también otro motivo para estas reflexiones acerca de las disposiciones creativas, esta vez de carácter personal: frente a la crisis de la comunicación en el campo del arte intento recuperar una antigua inquietud de cuando simultáneamente estudiaba, indeciso, pintura y comunicación, duda y perplejidad que ahora desarrollo como la posibilidad e imposibilidad de lo universal sensible en una especie de comunidad participada (*methexis*) en las diferencias.⁷ Comprendo ahora que mis titubeos ocurrían durante la emergencia de una crisis, que se iniciaba a partir del triunfo y posterior predominio de la televisión con sus transmisiones directas de Vietnam y de otros eventos inesperados, además de la aparición y luego el uso generalizado de la computadora personal y el teléfono móvil con cámara fotográfica digital integrada. A partir de la cual el arte, que había poseído el monopolio de la creación de imágenes se enfrentaba a un nuevo desplazamiento radical en la generación icónica, a una sobreabundancia de imágenes compitiendo por la atención y el tiempo de todos nosotros. Tal fenómeno orillaba al campo del arte a modificar sus relaciones de gestación de los iconos y con las imágenes en general y por eso mismo adentrándose en un conflicto que irá desde la forma de creación de objetos solamente bellos hacia un modo estético que ahora los trastoca por “objetos de significación” (Danto, 1989); y abriéndose en la instalación de frágiles pactos de atención con el público en sus modos no objetales, conceptuales o de acción.

⁷ Es la *methexis* uno de los tres conceptos usado por Platón para definir la relación entre las cosas sensibles y las ideas; *mimesis* y *parusia* (presencia) son los otros dos. L. Lévi Bruhl usó el concepto para ilustrar la mentalidad primitiva, con el cual remitiría un ámbito anterior a la distinción entre las cosas que se participan (Abbagnano & Fornaro, 2004). Actualmente se le ha asociado por Jacques Rancière con la estética como participación en *Le partage du sensible* (véase también a J.L. Nancy, *La communauté désœuvrée*). Una idea similar a la que propuso Raymond Williams como “Estructura de sentimiento” en *Marxism & literature* (1977).

Aquella desazón creativa, aquel desasosiego surgía de la angustia de la creatividad, que llevaba a preguntarme: cómo se llega a ser creativo, y sobre todo cuál sería el camino para alcanzar la originalidad creadora. La denominada “ansiedad de las influencias”, tal como la ha desarrollado el crítico literario Harold Bloom, hacía estragos en la autoestima de un joven pretendiente a la originalidad artística. Pero el asunto llegaba a unos límites extremos cuando, en mi alma juvenil, imaginaba tener que volverme loco para entrar al campo de los artistas creadores. Como si la locura fuera un acto voluntario y que se desprendía de la ingenua creencia de que solamente enloquecido alcanzaría trascender el sentido común y así llegar a ser necesariamente un creador de arte. Y al mismo tiempo abandonar la comunidad originaria y entrar a otra “inconfesable” (Blanchot, 1992).

Hicieron falta aún varias tribulaciones interiores para llegar a interrogarme de modo más serio y con otros parámetros, cómo era posible lo nuevo, y si eso no conllevaba un destierro y apartamiento de la comunidad de sentimientos o bien de una *mutación* dentro de ella. Dicho de otro modo se trataba de enfrentar la cuestión de si se podía inquirir y explorar la manera en que se produciría una diferencia comunicable. Esto para evitar recaer en los lugares comunes, tal como por ejemplo sucedió en las incursiones publicitarias como personal supuestamente “creativo”. O bien resultando en las pobres y estériles consecuencias de abismarme en un estanque informe y autocomplaciente, con pretenciosas obras presuntamente transgresoras, y que al final me arrojan emocionalmente en lo caótico mismo, donde ninguna diferencia difiere, ni se adquiere ninguna consistencia y simplemente se disipa en una fluctuación sin consecuencia entre las demás intensidades, “sin nódulo, ya sin órganos, en el puro no” (Girondo, 1982).

En otras palabras, no alcancé entonces a realizar ese trabajo del pensar diferenciante, que permitiera saltar por sobre el sentido común, por encima de la sensibilidad compartida del lugar común. No solamente transfigurarlo, como sucede en la publicidad, sino que generara lo efectivamente inaudito, aquello tan novedoso que fuera indiscernible, pero que aun así fuese implacable y virulento, algún sinsentido que aunque pareciera por tanto solamente ruido a los oídos de los espectadores ordinarios tuviese una consecuencia de transformación, alcanzar la otra orilla, el otro territorio. Con el riesgo de que descentrarse y explorar el margen de afuera puede conllevar regresar con un balbuceo, con

una *diferencia* inasimilable. Se puede situar con ello el inicio del tono posutópico del arte.⁸

Antes, a este sentimiento *desdiferenciante*, de inmersión en la pura mismidad, se le llegó a denominar como *sublime*, aquella sensación de inconmensurabilidad y afección de experimentar la fuerza más allá de lo humano o de lo inteligible, tan intenso que fuera designado como Belleza. Como si frente a uno apareciera algo que es un signo, pero que sin embargo es indescifrable, no solamente para el entendimiento sino para la sensación y la emoción. Por tanto se puede decir que sería un nítido sentir convulso y oscuramente conmovedor. Lyotard (1984) considera también incluir en esto la idea de *hipotiposis*, que significa “esbozo o lineamiento para señalar la figura por la cual algo está vívidamente delineado en palabras. Y en ese sentido es que lo utiliza Kant para advertir sobre la relación entre la belleza y la moralidad, es decir cuando la belleza natural simboliza la moralidad y la *hipotiposis* de la moral, esto es su vívida manifestación intuitiva. Las *hipotiposis* son pues exhibiciones o manifestaciones del concepto mismo, sólo que en forma intuitiva, a diferencia de las palabras y otros signos que serían simples expresiones de los conceptos o, en este caso, de las afecciones y percepciones (Abagnano y Fornero, 2004).

Esta conciencia de algo, aunque sin forma, llevó a considerar la imposibilidad de significar lo Otro absoluto. Su figura se condensa en la supuesta carencia de significado en el lenguaje del loco, se suponía que era un habla ininteligible porque estaba fuera del mundo, pero por eso mismo era irrelevante.

La ecuación de locura y ausencia de obra [...] el loco es un excluido social, una exclusión que se reduplica con una reclusión y se triplica con una enajenación producida por el saber de la psiquiatría. El loco carece de lenguaje [...] aunque en cualquier caso su mensaje no atañe al mundo normal; es más, no es un decir que conteste nada y no es inquietante porque es un decir fuera del mundo

⁸ Rancière va a distinguir dos posibles concepciones de un presente post-utópico del arte “La radicalidad del arte como potencia singular de presencia de aparición e inscripción, desgarrando lo ordinario de la experiencia. Esa potencia se piensa como concepto de lo sublime, (Kant) como presencia heterogénea e irreductible en el núcleo de lo sensible de una fuerza que lo sobrepasa. La segunda posibilidad radicaliza al contrario la idea de lo sublime como separación irreductible entre la idea y lo sensible. Lyotard —apunta Rancière— da al arte moderno la misión de testimoniar lo que hay de irrepresentable. La singularidad de la aparición es por tanto una presentación negada, una aparición fulgurante” (2004).

de razón. Pero se le concede la palabra con Sade, con Nietzsche, con Artaud [Trías, 1984].

Y es eso lo que se busca en la retórica y en la fuerza del discurso forense del poder político: la eficacia metafórica que conduce de lo conocido a lo insólito, a lo nuevo y desconocido, la psicagogía de la retórica (Abril, 2003). Para entrar en este problema del extrañamiento, de la violencia disruptiva de otro modo de sentir, recorro al CsO para figurarse el trabajo del pensar poético, de la apetencia y del deseo productivo frente a los obstáculos que lo obturan y a la posibilidad de la creación y de la productividad de un deseo, que no está ya siempre ahí como carencia, sino que requiere ser constituido cada vez. Todo lo contrario a los procesos de comunicación mediática que repiten como cuerpo canceroso o implosionan la insignificancia del vacío.

En primer lugar, con el concepto de CsO se pueden exponer las prácticas u operaciones de ablandamiento, de borramiento de *las líneas duras* de los esquemas sensoriales. Lo anterior para referirse al acceso a una experiencia de corporalidad dúctil, plástica y que permita los agenciamientos a los distintos estratos de la realidad, que se actualiza como *individuación inmanente*. Se trata de consentir a la *descomposición compositiva* como forma poética del arte y que en algunas ocasiones se han asociado con la experiencia de alienación o de locura. Podría identificársele como *zona germinal* que contiene una multiplicidad de posibles y compositibles.

En *Diferencia y repetición*, Deleuze desarrollaba la idea de una *síntesis disyuntiva* con la que operaba la función de la filosofía. El concepto de disyunción adquiere en Deleuze otro sentido, es decir, el de una no relación que deviene vínculo y de una disyunción que adviene en una relación:

Esa era ya la aparente originalidad hegeliana, aunque ésta contaba la negación para afirmar la disyunción como tal y no lo podía hacer más que a través de la mediación del todo, elevando la negación a la contradicción. El término B es, todo lo que no es A [Deleuze, 1969].

Se tiene que considerar entonces que la creación pretende estar fuera de la norma de la sociedad, de hecho parece necesario elaborarse un afuera, un borde o línea de escape. Este accionar se ha realizado usualmente desde la intoxicación, el exilio, el viaje a tierras exóticas o por último la excepción donde la ley hace

un hueco para sustentarse. Ahora bien, para lograr ese dispositivo preñado de lo que aún no ha sido, ¿basta una temporada en el infierno, es decir, es suficiente un exilio para que un plano creador de composición se despliegue y sobre todo se efectúe en una obra? Con todo, el desplazamiento es todavía un escape y no una línea de fuga que también hace huir y no sólo se elude o esquiva todavía como un trabajo de lo negativo, como un arte que depende de lo que quiere contrariar.

Sobre el recorrido de Rimbaud a Bacon y a Artaud, la idea es ejemplificar modos de hacerse de un Cuerpo sin Órganos como líneas de la desobjetivación, de la designificación, de devenir animal y anómalo. Devenir mujer en el caso de Rimbaud. El devenir, la desobjetivación y la sensación en el de Bacon. Artaud, el de la completa desobjetivación para devenir ya no sólo el trabajo sobre los sentidos sino sobre la estructuración misma del organismo. Creo que así con estas excursiones se entenderán mejor cómo se hace uno de un CsO.

Un creador regresa: línea de fuga

Lo que distingue al artista del loco, es que el artista regresa.

BAUDELAIRE

El caso de Arthur Rimbaud viene entonces a colación porque remite a una imagen del artista que, en primera instancia, va a dar lugar a una interpretación tradicional del esfuerzo de desarraigo, de no pertenecer a nada y a ese extrañamiento radical que solicita el sentimiento de lo infinito aún sin forma que va a deambular por los intersticios, en la falta de patria, la *Heimatlosigkeit* (Heidegger), y en segunda, la elaboración, el orgullo y mérito de la marginalidad (Heinich, 2005). Se trata de ilustrar cómo incursiona y penetra en esa región informe donde se hace la puesta en juego de la propia subjetividad, como si se fuera un chamán o un vidente que ingresa en espacios desconocidos, en ámbitos de fuerzas del mundo como voluntad y no como el mundo ya domesticado de la representación. Al aventurarse a esas regiones, el *artista* sólo podrá intuir lo innombrable y su tarea será la de no sucumbir y componerle una forma. Su disposición a crear una figura para decir lo inefable.

El asunto de Rimbaud en el comienzo de uno de sus más importantes poemas es una ilustración de un trabajo de designación configuradora de esa realidad informe.

Hay que recordar que la interpretación canónica señala que Rimbaud inicia *Una temporada en el infierno* injuriando a *La belleza* como absoluta, que asocia a la noción de un contenido máximo y simultáneo; además, en la dimensión de un rasgo moral y, por tanto, de una cristalización que sometería al individuo sojuzgando la libertad del artista. *La Belleza* aparece entonces como otro nombre de Dios y también como el resultado del orden establecido en el mundo por Él; por lo tanto, refiere sobre todo al conflicto de la libertad creadora del ser humano cuando creando el poeta algo, se enfrenta a la creación divina.

Tanto la injuria, como el insulto, serán los actos de oposición, no sólo al orden natural sino también al social, al ideal racionalista. Y esta especie de rebelión determinada apenas lo sitúa aparte como un desclasado o un marginado del mismo orden que al insultar lo afirma y sanciona inversamente. Esta es una lectura que sin embargo sitúa a Rimbaud en el marco del resentimiento, funcionando a pesar de todo dentro de una negación, no afirmativa. Sólo percibiéndolo como construyendo su CsO en una línea de fuga o como un anómalo se le sustrae de esa dialéctica del amo y el esclavo hegeliana.

Además del sobresaliente componente individualista de la poética rimbaultiana, el trabajo de creación es vivido con la dolorosa conciencia de la imposible ubicación social del poeta. Al ser un individuo al margen, la figura de la “bruja” como una puerta mediadora de las fuerzas de fuera del mundo, se recupera y reitera en sus poemas. Un ser desconectado que se ha fugado del mundo, pero para acceder a la conciencia de la ficción de sí mismo. “He huido. ¡Oh Brujas, miseria, odio, a vosotras ha sido confiado mi tesoro!”.

El devenir-bruja de Rimbaud no consiste solamente en escapar de todo orden estamental, sagrado o profano, sino *invertir* el valor de las figuras, y con ello, ahí donde la noche es luz, producir un dispositivo de visión distinto, en principio contrario de la revelación cristiana. Para entrar en la afirmación no resentida, alude Rimbaud a los componentes esotéricos y gnósticos de los ritos ocultistas, alquímicos y cabalistas que permiten entender ese papel de vidente de los nuevos tiempos que él se asigna:

Se trataba de llegar, a través de los proceso de brujería, a la posesión de la luz procedente del contacto con las fuerzas numinosas que rigen los procesos

vitales. Las brujas habrían sido depositarias de esos secretos transmitiéndoselos entre sí al margen de la justicia sagrada [Millán en Rimbaud, 1997:74].

La obra de Rimbaud presenta por tanto un tipo de héroe del arte: un aristócrata de la basura, un crápula que, expulsado, juzga con su inquietante presencia, cuyos rasgos van a girar alrededor de una morfología de la violencia desde la marginación. Simultáneamente se *sacraliza* la aspiración a una soberana independencia, a un cabal endiosamiento de la autosuficiencia sin necesidad de las normas. El narrador de Rimbaud concreta ese mecanismo desestructurante, en una afección de odio que todavía es un acto de negación y no de plena y saludable afirmación en términos deleuzianos. Sería, podría afirmarse, el acto de un nihilismo reactivo y no de uno activo, que desembocaría en la apatía si no tuviese institución a la cual transgredir, puesto que para tal dispositivo poético sin regla no hay *pathos*. Pasemos ahora al caso del Bacon de Deleuze, donde se tratará del caso de un artista que despeja primero y sobre ese desierto abismal engendra las posibilidades de un *accidente*, una vibración o brizna que tome forma. De percepto.

Bacon: el pensar con sensaciones

No es que el arte piense menos que la filosofía,
es que piensa por afectos y perceptos.

DELEUZE Y GUATTARI

La obra de Gilles Deleuze tiene mucho qué decir en relación con los vínculos entre la imagen, el arte plástico y la enunciación de lo impensable o el decir de la locura, y es relevante para la reflexión contemporánea de la comunicación y la poética. Porque es Deleuze, a partir de su lectura de Spinoza, Hume y Nietzsche, quien sostendrá que el pensamiento no es un trabajo exclusivo y monopolizado por los filósofos, sino que hay muchos modos de pensar, que hay múltiples maneras de filosofar sin representaciones. Deleuze le asigna una función piloto al arte en el pensar filosófico, y también en el hacer de la vida. Así, en su batalla contra la representación como una imagen falsa del pensamiento, escribió en *Diferencia y repetición*:

La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche y debe hoy ser perseguida en relación con la renovación de ciertas artes, verbigracia el teatro, el cine [...] cuando la obra de arte moderna desarrolla sus series permutantes y estructuras en rizo le indica a la filosofía un camino que conduce al abandono de la representación [1969:5].

Lo que ha sido llamado como su periodo estético, fue el proceso por el que Gilles Deleuze se ocupó cada vez más en renovar los objetos filosóficos desde su postura de que la tarea primordial de la filosofía es crear conceptos, y en ello asemejarse al arte que crea afectos y perceptos. Antes, junto con Félix Guattari, a partir de 1972, con *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, enlazaba nuevos conceptos con los aires libertarios del mayo de 1968; Deleuze pasaba de la literatura al cine y de la pintura a la música, hasta los magníficos textos, realizados nuevamente con la *intercesión* de Guattari, *Mil mesetas* y *¿Que es la filosofía?*

La *forma* en la estética deleuziana, en particular en su estética pictorial, la propone en el acto de pintar de Francis Bacon, que a Deleuze se le aparece como la expresión óptima del artista moderno que descubre la *onda* y el *corpúsculo*, la fuerza y el material como realidad primera que hay que hacer sensible. Deleuze extrae del régimen de trabajo del pintar baconiano, un afán en lo *aformal* (el presentar de las fuerzas) y el empeño de la *eficacia* concreta del *sentir* (el pintar la sensación). Será por esta doble consideración que Deleuze va a dejar de utilizar el término *artista* cambiándolo por el del *artesano cósmico*, ya que la noción de artista estará para él demasiado vinculada a la representación de las formas y por tanto a lo meramente “espectacular”.

En *Francis Bacon: lógica de la sensación* (2002) recorrerá el proceso pictorial en el que la forma se convoca y se convierte, por el trabajo “desformante” de lo vivo, en un proceso de pensamiento que elige y descarta.

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca [...] el pintor tiene muchas cosas en su cabeza, o a su alrededor o en su taller todo eso está ya en el lienzo [...] antes de que comience su trabajo [...] presente en el lienzo en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien tendría que vaciar, escombrar, limpiar.

Extraerá del acto de pintar baconiano que pinta para representar algo, lo que se tiene que realizar es desbrozar y decidir, juzgar lo importante de lo trivial; “es

preciso definir esos datos que están en la tela antes de que comience el trabajo del pintor, definir los que son un obstáculo, los que son una ayuda” (2002:89). Lo mismo que posteriormente dirá del pensar.

Se proponen tres momentos en el dispositivo pictural: el primero es el del *cliché*, el lugar común, donde el pintor trata de batirse con lo figurativo y la narración (*datos figurativos*), la tela blanca no está vacía, sino plena de tópicos triviales: “estamos asediados por fotos que son ilustraciones, periódicos que son narraciones, imágenes de cine, imágenes de tele”. Es en el segundo momento donde ocurre la catástrofe en la fusión de lo sintiente y lo sentido, todas las formas mundanas se disuelven en esa proximidad de sensación. En el tercer momento, al final de la catástrofe de este caos diagramático, va a emerger la *Figura*. Lo *figural* baconiano se aproxima a lo elemental, donde a partir de la desterritorialización de la forma, nace un devenir-carne y un devenir-imperceptible. Las fuerzas de las cosas son reveladas en lo sintiente, afecciones advienen en *afectos* que se conectan con las fuerzas humanas: fluidez, libertad, contingencia de los contornos de línea. Lo *figural* que se transporta a la dinámica entre lo liso y lo estriado.

Esta formulación condensa tanto el proceso dinámico de la creación —convocación de la forma y del sentido, diagramación que extrae las fuerzas de latitud y longitud del mundo como fuerza, para finalmente hacer acontecer lo *figural*—, tanto como el aspecto estático del objeto de arte como un bloque de sensación y sus líneas de heterogeneización: aformalidad, asignificancia, asubjetividad y finalmente el encaje concreto en una línea de intensidad pura, en la coexistencia y contemporaneidad de dos tiempos profundamente heterogéneos, como la *imagen-cristal*. Otra va a ser la manera que Artaud maquinará el germen de su creatividad.

El crudo cuerpo de Artaud

La joie surgit, comme le seul mobile à philosopher,
puisque le philosophe de l'avenir est artiste et médecin.

DELEUZE

Alcanzar a enunciar lo aún no visto, lo no oído, va a suponer una ascesis y una disciplina, un aprendizaje y un ejercicio sobre el cuerpo y sus potencias que

antes eran sólo producto de la naturaleza. Se nacía de ese modo, se tenía el genio o el endemoniamiento, pero ahora se trata de alisar el cuerpo, aquello que Artaud expresa es la multiplicidad de la fusión, donde al modo de las mesetas de Gregory Bateson se alcancen regiones de intensidad continua, que no se vean interrumpidas por nada externo y que no tienen clímax, sino flujo continuo o inmanencia. El 28 de noviembre de 1947, nos recuerdan Deleuze y Guattari, fue el día que Artaud en *Para acabar con el juicio de Dios* “declara la guerra a los órganos”. Ahí pronuncia: “Pues átenme si quieren, pero les digo que no hay nada más inútil que un órgano”. El CsO se encuentra operando tan pronto como

[...] el cuerpo se hastía de sus órganos y busca deshacerse de ellos o más bien los pierde. Larga procesión de cuerpos: el hipocondríaco, el cuerpo esquizofrénico, el cuerpo masoquista, el cuerpo anoréxico. Todos ellos cuerpos vaciados vidriosos, catatónicos aspirados. No se trata de arrasar con el cuerpo sin prudencia para desestratificar. El CsO es más bien cuerpos de danza de alegría. No hay un yo que recobrar dado que el yo bloquea el plan de consistencia [1988].

Se trata pues de que no se pueda desear algo, sin hacerse de un CsO, para desear se requiere hacerse uno.

[El CsO es] lo que queda cuando se ha suprimido todo y lo que se suprime son las fantasías, el conjunto de significancias y de subjetivaciones. El psicoanálisis hace justo lo contrario, lo traduce todo en fantasmas, lo convierte todo en fantasmas, conserva el fantasma y falla en lo real pues falla el CsO.

Deleuze y Guattari (1988) advierten que hay muchos derrotados en esta malinterpretación y en este cuerpo catatónico.

¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar. La lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con la nariz, ver con la piel, respirar con el vientre.

Postulan al menos tres tipos de CsO: *vacío*, *canceroso* y *lleno*. A grandes rasgos el CsO vacío, también descrito como “catatónico”, porque está

completamente desorganizado, todos los flujos pasan libremente, sin ningún obstáculo, en movimientos caóticos y a velocidad infinita. Aun cuando cualquier forma de deseo puede producirse en él, el CsO *vacio* es estéril. En cambio el CsO *lleno* es el deseo saludable, es productivo, puesto que no está petrificado en su organización, es dúctil e intensivo. Mientras que finalmente el CsO *canceroso* va a encontrarse entrampado en una reproducción ilimitada, con un patrón de autosimilaridad. Pulula hasta la muerte.

Artaud batalla contra los órganos y su enemigo realmente es el organismo, profiere: “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (Deleuze y Guattari, 1988). Los órganos organizados como organismo son las líneas duras que hay que alisar para poder componer un plano de composición que permita los agenciamientos y las intensidades. Se entiende por tanto que el CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que se llama organismo. No obstante, esto no quiere decir que se tienen que destruir los órganos:

[...] el CsO no carece de órganos, solamente carece de organismo, es decir de la organización de esos órganos. El CsO se definirá pues por un órgano indeterminado, mientras que el organismo lo hace por órganos determinados [...] se definirá por la *presencia temporal y provisional* de órganos determinados [2002:54].

Precisamente por eso mismo cabe la prudencia, se hace necesario mantener una parte de organismo para que pueda volver a conformarse con esas pequeñas provisiones, que son los *estratos*, condensaciones estables que permiten el regreso desde el abismo de lo informe, regresar con una hebra de caos. Brizna que va a permitir la lucha contra la doxa de la comunicación, contra los *clichés* síquicos y emocionales, físicos.

El pensar y el crear como acontecimiento de diferencia

El arte y la filosofía seccionan el caos.

DELEUZE Y GUATTARI

Al contrario de mis ingenuas creencias, en el proceso de la creación no se trata sólo de desear el delirio, querer estar loco, desear lo inculco, o estar en contra, negar lo dado, sino que hay que fabricar la rampa de despegue, hay que hacerse de los materiales, hay que generar el claro, desformar o informar y luego advendrá la figura de lo nuevo como irrupción, accidente elegido. Todo ello efectuado por un tipo de pensamiento que no usa representaciones, sino que trata de ser antes que todo, una concreción, *una repetición* en el sentido deleuziano quien lo utiliza para enfatizar el carácter autónomo y afirmativo de la singularidad, su *haecceidad*. Pero para eso hay que fabricarse un CsO sobre el que pueda ocurrir el flujo de intensidades y su plan de consistencia.

El problema del pensamiento, para Deleuze, no está ligado al pensar la esencia del Ser, sino más bien a la evaluación de lo que tiene y de lo que no tiene importancia, se enlaza más bien “a la distribución de lo singular y lo regular, de lo notable y lo ordinario [...] Tener una idea no significa otra cosa; y el espíritu falso, la necedad misma se define ante todo por sus perpetuas confusiones sobre lo importante y lo no importante, sobre lo ordinario y lo singular”. Y culmina: “La filosofía no consiste en saber, y lo que la inspira no es la verdad, sino lo que decide el éxito o el fracaso son categorías como la de *interesante, notable* o importante” (1993:80).

Ahora bien, “qué criterio usar para *decidir* entre problemáticas rivales”. Porque como ya se expuso, Deleuze tiene una concepción del objeto filosófico según la cual el pensamiento no está “para despejar contenidos explícitos de una cosa” a la manera de la filosofía descriptiva del Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas*, sino que va a tratar a “la cosa como un signo y es un signo de una fuerza que se afirma, que hace elecciones que marca preferencias que manifiesta una voluntad”.

[Añaden que] afirmar es siempre trazar una diferencia, establecer una jerarquía, evaluar: instaurar un criterio que permita atribuir valores. El criterio no es la adecuación a datos o a un estado de cosas externo, sino a la efectividad de un acto de pensar que introduce en lo dado una jerarquía [...] el criterio es por lo tanto a la vez la violencia y la novedad [1993:106].

Pensar, afirmar, es seleccionar y lo que hace que el cuerpo pueda librarse de las fuerzas debilitantes que separan al cuerpo de lo que puede, de su múltiples potencias. La enunciación de lo nuevo, de lo insólito no se hace contra algo, sino más bien afirmando su valor, en su singularidad diferente.

Lo nuevo y lo violento, lo emergente y la irrupción nos van a indicar el encuentro contingente y exterior que da lugar a un acto auténtico de pensar y crear. Pensar es pensar de otro modo y no se puede decir que se piensa sino cuando se hace de otro modo. Como lo escribió Foucault en *Las palabras y las cosas*: “¿Cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa? ¿Habite aquello que se le escapa?”.

Se trataría sobre todo de una forma práctica y experimental de desarreglar el dispositivo sensorial para poder tener experiencias en los límites, y dado el caso reorganizarlo y alcanzar visiones insólitas o inauditas que luego se traducirían en obras artísticas que fuesen trozos de caos. Quizás lo que los antiguos llamaba inspiración, un vértigo domado como un devenir nómada que cabalga el vector caballo-estepa y hace máquina con él. Es la intensidad que gracias al CsO se puede desear aunque siempre puede aniquilar. La prudencia se hace un requisito porque no se puede llegar a operar un CsO y su plano de consistencia “haciendo desestratificaciones salvajes [...] por eso se encuentran esos cuerpos lúgubres y vaciados: se habían vaciado de sus órganos en lugar de buscar los puntos en los que se podía pacientemente deshacer esa organización de los órganos”, hacer estallar el organismo del cuerpo.

En 1973 Deleuze exponía en su curso de los martes en la Universidad de Vincennes:

[...] cómo construirse un CsO y lo que pasa sobre un cuerpo sin órganos [...] en qué sentido [...] era objeto de una producción y cómo, a partir de él, se producía todo tipo de cosas, sobre todo el *agenciamiento*, un tipo de agenciamiento propio para plantear el deseo, soltar las cargas del inconsciente, producir un inconsciente que no está nunca dado, o producir nuevos enunciados. Y después de todo [...] se define por todo tipo de cosas, pero por una producción de enunciados.

El CsO se compone en superficie o extensión como muro blanco con intensidades variadas y resumía diciendo: “puede ser cualquier cosa: puede ser

un cuerpo viviente, puede ser un lugar, puede ser una tierra, lo que ustedes quieran. *El cuerpo sin órganos designa un uso*” (curso del 14 de mayo de 1973).

En *Mil mesetas* advertían enfáticamente que de “ningún modo el CsO es una noción, ni tampoco un concepto, más bien *es una práctica*”. Y también, como hemos visto, un experimento lleno de peligros, lo más terrible no es quedar petrificado en los estratos de la significancia, de la subjetividad o de la organización, sino desfondarse en una línea suicida, o demente, hundirse en un hoyo negro o arrastrado a una catástrofe sin haber podido constituir el plan de consistencia que libera al cuerpo de las superficies que lo estratifican de la determinación de su organización:

[...] sobre el Cuerpo sin Órganos pasaban todo tipo de cosas: multiplicidades, flujos, figuras de contenido, figuras de expresión, y todo eso entraba en relaciones que formaban los agenciamientos maquínicos. Ahora bien, nuestro problema era saber: ¿quién produce los enunciados? Y en los ejemplos insignificantes encontramos los enunciados que tomamos en cuenta, que podían ser por ejemplo, los enunciados de los alcohólicos, o bien los enunciados de la perversión, o bien los enunciados esquizo, un enunciado militar, un enunciado imperial, o bien un enunciado alcohólico [Deleuze, curso del 28 de mayo de 1973].

A partir de lo dicho es evidente que se puede encontrar pensamiento en cualquier tipo de enunciado en gozne de un dispositivo y no sólo los filosóficos. Es un protocolo de experiencia.⁹

En suma, para Deleuze y Guattari el *Cuerpo sin Órganos* es “el huevo como medio de intensidad pura” y lo que permite creación, sin trascendencia ni referencia a la comunicación dóxica:

⁹ En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari plantean que el CsO oscila entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera y propone fases para hacerse uno: instalarse en un estrato: sea organismo, significancia o subjetivación; experimentar las posibilidades que ofrece; buscar un lugar favorable; experimentar movimientos de desterritorialización y posibles líneas de fuga; asegurar aquí y allá conjunciones de flujo; intentar segmento a segmento *continuums* de intensidades; y, finalmente, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva Tierra (Deleuze y Guattari, 1988:165).

El huevo siempre designa esa realidad intensiva, no indiferenciada, pero en la que las cosas, los órganos se diferencian por grados, desplazamientos, zonas limítrofes y de contorno [...] no es anterior al organismo como la idea trivial del huevo y la gallina, el CsO, como el huevo, es adyacente al organismo, no cesa de deshacerse y de devenir niño, no como puerilidad (bloques de infancia), sino como germen intenso en el que no hay ni padres ni hijos, donde se es inmune a la propiedad porque será siempre *un* cuerpo en estado de involución creadora y contemporánea [1988:168].

Ser creador será pues el darse la *potencia de producir enunciados*, que no se osifiquen o que no entre en un sistema dominante bajo tal o cual significante que lo atraiga como hoyo negro.

En el dispositivo poético se trata por lo tanto de evacuar, de las afecciones y de las percepciones, la subjetividad y la trascendencia de la interpretación; por ello, decir *un* vientre, *un* ojo, *una* boca permite hacer que el artículo indefinido conduzca al deseo en un cuerpo intensificado (ya no desmembrado, ni negado) hacia una multiplicidad que admite agenciamientos y conexiones maquínicas, que se efectúan en el CsO como un tren cuya máquina va poniendo sus propios rieles, un medio que se deshace haciéndose y viceversa. Como el pensar, la creación artística no es asunto de exilio interior o locura, ni de melancolía, ni marginación que quitan potencia al cuerpo pleno, es diferenciar, seleccionar, elegir, maquinar. “El CsO es deseo, y gracias a él se desea” (Deleuze y Guattari, 1988:169). Tampoco es cuestión de comunicación, sino de salud, de saber componerse un CsO con prudencia y ánimo alegre. Hacerlo desde un arte que afirma, que nunca perderá la creatividad, porque en tanto CsO, el dispositivo *poiético* como “plan de consistencia” se mantiene en el devenir gozoso de un continuo acontecer.

Bibliografía

- Abril, G. (2003), *Cortar y pegar*, Cátedra, España.
- Abbagnano, N. y Fornero, G. (2004), *Diccionario de filosofía*, FCE, México.
- Andión, E. (2006), “La poética tachada del arte-acción”, *Anuario de Investigación 2006*, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, México.
- (2005), “Del esoterismo a la divulgación”, *Anuario de investigación 2005*, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, México.

- Andión, E. y Reyna, M. (2004), “La transformación de los campos de producción y mediación cultural: experiencia y discurso en las prácticas simbólicas”, Programa de Investigación del Área de Educación y Comunicación Alternativa del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.
- Blanchot, M. (1992), *La comunidad inconfesable*, Vuelta, México.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, España.
- Danto, Arthur (1989), *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Seuil, París.
- Deleuze, G. (1962), *Nietzsche*, PUF, París.
- (1969), *Diference et repetition*, PUF, París.
- (1989), *Lógica del sentido*, Paidós Studio, España.
- (1996), *Crítica y clínica*, Anagrama, España.
- (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, España.
- y Guattari, F. (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, España.
- (1993), *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, España.
- Girondo, O. (1982), *Poesía. En la Másmedula*, Losada, Buenos Aires.
- Heinich, N. (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, París.
- (2002), *La sociología del arte*, Nueva Visión, Argentina.
- (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, France.
- Lyotard J.F. (1983), *El diferendo*, Gedisa, España.
- (1984), *La condición posmoderna*, Cátedra, España.
- Michaud, Y. (2003), *L'art à l'état gazeux. Essai su le triomphe de l'esthétique*, Stock, París.
- (1999), *La crise de l'Art contemporain*, PUF, France.
- Millan, J.A. (1997), “Introducción”, *Prosa completa* de A. Rimbaud, pp. 19-127.
- Rancière, J. (2005), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, France.
- (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, France.
- (2003), *Le destin des images*, La fabrique éditions, France.
- Rimbaud, A. (1997), *Prosa completa*, Cátedra, Letras Universales, Madrid.
- Trías, E. (1984), *Filosofía y carnaval*, Anagrama, Barcelona.
- Williams, R. (1976), *Keywords*, Harper Collins, Londres.