

La forma y la hiancia:  
negatividad y afección  
en Theodor Adorno  
y Gilles Deleuze  
(El naturalismo como  
potencia crítica-estética a la  
categoría representación)

Form and *Hiance* (Gap):  
Negativity and Affection  
in Theodor Adorno and Gilles Deleuze  
(Naturalism as a Critical-Aesthetic  
Power to the Representation Category)

José Luis Barrios Lara\*

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO

jose.barrios@ibero.mx

## Resumen

En este trabajo se revisan los argumentos de Theodor Adorno y Gilles Deleuze respecto a la estética naturalista. En contraposición al realismo estético, el argumento central de este ensayo consiste en demostrar el carácter genealógico que la estética naturalista tiene en la comprensión de las condiciones de posibilidad heterotópicas y distópicas del arte de los siglos XX y XXI, en particular, de prácticas artísticas de nuestros días definidas por el carácter deformante de la representación.

**PALABRAS CLAVE:** crítica de la representación, naturalismo, estética, Adorno, Deleuze.

## Abstract

This article reviews the arguments of Theodor Adorno and Gilles Deleuze regarding naturalistic aesthetics. In contrast to aesthetic realism, the central argument of this essay is to demonstrate the genealogical character that naturalistic aesthetics has in understanding the heterotopic and dystopian conditions of possibility of 20th and 21st century art, in particular of the artistic practices that are defined by their deforming *potentia* of the representation.

**Keywords:** Critic of Representation, Naturalism, Aesthetics, Adorno, Deleuze.

Recepción 01-02-20 / Aceptación 21-05-20

\* Filósofo e historiador del arte; profesor investigador de tiempo completo de la Ibero, Ciudad de México; profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus áreas de investigación y docencia son estética, política y teoría crítica de la cultura. Es curador asociado y asesor académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Ha publicado nueve libros y más de cincuenta artículos en revistas especializadas de arte y crítica cultural. Realizó curadurías para el Museo Nacional de Arte, el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el Museo de Arte Carrillo Gil, el MUAC. Fue curador del Pabellón de México para la 54ª Bienal de Venecia, 2011. Es asesor académico de Fundación Televisa; consejero académico del Laboratorio de Arte Alameda y miembro del consejo académico del MUAC. Actualmente lleva a cabo una investigación sobre estética y cine naturalista en México. Es investigador nacional nivel II.

## Introducción

*Tal vez no sea irrelevante que las pinturas rupestres más antiguas, a las que se les suele atribuir Naturalismo, manifiestan una dualidad extrema precisamente en la representación de lo movido, como si quisieran hacer ya lo que Valéry exigió al final: imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas.<sup>1</sup>*

*El mundo originario está poblado de grutas y de pájaros, pero también de fortalezas, helicópteros, esculturas, estatuas; y no se sabe si sus canales son artificiales o naturales. El mundo originario no opone, pues, la Naturaleza a las construcciones del hombre: ignora esta distinción que sólo vale en los medios derivados.<sup>2</sup>*

Sin duda la tercera crítica de Kant inaugura para la filosofía uno de los problemas fundamentales que resuena hasta nuestros días. Pareciera que, a más de doscientos años de publicación de la *Crítica del juicio*, la aporía fundamental sigue sin resolverse. ¿Cómo pensar las condiciones de posibilidad del juicio sobre lo singular, no resuelto por las condiciones de posibilidad de las categorías y los conceptos *a priori* del entendimiento? Esta pregunta involucra saberes sobre lo singular y modos del juicio de los que no deseo ocuparme aquí. Si traigo a cuento esta aporía kantiana es a modo de provocación intelectual sobre lo que deseo desarrollar: algunas aproximaciones a dos concepciones estéticas que, de una u otra

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética. Obra completa 7*, traducción de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2004), 430.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff (Barcelona: Paidós Comunicación, 1984), 200-201.

manera —habrá que ver de qué manera—, más que intentar darle una solución, se hacen cargo de dicha aporía para definir ciertas condiciones de lo estético como críticas de la historia y la política de su momento. Sirva pues esta introducción como un preámbulo a través del cual pretendo dos cosas. Primero, poner en perspectiva crítica estética-artística-literaria la añeja discusión entre modernismo y vanguardia, para después desplegar un análisis en torno a los conceptos de negatividad estética de Theodor Adorno y naturalismo estético de Gilles Deleuze, esto con la finalidad de mostrar de qué manera, y a pesar de la aparente e irreparable distancia que pareciera tener, en ambos filósofos la función del arte no es otra más que definir las condiciones onto-críticas, históricas y políticas de la modernidad. Para decirlo más claro, lo que me interesa mostrar es la tensión entre vanguardia y naturalismo en estos dos filósofos, a fin de hacer evidente la fractura entre tiempo y vida, como una dimensión aporética que se puede deducir de la estética kantiana, la cual define una de las fisuras fundamentales sobre las que se ha erigido no sólo la filosofía moderna, sino la modernidad como categoría epocal. Sin embargo, la claridad y la precisión del análisis de la tensión entre naturalismo y vanguardia no se explica sin un punto de inflexión compartido: la crítica explícita o implícita que hacen del realismo literario y estético, en particular de Lukács.

En la historia de la estética (moderna) es innegable que la noción de lo sublime dinámico kantiano ha dado lugar a un sinfín de discusiones, las cuales, partiendo de su momento más inmediato —el romanticismo como respuesta al neoclasicismo— han tenido una multiplicidad de derivas en las que se ponen en juego dos registros ontológicos fundamentales de discusión. El primero tiene que ver con la relación entre racionalidad y emoción, en lo que toca al sujeto; y el segundo, con la contradicción irresuelta entre la armonía y la fuerza que acompaña la idea de la naturaleza en nuestra época.

Sin el afán de ser reductivo, más bien con la intención de enmarcar los movimientos artísticos, las posiciones estéticas y las implicaciones que

esto tiene en lo histórico y lo político, este breve encuadre conceptual busca situar y definir el modo en que las condiciones de lo sublime, tal como Kant las define, adquieren una cierta consistencia estética-histórica que me interesa asentar para avanzar en el argumento a desarrollar a lo largo de las siguientes páginas. Con ello busco mostrar las condiciones de posibilidad del “punto de inflexión”, que llevan a cabo Adorno y Deleuze tras su crítica al realismo estético-literario. El quiebre —esto intentaré argumentarlo en las siguientes páginas— tiene que ver con el posible modo en que se reanuda la relación entre tiempo y vida a través de la *hiancia* kantiana-lacanianiana.<sup>3</sup> Para decirlo de otra manera, en las críticas de Adorno y Deleuze al realismo, y en sus consideraciones sobre la “desestabilización del sentido” producidas por el naturalismo, propongo leer condiciones de posibilidad estéticas-ontológicas de la conjunción entre negatividad y afección; entre historia, tiempo y vida, de la confluencia entre fuerza y forma en prácticas artísticas descentradas. Lo que deseo es construir categorías de pensamiento que me permitan postular condiciones de posibilidad de una heterotopía estética, para dar cuenta de la relevancia artística, estética, histórica y política que tiene cierta estética naturalista, como forma de *poiesis crítica* de la representación.

Que la idea kantiana de lo sublime refiere al desbordamiento del afecto en el sujeto nunca ha sido, en la historia del arte y la literatura, una limitación para provocar a artistas y escritores a buscar su traducción o su realización material en los objetos. Nada obliga al arte a una ortodoxia hermenéutica respecto a las ideas filosóficas. De acuerdo con esto, una poética o una estética sobre lo sublime dinámico se materializó en

<sup>3</sup> El concepto de *hiancia* me permite pensar en la condición lógica-formal de una noción estética donde se cruzan la idea de cesura (registro lingüístico del punto de inflexión del naturalismo) con el quiasmo (registro ontológico del punto de inflexión). Se trata del entramado categorial del clivaje/clinamen que no desarrollo en este trabajo, pero subyacen como categorías de interpretación de este ensayo.

el romanticismo como una suerte de prepotencia de la naturaleza como motivo estético en el arte y la poesía; pero también, lo sublime dinámico se expresó en otras tendencias artísticas vinculadas con una lectura sobre la naturaleza como potencia estructural de las relaciones entre vida y sociedad, quizá más vigente para explicar las configuraciones artísticas de nuestros días. Es el ejemplo del naturalismo en disputa con el realismo. En todo caso, lo que se teje en éstos como dos movimientos “modernistas” del siglo XIX es la relación entre modernidad industrial urbana, vida y sociedad. Este entramado, si lo ponemos en perspectiva —tal es lo que sugiero en las dos primeras partes de este ensayo— es factible de interpretarse como una deriva del sublime dinámico. En otras palabras, el realismo, pero sobre todo el naturalismo, puede ser interpretado como una “formalización, expresión o afección” específica y diferenciada de la indeterminación del sublime dinámico, de acuerdo con condiciones históricas-materiales propias del desarrollo industrial, y la relación que guarda con el desarrollo urbano europeo de la segunda mitad del siglo XIX y que llamó tanto la atención de Marx, en la filosofía, de Zola y Balzac, en la literatura. Incluso más allá del contexto histórico en el cual surge, sobrevive como una potencia estética que nos permite analizar, como parte de la historia de la modernidad, producciones estéticas propias del contexto latinoamericano o, si se quiere, de los “marcos de representación” de la precariedad vital de nuestro mundo.

Más allá del ensimismamiento filosófico, en algún punto es absolutamente pertinente buscar las relaciones materiales (políticas, económicas, técnicas e incluso estéticas) entre la filosofía y el arte a lo largo de su historia; una relación que sin duda adquiere condiciones casi de necesidad absoluta en el siglo XIX y la primera mitad del XX, además de aquellas de las que en estos siglos dieron cuenta ampliamente las humanidades.

En este contexto, y para lo que aquí interesa, sin duda el realismo y el naturalismo, junto con el romanticismo, produjeron una primera tensión dialéctica al interior de la literatura y el arte, a través de ella se

configuraron categorías estéticas, políticas y filosóficas que, en el siglo xx, condujeron al arte a pensar, desde sus poéticas singulares, sus condiciones de posibilidad estéticas y críticas, mismas que no sólo problematizaron la existencia del arte como objeto, sino que ampliaron la condición de lo estético a una condición ontológica de formación del orden de lo social y lo político a partir de la segunda mitad del siglo xx.<sup>4</sup>

En todo caso, y sin ser la intención de este escrito argumentar ampliamente respecto a esta transformación, lo cierto es que la problemática planteada entre realismo y naturalismo, en particular, funciona como una genealogía sobre la cual desarrollaré los dos argumentos centrales de este ensayo: mostrar las similitudes y las diferencias entre el concepto de estética negativa de Adorno y la idea de naturalismo estético en Deleuze, y argumentar por qué el naturalismo es un estética de carácter afirmativo, donde se definen condiciones radicales de posibilidad de crítica a la representación.

Desde mi perspectiva, la recuperación que Deleuze hace del naturalismo estético del siglo xix y su pervivencia hasta nuestros días es una ontología-crítica de carácter inmanente, donde se evidencia la violencia estructural, la metafísica moderna (en sentido heideggeriano) que no se resuelve sólo por su momento de negatividad estética. (El momento de negatividad estética, tal y como lo plantea Adorno, supone el distanciamiento crítico y autorreflexivo de y en la autonomía de forma que lleva hacia la autonomía del objeto artístico, sustrayéndolo de la relación ontológica con la existencia y la vida).

<sup>4</sup> Como es bien sabido, desde la segunda mitad del siglo xx, sobre todo a partir del situacionismo y del surgimiento de prácticas artísticas fundamentalmente performativas, cualquier análisis estético no puede obviar la importancia y la impronta de la desaparición de la objetualidad como condición de lo artístico. Incluso en aquellas prácticas donde el objeto artístico sigue existiendo, no se entiende sin lo que significa la transformación del concepto de materia en la obra de arte por el de medialidad. Al respecto ver: Marian Abiaga, “Palimpsestos poéticos contemporáneos. Gestos estético-éticos que negocian el problema de la representación y su potencia afectiva como figuras intermedias” (tesis de doctorado, 17 Estudios Críticos, 2020).



En otras palabras, lo que deseo sostener a lo largo de las siguientes páginas es que el naturalismo no es un género artístico superado por las poéticas dialécticas de la vanguardia, ni menos aún una versión fallida del realismo artístico del siglo XIX; tampoco una expresión degradada o atrasada del arte contemporáneo del tercer mundo, sino más bien una estética que da cuenta de la fractura ontológica entre el tiempo y la vida, que es lo que al final define la cualidad existencial de los seres en el mundo en el siglo XXI. La precariedad, la violencia, la biopolítica, la necropolítica, las crisis climáticas y ecológicas y un gran etcétera son efectuaciones ontológicas de la separación entre el tiempo y la vida<sup>5</sup> que, sin estar limitadas por conceptos radicales como “perfecta nulidad” o “solución final” —que al final del día han producido una distribución equívoca sobre el carácter moral o no de la representación—, permiten pensar y comprender el carácter radical de ciertas prácticas estéticas contemporáneas que no se definen ni pueden explicarse mediante el canon hegemónico y sincrónico de la historia del arte, pero que tampoco son exógenas a dicha narrativa.

En función de lo anterior y para apurar el planteamiento del contexto a partir del cual despliego los argumentos de este trabajo, situó el comienzo de esta discusión en la defensa que hizo Lukács del realismo estético-crítico o realismo social, para luego plantear la crítica de Adorno a las tesis del filósofo húngaro. Con ello se emplaza de manera oblicua la idea de negatividad estética de Adorno y la franca relación que dicha categoría tiene con el argumento que elabora sobre el naturalismo como genealogía estética histórica de las vanguardias artísticas, para después ex-

<sup>5</sup> Esta afirmación encuentra su justificación histórica y artística sobre todo en prácticas en sociedades donde las condiciones históricas-materiales de existencia no pueden ser leídas en términos de progreso y desarrollo, sobre todo donde la condición histórica-material de su estado de vida es la materialización misma, tanto de la fractura ontológica entre tiempo y vida, como una condición de diacronías paralelas a la modernidad.

poner los argumentos deleuzianos en torno al naturalismo estético, en particular en la literatura de Zola. En suma, se trata de realizar una vuelta de tuerca para mostrar que el naturalismo estético produce una particularidad del arte donde el cuerpo, la vida y el instinto son potencias y fuerzas en fuga; se prefigura una suerte de “negatividad” estética que potencializa formas artísticas no necesariamente explicadas por el momento de distanciamiento crítico.

En pocas palabras, lo que intento mostrar es que entre el realismo estético y la negatividad estética, el naturalismo, tal como lo interpreta Gilles Deleuze, es una estética que muestra la tensión entre vida, tiempo e historia; en dicha tensión se definen condiciones de posibilidad estéticas-críticas de la representación, las cuales dan cuenta de prácticas diacrónicas del arte del siglo xx y de nuestros días.<sup>6</sup> La estética naturalista configura y efectúa una forma del acontecimiento donde se pre-conforman condiciones de crítica política al presente del sistema constelar del arte contemporáneo, en función de clivajes/clinámenes estético-sociales que incluso se fugan a la negatividad.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Es oportuno hacer notar aquí que el argumento de este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre el naturalismo en el cine mexicano de la segunda mitad del siglo xx. La hipótesis central de ese trabajo, allende su carácter interdisciplinario, es que en la estética naturalista del cine en México se definen condiciones críticas-estéticas políticas de la representación, que desmontan regímenes hegemónicos de configuración artística de la modernidad posindustrial y tardocapitalista, no sólo en México, sino en la contemporaneidad global. Este desmontaje, además, busca abrir líneas de investigación sobre arte y cultura en México, más allá de los binarismos de la teoría y de la historia del arte en el país, los cuales tienen mucho que ver con las discusiones canónicas entre modernismos y vanguardia, entre figuración y abstracción, entre romanticismo y realismo, entre nacionalismo e internacionalismo, entre Escuela mexicana de pintura y Ruptura. Estos binarismos han hecho que las preguntas sobre las condiciones estéticas-políticas del arte en México siempre se resuelvan en una suerte de exotización y pintoresquismo teórico reductivo, que no permite abstraer categorías filosóficas y estéticas más amplias, en abono a una historia más inclusiva del pensamiento filosófico actual.

<sup>7</sup> Desde lo que podría suscribir como una perspectiva warburgina-benjaminiana del arte, propongo pensar el naturalismo estético como un momento de la imagen dialéctica y un *Pathosformel* e

## Realismo estético y “naturalismo alienante”. Lukács como contrapunto

Para Lukács “...el arte es un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad. Se trata de una configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro”.<sup>8</sup> La condición del realismo estético consiste en la capacidad de configurar un mundo como segunda inmediatez, un reflejo de la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo.

El verdadero Realismo —afirma Lukács— retrata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos. [...] Realismo significa, por lo tanto, plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes. [Esto en función] del carácter integral de las figuras y de la tipicidad objetiva de los personajes y de las situaciones.<sup>9</sup>

Hay que entender este retrato de la realidad en función de categorías artísticas que permiten poner en horizontes históricos y críticos la representación, es decir, del carácter integral de las relaciones sociales. Tales categorías, de acuerdo con el filósofo húngaro, son: *configuración, tipo y reflejo dialéctico*, las cuales en su conjunto producen o deben producir un

imagen sobreviviente dentro del universo histórico-material de la modernidad tardocapitalista. En otras palabras, lo que está detrás del concepto, el arte de carácter estético-naturalista, es una explicación de las cualidades vitales, sociales y políticas de ciertos géneros y prácticas artísticas, que no son subalternas o exógenas a las formas hegemónicas del arte, sino que son materializaciones y singularizaciones de las relaciones entre vida, tiempo e historia “dentro” del concepto y el imaginario de “mundo globalizado”.

<sup>8</sup> Leonardo Martín Candiano, “Lukács defensa del Realismo. De *ensayos sobre el Realismo a La peculiaridad de lo estético*. La continuidad de un pensamiento”, *Exlibris, revista del Departamento de Letras*, 5 (2016), 310.

<sup>9</sup> Lukács citado por Candiano, “Lukács: defensa del realismo”, 314.

“segundo reflejo”. Se trata de un método de relaciones a través del cual, según Lukács, se materializan “tendencias objetivas de la realidad” cuyo último referente es el hombre o la humanidad total. Se pretende conformar una perspectiva que refleje la síntesis entre caracteres y situaciones como índice de la profundidad social, donde se muestren las relaciones orgánicas entre lo individual y lo social, entre lo “esencial” y lo superficial. Es decir, definir o producir un plano de acción de las relaciones entre caracteres y situaciones, entre forma y contenido.

De acuerdo con lo anterior: la configuración es la construcción de una realidad nueva que consiste “...en una segunda inmediatez, mientras que el tipo es el medio por el cual se definen individuos y relaciones entre individuos entre sí, así como situaciones en las que actúan, a condición de que dichas sean objetivas, duraderas y dan cuenta de una evolución de la totalidad de lo social en términos de la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, partícipe de la vida pública”,<sup>10</sup> se insertan en la lógica material de lo real como forma de la evolución de lo social y lo histórico. Finalmente, la perspectiva dialéctica “...determina directamente el contenido y la forma de la obra, y en ella deben culminar, como en todo arte temporal, las líneas directrices de la creación artística”.<sup>11</sup>

El concepto de perspectiva dialéctica, calificado por Lukács como perspicuo, permite diferenciar no sólo el momento de síntesis entre configuración y tipo, sino cómo el arte eleva el segundo reflejo a idea, con ello se supera el momento de singularidad con que el filósofo critica al naturalismo estético. Así, el concepto de perspectiva permite pensar, desde la teoría estética de Lukács, el lugar de las antinomias entre realismo

<sup>10</sup> Georg Lukács, *Ensayos sobre el Realismo*, traducción de Juan José Sebrelli (Buenos Aires: Siglo XXI, 1965), 16.

<sup>11</sup> Georg Lukács, *Significación actual del Realismo crítico*, traducción de María Teresa Toral (México: ERA, 1963), 40.

y naturalismo; mientras el primero define el valor del arte en relación a los procesos objetivos de los que da cuenta, el segundo no puede escapar a su determinación y a su herencia.<sup>12</sup> La “perspicuidad de la perspectiva dialéctica”, como condición del realismo estético, significa entonces una suerte de principio de “razón suficiente”, propia del objeto artístico, que garantiza su inteligibilidad y su comunicabilidad, es decir, su función social y política. La perspicuidad asegura, en el pensamiento de Lukács, que el arte evidencia los “rasgos esenciales y determinantes del mundo subjetivo y objetivo”.<sup>13</sup> Para Lukács, el realismo estético

...retrata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos. Desde el ángulo visual de este criterio, significa del mismo modo, empobrecimiento y deformación; la dirección artística se caracteriza por la interioridad unilateral o la extroversión unilateral. Realismo significa, por tanto, plasticidad, perspicuidad y existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes. Eso no señala del todo la negación del colorismo, del dinamismo psíquico y la moral, inseparables del mundo moderno. Se opone a un culto del color, del momentáneo estado de ánimo, que compromete el carácter integral de las figuras y la de la tipicidad objetiva de los personajes y las situaciones.<sup>14</sup>

Está claro que el realismo estético de Lukács es la apuesta por un arte que sólo encuentra su sentido y su función en tanto es capaz de articular una relación indisoluble con la realidad. Para este pensador, el arte no

<sup>12</sup> La crítica inmediata que cierta historiografía del arte y estética marxistas hacen del naturalismo consiste en señalar que este género y estilo artístico no son emancipatorios ni críticos, ya que su poética y su narrativa, así como sus principios plásticos responden a principios deterministas para la explicación del orden de lo social.

<sup>13</sup> Candiano, “Lukács: defensa del realismo”, 313.

<sup>14</sup> Lukács, *Ensayos sobre el Realismo*, 13-14.

posee una autonomía radical, en la medida que está determinado por su carácter de totalidad; la relación entre la forma y el contenido signa un carácter universal de lo humano, histórica y socialmente determinado.

Toda vez que este Realismo persigue, desde Don Quijote pasando por Oblo-  
mov y hasta los realistas de nuestros días, la creación de *tipos*, ha de buscar las relaciones de los individuos entre sí, en las situaciones en lo que los individuos actúan, rasgos duraderos tales que sean eficaces por largos periodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad o, más aún, de la humanidad entera. Tales escritores forman efectivamente una verdadera vanguardia ideológica, ya que plasman tendencias vivas, pero ocultas todavía directamente, de modo tan profundo y veraz, que su plasmación se ve confirmada por la evolución ulterior de la realidad, y aún no simplemente en el sentido de la mera concordancia de una buena foto con el original, sino precisamente como expresión de una captación variada y rica de la realidad, como reflejo de sus corrientes ocultas bajo la superficie.<sup>15</sup>

Es por esto que el naturalismo estético no sólo no alcanza valor y verdad estética, sino que además es la expresión de la conciencia burguesa de clase en tanto que este genero, en principio literario, clausura la realidad social del relato, al atar su condición material a la determinación de la vida y al instinto. Sin embargo, sobre este anudamiento Adorno y Deleuze observan el potencial crítico de la estética naturalista.

El realismo crítico de Lukács, para Adorno, peca de ingenuidad puesto que se pretende objetivo sólo porque elude la reflexión. Esto sirve para ocultar el hecho de que se han extraído del proceso tanto el sujeto como la objetividad del asunto tratado. La crítica de Adorno descan-

<sup>15</sup> Georg Lukács, *Problemas del Realismo*, trad. por Carlos Gerhard (México-Buenos Aires: FCE, 1966), 307.

sa en que asume, sin más, como válida y verdadera la correspondencia entre la inmanencia vital del significado y el arte como identificación y reflejo de la realidad, le otorga una función secundaria al estilo, la forma y el medio, como si fueran accidentales en la construcción de la condición de posibilidad crítica del arte, y con ello lo hace indiferente del conocimiento científico. Así, mientras que para Lukács “el arte es un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad. [U]na configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro”;<sup>16</sup> para Adorno el arte es, ante todo, negatividad dialéctica: una producción de singularidad crítica que requiere del momento de conciencia estética para generar sus condiciones de posibilidad políticas e históricas. Sobre esto volverá más adelante, basta por ahora una afirmación que habrá que analizar: “Casi podría medirse la grandeza del arte de vanguardia con el criterio de si los momentos históricos, como tales, se han hecho en él esenciales, o, por el contrario, se han allanado en la intemporalidad”.<sup>17</sup>

Las críticas de Deleuze al realismo estético y sus derivas son cercanas a las que hiciera Adorno. A pesar de la cercanía que puedan tener entre sí, es importante diferenciarlas para profundizar sobre la lectura que desarrollo sobre el naturalismo estético como crítica de la representación. No es irrelevante, a pesar de la obiedad, que la crítica de ambos filósofos al realismo estético es, en última instancia, una crítica al concepto de mimesis platónica-aristotélica que acompaña a buena parte de la historia del arte occidental y la estética desde su comienzo en el siglo XVIII.

Al lado de esta consideración general, es fundamental tener en cuenta tres argumentos de Deleuze respecto a su crítica al realismo estético: dos

<sup>16</sup> Candiano, “Lukács: defensa del realismo”, 310.

<sup>17</sup> Theodor Adorno, “Lukács y el equívoco del Realismo”, *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* (Buenos Aires: Lunaria, 2002), 31.

en referencia a la literatura y el tercero, al cine.<sup>18</sup> La cabal comprensión respecto al realismo estético no puede perder de vista la condición ontológica del arte para Deleuze; a saber: el hecho de que lo propio del arte (plástico, literario, cinematográfico) es configurar una zona de indistinción entre el concepto y la sensación que él llama percepto, es decir, una zona de significación intensiva que no pertenece ni a las sensaciones desagregadas por los sentidos —y por tanto al orden del sujeto como unidad de síntesis trascendental— ni al orden del concepto, es decir, de lo propiamente filosófico, sea el yo lógico o la identidad en la contradicción; sino al afecto trágico-cómico que esto puede producir. Sin duda, esto está relacionado con el concepto nietzscheano de lo dionisiaco, pero también con la tristeza y la alegría de Spinoza.<sup>19</sup>

De acuerdo con esto, la primera consideración respecto a la literatura es general. Para el autor de *Crítica y clínica* la literatura es fabulación: “No hay literatura sin fabulación, pero, como acertó a descubrir Bergson, la fabulación, la función fabuladora, no consiste en imaginar y un

<sup>18</sup> Esta precisión es importante pues mientras Adorno descalifica al “realismo” cinematográfico —sobre todo el carácter deformante y la intensificación/afección de la acción— para Deleuze son las cualidades visuales de la imagen lo que quiebra el realismo estético en el cine y potencia, a través del naturalismo y el neorealismo cinematográfico, la conformación de la estética de la imagen-tiempo como propia del cine. Sobre esta diferencia insistiré más adelante, sin embargo, al no ser el objetivo de este trabajo, no me detendré exhaustivamente en ella.

<sup>19</sup> Es la filosofía la que “inventa” conceptos puesto que es una heterogénesis de lo uno en tanto borde de enunciación que permite: 1. hacer conexiones actuales, 2. definir consistencias entre elementos y 3. producir condensaciones. Acaso por ello “uno” es el concepto por antonomasia, un nudo entre el logos del universal matemático y el singular óptico de lo existente. En palabras de Deleuze: “Así pues, el concepto es absoluto y relativo a la vez: relativo respecto a sus propios componentes, de los demás conceptos, del plano sobre el que se delimita, de los problemas que supuestamente debe resolver, pero absoluto por la condensación que lleva a cabo, por el lugar que ocupa sobre el plano, por las condiciones que asigna al problema. Es absoluto como totalidad, pero relativo en tanto que fragmentario. *Es infinito por su sobrevuelo o su velocidad, pero finito por su movimiento que delimita el perímetro de sus componentes*”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 2001), 27.



proyectar un mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva hasta esos devenires o potencias”.<sup>20</sup> En tanto *percepto*, la literatura no consiste en contar historias o en exceder la realidad, aunque lo pueda hacer; sino en decantar al sujeto (narrador, personaje, lector) hacia lo informe, hacia lo inacabado, donde potencia o devenir significan una línea de fuga que traza fuerzas y afectos.<sup>21</sup> La segunda consideración está directamente vinculada, al menos para lo que aquí importa, con el realismo literario. Para Deleuze éste no alcanza el momento de intensidad en virtud de que “su error consistiría en creer que la conciencia o el descubrimiento de la unidad, por ir detrás, no cambian la naturaleza y la función de este Uno”. Como si la unidad de la trama, de la historia, determinara la unidad del estilo y la forma, una suerte de preponderancia del concepto sobre la escritura, que antes de reflejar, explica.

[E]l arte realista cree en los valores inteligibles, en los significados bien definidos [...] Y el arte popular y proletario se caracteriza por esto, por tomar a los obreros por imbéciles. Es falaz, por naturaleza, una literatura que interpreta los signos relacionándolos con objetos designables (observación y descripción que se rodea de las garantías pseudo-objetivas del testimonio y la comunicación [...] que confunde el sentido con significados inteligibles, explícitos grandes, y formulados.<sup>22</sup>

Esto resulta cercano a la crítica de Adorno sobre el realismo, en tanto que para el filósofo alemán éste también funda su pretensión de verdad estética en la condición de inteligibilidad como identificación y reflejo de

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 2009), 14.

<sup>21</sup> Deleuze, *Crítica...*, 11.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge (Barcelona: Anagrama, 1995), 25.

la realidad. Quizá esta coincidencia sea más explícita en la consideración de Deleuze respecto al realismo cinematográfico, en particular, sobre la condición estructural que define su gramática visual mínima: la imagen acción.<sup>23</sup>

...el Realismo se define por su nivel específico. En este nivel, no excluye en absoluto la ficción y hasta el sueño; admite lo fantástico, lo extraordinario, lo heroico y sobre todo el melodrama; puede comprender *un exceso y desmesura, pero que le son propios*. El Realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que se actualizan y comportamientos que se encarnan.<sup>24</sup>

Para Deleuze la estructura sensorio-motriz sobre la que se construye el realismo cinematográfico funciona como una unidad artificial, un poco como lo hace la literatura realista, donde la afección estética se distribuye según la relación entre medio y comportamiento, a partir de una cierta identificación de lo que se filma con el modo en que se filma, en correspondencia con una unidad entre personaje, situación, intención y acción. Esto guarda cierta analogía con las cualidades del realismo estético de Lukács y que, para Deleuze y Adorno, puede ser un recurso de inteligibilidad narrativa y lógica legítimo, pero deficitario a nivel estético.

En este punto, la relación entre lo subjetivo y lo objetivo es lo que da lugar a la crítica que Adorno hiciera en su momento al pensamiento estético de Lukács, pero también es el binomio donde Deleuze fundamenta la radicalidad del naturalismo sobre el realismo, a partir de una vuelta de

<sup>23</sup> Imagen acción: reacción del centro al conjunto. Ver: Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, traducción de Irene Agoff (Barcelona: Paidós Comunicación, 1984), 301.

<sup>24</sup> Deleuze, *La imagen-movimiento*, 203.

tuerca del concepto de “estado de cosa”, como aquello operado en la configuración estética del naturalismo. Afecto y cosa se anudan produciendo una singularidad estética.

En otros términos, a pesar de la distancia y la no tan radical diferencia entre Adorno y Deleuze, ambos pensadores elaboran sus críticas al realismo crítico —el primero de manera directa, el segundo, indirecta— en torno a una cierta noción mimética del arte que Lukács no logra superar. Esto, en principio, no tendría que ser un problema salvo que la mimesis como condición de lo estético en Lukács desconoce o margina de manera absoluta ciertos registros formales, estéticos y ontológicos que, de acuerdo con Adorno y Deleuze, definen la especificidad de lo artístico.

## Hiato: relectura de Zola. Adorno/Deleuze

Para avanzar sobre el punto de inflexión que Adorno y Deleuze llevan a cabo sobre el realismo estético a partir del naturalismo, en esta parte del ensayo expondré las consideraciones de ambos respecto al modo en que, en este movimiento literario, se prefiguran condiciones críticas, estéticas, ontológicas, sobre las cuales se soporta buena parte de la producción estética del siglo xx.

Más allá del academicismo de los estilos en historia del arte, que simplifica y hace casi equivalentes naturalismo y realismo, aquí importa mantener la diferencia estructural y formal entre ambos: mientras el realismo afirma que el valor de verdad del arte radica en su referencia a la realidad, el naturalismo parte del carácter deformante del relato como condición estética de este “estilo”, lo cual supone una transgresión a la sintaxis canónica de la novela, aunque ésta suspenda los mínimos de verosimilitud tal y como se definen en el género del siglo xix. Es a partir del carácter deformante de la estética naturalista que argumentaré la proximidad y la lejanía entre la negatividad estética en Adorno y el inma-

mentismo estético de Deleuze. Ambos autores lo entienden en función de la relación “pulsional” entre sujeto/objeto (personajes y objetos) en la estética naturalista, particularmente la literaria y la cinematográfica.

### a. Estética negativa y teoría crítica

Son pocas las referencias y argumentos que Adorno elabora en torno al naturalismo estético, sobre todo, los refiere a la literatura. En su *Estética* hay un par de referencias no siempre en el mismo sentido —aquellas a Zola son todavía más escasas—, además, en la *Mínima Moralía* hay algún otro comentario sobre el naturalismo en cine y literatura. A pesar de la casi nula mención a esta estética, analizado en el contexto de su pensamiento, el naturalismo es más un problema que una afirmación prescriptiva, ya sea de carácter negativo, como en el caso del realismo, o positivo, como la vanguardia. Antes bien, lo que se puede leer en los ambiguos argumentos sobre el naturalismo es un límite a la categoría de “negatividad estética”. Aquí propongo desmenuzar estos argumentos en función de tres citas que, desde mi perspectiva, permiten mostrar la cualidad paradójica que tiene el naturalismo para este filósofo.

La primera afirmación la hace en el contexto de una crítica al “esteticismo programado” o realismo artístico:

El Naturalismo era más avanzado que su concepto gracias a innovaciones como la renuncia a las categorías formales tradicionales (por ejemplo, la acción cerrada en sí misma, en Zola a veces incluso el transcurso temporal empírico). La exposición sin tapujos ni conceptos de los detalles empíricos, en *Le ventre de Paris (El vientre de París)*, destruye los *nexos superficiales habituales* de la novela, de una manera parecida a su forma posterior, monadológico-asociativas. A cambio, el Naturalismo retrocede sino se arriesga al extremo. Perseguir intenciones contradice su principio.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Adorno, *Teoría estética, Obra completa*, 7, 328. El subrayado es mío

Indudablemente Adorno reconoce un diferencial fundamental entre naturalismo y realismo, evidente a nivel formal. En un segundo nivel esa diferencia es pensada en un registro más complejo: el que relaciona la violencia a la forma, la fractura de los *nexos superficiales habituales*. De acuerdo con ello, es factible pensar que, previo a la doble negatividad, el naturalismo estético propone una fractura entre forma y acción que no tiene que ver con el límite trazado por el carácter o el tipo, incluso a pesar de la presencia del narrador omnisciente de la novela decimonónica. Acaso por ello, la idea de que la novela naturalista no persigue intenciones no sea una afirmación secundaria; lo que resulta significativo es la destrucción del *nexo habitual*. Si el hábito lingüístico como recurso del realismo literario supone, según Adorno, un “ser-ahí y no-de-otra-manera [y funciona como] el medio en virtud del cual el hechizo social aparece”,<sup>26</sup> se deja leer aquí una cierta cesura, en la cual la forma “cojea” de contenido. Esta cesura, sin embargo, pareciera alienarse en el naturalismo literario, ya que no logra, según Adorno, producirse estéticamente, es decir “formalmente”, como sí lo hace la narrativa de Kafka:

También el Naturalismo crudo suele ir de la mano del placer oprimido (anal, en el lenguaje psicoanalítico), del carácter burgués deformado. Con facilidad se deleita en la miseria y en la depravación que él fustiga; [...] Zola glorificó la fertilidad y empleo clichés antisemitas. En la capa del material no se puede trazar una frontera entre la agresividad y el conformismo de la acusación. [En cambio, en Kafka] la denuncia sólo sería posible para lo que la estética social deja de lado: la configuración. Socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla de sus estructuras formales. Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece a lo lejos, codifica en la escoria del mundo administrado de una manera más fiel y poderosa lo que les sucede a

<sup>26</sup> Adorno, *Teoría estética*, 304.

los seres humanos bajo el hechizo social total que las novelas sobre los *trust* industriales corruptos. Que la forma se ha lugar del contenido social se puede concretar en el lenguaje de Kafka.<sup>27</sup>

El déficit formal del naturalismo, en el cual se implica una cierta subjetividad reprimida, no alcanza, de acuerdo con Adorno, a hacer de la forma la condición radical de crítica política de la alienación. Algo que, desde luego, en la economía-política del discurso adorniano puede tener todo el sentido si recordamos que “los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Esto y no el impacto —nos recuerda Adorno— de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad”.<sup>28</sup> ¿Pero qué puede significar el momento *inmanente de la forma*?, el punto de diferenciación del puro concepto, pero también de la mera *empíria*, es decir, la negatividad estética o “la forma como contenido estético sedimentado”.<sup>29</sup> Es importante enfatizar que dicha negatividad define una singularidad del objeto, en función de la tensión entre el registro temporal de la materia y el concepto de su índice material de producción histórica. Si la modernidad, en última instancia, encuentra su explicación en la forma como Kant resolvió la distancia entre el racionalismo cartesiano y el empirismo, en la articulación del juicio sintético *a priori*; desde la mira de Adorno fue el olvido de una parte de esta ecuación lo que produjo la equivalencia entre concepto e identidad, en la categoría de síntesis absoluta llamada sujeto trascendental. Con ello produjo la subsecuente división del saber en las ciencias que intentan dar cuenta de lo singular, en virtud de resguardar la pretensión de universalidad.

<sup>27</sup> Adorno, *Teoría estética*, 304.

<sup>28</sup> Adorno, *Teoría estética*, 15.

<sup>29</sup> Adorno, *Teoría estética*, 14.

En la *Crítica de la razón pura* la sensación ocupa en cuanto el *algo* el lugar de lo indeleblemente óntico. La sensación, sin embargo, no tiene nada de la prelación de la dignidad cognitiva sobre cualquier otro ente real [...]. Sin embargo, si, para funcionar, por tanto, para juzgar válidamente, la forma, el sujeto debe necesitar estrictamente de la sensación, estaría, cuasi ontológicamente, atado no sólo a la apercepción pura, sino igualmente, a su polo opuesto, a su materia. Esto tendría que socavar toda la doctrina de la constitución subjetiva a la que, según Kant, la materia no es reductible.<sup>30</sup>

Las sensaciones no son una mera sustracción, una suerte de indeterminación trascendente que opera como resistencia al concepto; sino una forma en que esa resistencia se explica en función de la doble negatividad para el concepto.<sup>31</sup> Lo sensible garantiza no sólo la condición de singularidad sino de negatividad; además, define la condición de posibilidad crítica-política del arte. En este sentido, no hay algo así como “arte”, más bien, una relación de segundo orden que el arte define entre el concepto, lo sensible y la historia. En sus palabras: “la tensión entre lo que impulsa al arte y su pasado circunscribe las llamadas *preguntas estéticas constitutivas*. [...] [Esto es] lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto que respecta a su contenido, esto ya satisfaría la exigencia de una estética-materialista dialéctica”.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Theodor Adorno, *Dialéctica negativa, Obra completa*, 6, traducción de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2005), 134-135. El subrayado es mío

<sup>31</sup> Esta doble negatividad de la sensación, tal y como la plantea Adorno, se aproxima a las lecturas propuestas por Deleuze de trascendentalismo kantiano, en particular a su argumento sobre empirismo trascendental, en el cual, previo a la división entre dato sensible y estructura *a priori* del entendimiento, sería factible rastrear una precedencia “epistemológica”, donde sensación y pensamiento se co-pertencen y definen sus funciones previas al momento de síntesis trascendental. En la lectura ortodoxa de Kant, ésta sería propia del sujeto trascendental. Ver Gilles Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, traducción de Hugo Acevedo (Barcelona: Gedisa, 1986).

<sup>32</sup> Adorno, *Teoría estética*, 11-12.

De acuerdo con esto, el concepto puro del arte no sería un ámbito asegurado de una vez para siempre, sino que tendría que volver a establecer cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo, comparable y (algo más) al equilibrio psicológico entre el yo y el ello...<sup>33</sup>

Para Adorno, la singularidad del arte se explica por el entramado entre materia y tiempo, y su relación no se comprende sin las cualidades históricamente inmanentes que le van de suyo. Más allá de la definición del arte como la relación entre contenido y forma, la estética adorniana propone el vínculo entre materia y tiempo como aquello que produce la forma. La forma, lejos de ser aquello —que en tanto concepto— le corresponde al arte, lo hace posible como “negatividad pura”. Como tensión entre tiempo y materia, la forma se sustrae a la opacidad de lo material, al tiempo que niega el universal. Que esto sea similar a la relación entre el yo y el ello, supone que la forma artística se anuda a un momento de consciencia y una fuerza o impulso del objeto artístico.

Si nos limitamos a explicar la producción artística del presente en función de un pasado que se repite, o de una fatalidad desde siempre conocida, aquello que constituye la estética se desvanece en la historia de los estilos y las formas, o en programas narrativos y figurativos. Antes bien, es necesario llevar a cabo una segunda reflexión (el arte y su crítica), sobre *aquel algo de la sensación* que socava la condición trascendental del sujeto y convierte la forma artística en potencia de experiencia.

Es en *ese algo* sobre lo que hay que insistir. La importancia de lo estético en Adorno reside en que la doble negatividad plantea un problema que se produce como singularidad. La estética no es otra cosa que una herida infringida a la suplementación del sujeto en el concepto. La negatividad estética es una crítica al concepto de subjetividad trascendental de la modernidad kantiana y sus derivas.

<sup>33</sup> Adorno, *Teoría estética*, 16.



La dialéctica es negativa en el sentido de que mantiene la doble condicionante sustractiva de la identificación del pensamiento a la cosa y de la cosa al pensamiento. La negatividad lo es de la cosa y de la razón, esto significa que le corresponde una “lógica de la desintegración”, donde el concepto como unidad de síntesis encuentra su identidad en lo sensible como no-verdad. En tanto no-verdad define una suerte de “razón suficiente” que encuentra su explicación en el *concepto/no concepto* de negatividad estética, en la sustracción del universal.<sup>34</sup> En suma, lo que sugiere Adorno es que el arte no podría existir sin un mínimo de condición categorial, que al mismo tiempo explique a la historia del siglo xx tanto su “lógica” como su potencial crítico-político. La condición subversiva del arte (de la vanguardia) radicaría en la capacidad de la forma de crear su propia condición de negatividad, crítica del régimen de representación y del sujeto hegemónico de enunciación, en función de una suspensión radical de la identidad.

Pero, ¿puede la negatividad estética regresar la forma y el tiempo a la vida? Si el momento de autonomía estética de la obra de arte, según Adorno, debe superar el referente a la realidad para potenciar la criticidad y la autonomía del arte, debe también vencer el momento del “estremecimiento” por el del distanciamiento. Entonces, ¿cómo entender la sobrevivencia, en el sentido warburgiano, del *Pathosphormel* del naturalismo como estética naturalista, sobre todo cuando éste, en palabras de Adorno, configura condiciones de desfundamiento de la mimesis realista del arte?

Adorno apostó por las derivas de la abstracción como momento de negatividad estética de la forma, donde resolver la tensión entre tiempo y vida en la singularidad soberana y autónoma de la forma, particularmente la musical. Al hacerlo postuló una jerarquía de verdad/no verdad de lo

<sup>34</sup> Adorno, *Dialéctica negativa*, 141.

estético y artístico que no da cuenta de los diacronismos que la complejidad del arte produce en la historia, y que excluye producciones estéticas y lógicas de recepción social que no pueden explicarse vía la autonomía de la forma entendida como abstracción.

### **b. Ezquizoanalítica de la representación: la caída en la pulsión**

En la última parte de *Lógica del sentido*, en el apéndice que lleva por título “Fantasma y literatura”, hay un ensayo titulado “La grieta”, donde Deleuze hace una lectura por lo demás sugerente en torno al naturalismo.<sup>35</sup> También en sus estudios y seminarios sobre cine este filósofo se ocupa de manera más o menos prolífica sobre el naturalismo estético. Lo primero que es oportuno asentar es que para Deleuze el naturalismo es el encuentro del instinto y del objeto, donde se forma una idea fija, no un sentimiento. Pero el instinto no hay que entenderlo ni en sentido biológico ni meramente psicoanalítico, sino en el sentido estético (literario, pero sobre todo cinematográfico) consistente en que todo objeto es atravesado por una grieta, que lo mantiene volcado en abismo:

Los instintos designan en general condiciones de vida y de supervivencia, condiciones de preservación de un género de vida determinado en un medio histórico y social [...] El instinto, el apetito, tiene, pues, diversas figuras. Unas veces expresa la manera como el cuerpo se conserva en un medio favorable dado; en este sentido, él mismo es vigor y salud. Otras veces expresa el género de vida que un cuerpo inventa para volver en su provecho los datos del medio, con riesgo de destruir los otros cuerpos; en este sentido, es potencia ambigua. O bien expresa el género de vida sin el cual el cuerpo no soportaría su existencia históricamente determinada en un medio desfavora-

<sup>35</sup> Ver Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey (Barcelona: Paidós, 2005), 370-382.

ble, con el riesgo de destruirse él mismo; en este sentido, el alcoholismo, las perversiones, las enfermedades, incluso la senilidad, son instintos.<sup>36</sup>

El instinto es el *conatus* que se produce entre vida y situación, aquello que se da entre el silencio y el ruido, como el rumor de una herencia que hace mueca en el presente: una suerte de gesto involuntario donde historia y vida se conectan en el devenir del gesto, el devenir animal del cuerpo. El instinto es una grieta que atraviesa la vida social de los individuos, partiendo la existencia para ponerla en un borde frente a lo otro. En sus estudios de cine Deleuze reitera:

Reconstruir un mundo siempre ha sido la ambición, secreta y profunda, de lo que se llama “Naturalismo”. Evidentemente “Naturalismo” no quiere decir “el mundo de la naturaleza”, sino espacios-tiempos determinados. Pero a diferencia del Realismo, son espacios-tiempos determinados a los cuales se arranca el valor de los mundos originarios [...] Es un método que consiste verdaderamente en llegar hasta el final del mundo...<sup>37</sup>

Son tres los elementos que configuran, de acuerdo con Deleuze, la estética naturalista: la grieta, el instinto y el espacio-tiempo determinado que reenvía a mundos originarios.

La grieta no es una metáfora, es un carácter/temperamento del cuerpo como enervador, una suerte de *pathos* inmemorial (anterior al sujeto, no el trauma) que sumerge las existencias en una *herencia* de cuerpo y carne, la cual atraviesa su modo de ser en el mundo. No es más que el socavamiento de la forma por la vida, de la acción por la potencia, el desdibujamiento de la acción por la fuerza. De acuerdo con Deleuze, “la

<sup>36</sup> Deleuze, *La lógica...*, 370-371.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 390-391.

grieta es imperceptible y silenciosa, vaga y difusa, no reproduce nada, es fuga oblicua y herencia perpetua de lo Otro”.<sup>38</sup>

Abundemos un poco sobre ello: la grieta, en tanto herencia de lo otro, se piensa como nervadura, como inflexión, mueca; como afección devenida *habitus* de la existencia que ata su impulso al objeto. Pensemos, por ejemplo, el modo en que la precariedad aparece no sólo como pobreza, sino a su vez como violencia; también por qué la mezquindad pequeño-burguesa deviene en virtud, en la forma ambigua de la competencia y la envidia. Tengamos en cuenta que hay un registro temporal de la modernidad que no necesariamente se lee por la clausura de la representación o la negatividad crítica de la autoconciencia artística, sino por el devenir de la forma en afecto. El naturalismo, si lo pensamos en este registro, no es una explicación desafortunada de la psicología de las pasiones, sino una puesta en abismo de la relación entre instinto y objeto, que permite pensar los campos intensivos producidos entre la vida y la situación, entre la vida y el espacio-tiempo, materialmente determinados por las formaciones económicas-políticas de lo social, y que en términos estéticos, artísticos, ontológicos podemos subsumir bajo el concepto deleuziano de “estado de cosa”, el cual, en su forma económica-política, puede ser leído como la relación entre poder y vida.

El concepto deleuziano de estado de cosa refiere al momento en que las sensaciones no se resuelven en sus síntesis en la “representación” como el realismo, tampoco en la sublimación objetual de la autonomía estética. Antes bien, las sensaciones son presididas de un estado de cosa u afección, el cual reside en la relación entre carne y el bloque de sensaciones (*percepto*), reside en el choque de los cuerpos entre ellos, y entre los cuerpos y las cosas.<sup>39</sup> De acuerdo con esto, no sería condición absoluta de

<sup>38</sup> Deleuze, *La lógica del sentido*, 373.

<sup>39</sup> El concepto de estado de cosa o afección es fundamental en el pensamiento deleuziano, su genealogía se puede rastrear en sus seminarios sobre Spinoza, pero atraviesa todo su pensamiento. Ver:

posibilidad de lo estético su doble negatividad; bastaría sólo que el bloque de sensaciones se anude con su cosa para que se produzca el evento estético.

En otras palabras, quizá no se requiere del momento de doble negatividad entre forma y tiempo para definir las condiciones de posibilidad de la producción artística. Quizá baste con atender el anudamiento entre la afección y la forma para que los filosofemas de la representación muestren su engaño. No sólo eso, quizá dimensionar la relación entre afección y forma nos defina una condición desterritorializada de lo estético, moviéndose en el filo esquizo del lenguaje, donde la forma se disjunta. Ese que coloca al lado de Kafka a Clarice Lispector y a Roberto Bolaño, ese del cual también Melville dio cuenta.

Para Deleuze el naturalismo estético, refigurado por la estética de Zola, se define por esta indistinción entre cosa y estado de cosa. No se trata de la relación de una cosa con su abstracto, sino del modo en que el *habitus* se ata con la condición histórica-material del objeto como destino y *conatus*. Aquí lo estético resulta de la relación entre la insistencia y la materialidad del objeto en tanto afección en el cuerpo. En este sentido, las afecciones no son “efectos” de una exterioridad histórica, social, cultural; antes bien, son su singularidad, la cual se explica por las relaciones de contigüidad entre impulso (pulsión) y cosa, donde el momento de lo social es una distribución territorializada de esa relación orginal.

En este sentido la mimesis, en su relación con el estado de cosa, supone una conexión epistemológica distinta, donde la división real-imaginario, falso-verdadero no opera, y con ello quizá tampoco el momento de criticidad como conciencia reflexiva/autorreflexiva.<sup>40</sup> Acaso por ello,

Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, 2005). De manera más puntual se puede reconocer también en el libro *¿Qué es la filosofía?* que escribiera en colaboración con Guattari.

<sup>40</sup> A diferencia del momento de negatividad crítica de lo estético, la positividad de la vida en Deleuze no se explica sin sus fugas, sin los momentos en que una cierta relación de afección del cuerpo con

para Deleuze, en términos absolutos, este trastocamiento del orden de la representación está directamente relacionado con un tipo de existencia estética-material que él asigna al cine, en particular al cine naturalista, donde la forma tiene que ver con la toma como colapso entre afección y acción, como anudamiento del *pathos* al objeto, del objeto a su demanda, a la imagen como pulsión. “En efecto, lo esencial del Naturalismo está en la imagen-pulsión. Ésta comprende el tiempo, pero sólo como destino de la pulsión y devenir de su objeto”.<sup>41</sup>

Así la relación adorniana entre tiempo-forma —cuyo índice crítico-radical es la autonomía de la obra de arte— con la tensión afección-forma deleuziana —cuyo índice radical es el anudamiento entre el afecto y la cosa— define la condición de posibilidad de comprensión crítica de la vinculación estética entre la vida y el tiempo en formaciones históricas-políticas diferenciadas. En el mantenimiento de esta tensión se diferencian las potencias críticas y los alcances del pensamiento de Adorno y Deleuze respecto a la política de lo estético. Bien podríamos cifrar esta diferencia en los términos en que Rancière establece la distinción entre lo político y la política, pero también, podemos prefigurar y aproximar lecturas intensivas y reterritorializadas de la lógica material del capitalismo y el modo de ser, confrontadas por producciones artísticas localizadas. Si Adorno y Deleuze comparten tanto la singularidad ontológica como

sus objetos desestabiliza las condiciones mismas de la representación; no sólo la artística sino, sobre todo, la vital y la social. En este contexto es importante hacer ver que buena parte del trabajo en torno a la literatura, el arte y el cine de este filósofo francés se refiere a obras que no median su relación por los principios críticos de la vanguardia (distanciamiento, autorreflexividad), sino por prácticas más afirmativas que dialécticas. De manera fundamental, la obra literaria a la que hace referencia para argumentar sobre el naturalismo es *La bestia humana* de Zola. Aprovecho esta nota para agradecer al doctor Carlos Mendiola la recomendación de la lectura del ensayo “La grieta” de Deleuze sobre esta novela de Zola, que ha resultado fundamental para el trabajo de investigación que ahora llevo a cabo.

<sup>41</sup> Deleuze, *Imagen movimiento*, 185.

la condición radical del naturalismo estético, así como la idea de que la potencia de lo estético de este naturalismo consiste en ser un punto de quiebre con el binomio epistemológico realidad/concepto, quizá habría que avanzar sobre la pregunta: ¿qué implica, desde la negatividad estética y la estética esquizoanalítica, el carácter deformante de la estética naturalista? En términos de forma, la cuestión se podría plantear: ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de la potencia deformante del naturalismo a la hora de que éste no evade la lógica instrumental y técnica de la modernidad capitalista, y la lee en términos de tiempo y vida? En suma, inquirir: ¿es posible acortar, en términos estéticos y lógicos la distancia entre tiempo y vida en la forma artística?

## Referencias

- Adorno, Theodor. *Teoría estética, Obra completa*, 7. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica negativa, Obra completa*, 6. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor *et al.* “Lukács y el equívoco del realismo”. En: *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002. 25-49.
- Candiano, Leonardo Martín. “Lukács: defensa del Realismo. De *Ensayos sobre el realismo* a *La peculiaridad de lo estético*. La continuidad de un pensamiento”. *Exlibris, revista del Departamento de Letras*, 5 (2016), 309-321.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Empirismo y subjetividad*. Traducción de Hugo Acevedo. Barcelona: Gedisa, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Proust y los signos*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós comunicación, 1984.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el Realismo*. Traducción de Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Siglo XXI, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Significación actual del Realismo crítico*. Traducción de María Teresa Toral. México: ERA, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Problemas del Realismo*. Traducción de Carlos Gerhard. México-Buenos Aires: FCE, 1966.