

Trabajo final de grado
Ensayo académico

Pasear, extraer, expresar

Por una psicología entre el arte y el tiempo

Verónica Rey Azambuja



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY




Facultad de
Psicología

Docente tutora: Asist. Mag. Lisette Grebert

Docente revisora: Asist. Mag. Natalia Laino

Montevideo, abril 2021

A la voz de tus cuentos



"Aquí se trata del tiempo,
por eso hay un relojero (que
en cierta manera representa el tiempo
ordinario nuestro), pero por la ventana entra
una revelación, y comprende de golpe muchísimas
cosas. He tratado de darle una expresión
de asombro y de iluminación"

Remedios Varo

Índice

● Construcción del problema.....	4
● De la escritura.....	5
● Sobre los bellos encuentros.....	6
● Tiempo y movimiento	
○ Los hilos del tiempo.....	9
○ Planes y umbrales de percepción.....	11
○ La psicología y el tiempo.....	12
○ Tiempo de arte.....	15
● Nomadología de imágenes: formas que piensan	
○ Potencia política de la imagen.....	18
○ El movimiento y el tiempo en la imagen.....	19
○ Alianza para el pensamiento: Bestiario.....	21
■ La mariposa.....	25
■ La luciérnaga.....	29
■ La araña.....	32
○ La huida.....	35
● El pueblo que falta.....	37
● Referencias bibliográficas.....	39

Construcción del problema

El problema hunde su inquietud en lo imperceptible y en los modos en que éste tiene de incidir en el devenir de una diferencia, de una mutación, de una creación y en todo movimiento vital. Es decir, junto a los fenómenos de transformación constatables por la percepción, existen fuerzas inmateriales que entran en relación y adquieren expresión, extendiendo la variación más allá de los límites de la forma.

En su conferencia sobre el acto de creación, Deleuze (1987) hace de lo imperceptible la clave del acto de crear, atribuyéndole a todas las disciplinas el potencial de hacer emerger una novedad. Cada disciplina tendrá la posibilidad de introducir en el mundo un bloque de existencia inédita, a la manera de una enunciación comprometida con un modo de expresión singular. Se nos posiciona ante un problema especialmente estético: los bloques de la música, del cine, de la pintura, de la ciencia y de la filosofía tendrán una apariencia por completo distinta, al captar y trabajar con fuerzas caóticas imperceptibles que se vuelven sensibles en un acto de creación.

Así nace el interés por pensar la disciplina de la psicología en la misma línea, como enunciación especializada: ¿cuál es la relación original con procesos indiscernibles que se expresa en el campo psi? ¿de qué modo son aprehendidos y vueltos sensibles? En suma, ¿cuál es su acto de creación? ¿es posible pensar a la psicología como una disciplina eminentemente creadora?

La pregunta convoca tanto a la percepción como a la sensibilidad, para deslizarnos entre lo formal y lo imperceptible y dar lugar a la variación y la novedad. Se pretende interrogar el presente de la disciplina en alianza directa con el tiempo, en busca de un nomadismo de pensamiento que genere efectos internos a esa relación. Se intuye en los imperceptibles que animan el presente una llave para huir de toda imagen de trascendencia y, en el movimiento, un gesto que tiene el poder de diluir las formas duras. La búsqueda se orienta a señalar afectos más que tradiciones para abrir líneas de mundo que exploren las posibilidades en las que el campo de la psicología se puede pensar.

De la escritura

«Un libro es un pequeño engranaje de una maquinaria exterior mucho más compleja. Escribir es un flujo entre otros, sin ningún privilegio. Flujo contra flujo, experimentación, acontecimientos que nada tienen que ver con el libro y lo hacen pedazos, pero también funcionar... Esa es una lectura amorosa»

GILLES DELEUZE

En afinidad con el pensamiento estético que componen Deleuze y Guattari (2015) se pretende que lo que este ensayo tiene para decir adquiera la misma importancia que la forma en la que está escrito y trazado, entre zonas y líneas de intensidad. Con velocidades y lentitudes que lo recorren y le son propias, el tipo de escritura que hace a este ensayo se asienta entre ordenadas tanto discursivas como estéticas, procurando destacar un estilo. Se tratará de volver a situar en el plano (2015) a la forma y la apariencia como variables inseparables de un movimiento creador. Es posible revertir los efectos de la excesiva interpretación y su desprecio hacia las apariencias (Sontag, 1984) y devolverle, al trabajo de las materias, toda su importancia y su poder de afectación.

Se busca hacer de la escritura una forma de cartografía (Deleuze y Guattari, 2015), para trazar y registrar las nuevas fuerzas que aparecen y que se van a buscar. Externas a la propia escritura, dichas fuerzas generan su variación y adquieren consistencia en el cuerpo de lo escrito. Escribir es un modo de hacer visible, dejando ver las líneas de un proceso de composición que en su geografía traza una manera de existir y de durar. Siguiendo a Brito y Chávez (2017), diremos que cartografiar es un arte que aflora cuando la potencia afectiva de la vida es la que actúa como inspiración, como sentir y como despertar.

Asimismo, la escritura se libera de las autorías para entrar en zonas de impersonalidad e indiscernibilidad, donde quien escribe se borra para dar lugar a nuevos agenciamientos entre el lector y sus multiplicidades, en conexión con otras y nuevas fuerzas de vida. Por último, sosteniendo la premisa de que no hay escritura que no sea experimental, por momentos se entrelazará con otro tipo de grafías para ampliar las formas en que lo imperceptible puede ser captado y convocado.

Sobre los bellos encuentros

Explorar la capacidad creativa de la psicología requiere del movimiento y de la aventura, del paseo por los bordes de lo que se considera propio y pertinente a un saber históricamente consolidado y delimitado. Habitar los bordes, transgredirlos, vuelve posible que, de vez en vez, nos encontremos con una extrañeza, con algo que nos sacude y nos fuerza a pensar (Deleuze, 2002), y nos lleva a reinventar los recursos y las preguntas que nos hacemos. La psicología así transitada, lejos de actuar como forma cerrada sobre sí misma, abandona toda imagen trascendente para convertirse en borde catalítico (Guattari, 2008) que abre nuevos posibles.

Los encuentros, en este sentido, pueden suscitar verdaderos acontecimientos que adquieren importancia académica, política y afectiva. Es así que elijo partir de estos para hacer visible al afecto, también, como una herramienta metodológica, sustrayéndolo de la esfera de lo íntimo y lo personal. Siguiendo a Deleuze (2002), aquello de otra naturaleza que nos desconcierta y nos fuerza a pensar, se percibe como un signo, pero un tipo especial de signo que cala en los afectos antes que en la razón. Es un encuentro que solo puede ser captado en la sensibilidad, y no todos los encuentros son iguales o tienen algo para decirnos, la aventura por zonas desconocidas carece de garantías. Desde una mirada ética (Deleuze, 2008) de las relaciones, será cuestión de discernir los encuentros que nos convienen, de los que no, en un saber vivir que no tiene mayores recetas que la de ser sensibles a los signos que emite alguien o algo (Deleuze y Parnet, 1988). En relación directa con nuestra manera de vivir, con lo que se dice encanto.

Aquí, de nuevo, esa sensibilidad no remite a los signos del equívoco mundo de la razón y del lenguaje, sino a los afectos, ese tipo de signos vectoriales (Deleuze, 2008) que indican el aumento o la disminución de nuestra potencia, y nos convocan a poner a la vida y al deseo en primer plano. Pequeños resplandores aparecen a partir del encuentro con un cuerpo, una idea, un gesto que combina con los nuestros. Así nace la alegría, como el amor y la amistad, hay una percepción del encanto: "se trata ciertamente de una cuestión de percepción, de percibir algo que te conviene o que te enseña, que te abre, que te revela algo" (Deleuze y Parnet, 1988, p.62).

Pensando en disciplinas o campos de pensamiento, así también nacen los buenos encuentros, dice Deleuze (1987), al revelarse una especie de afinidad, como cuando un cineasta se encuentra con una novela y lo habita una urgencia de adaptarla, de llevarla al cine. Pero esa afinidad no surge por ideas comunes, sino que hay un misterio en el hecho de tener algo que

decir a alguien, una especie de fondo indeterminado (Deleuze y Parnet, 1988). Algo propio de esa novela tiene algo que decirle, algo que instala el germen de una necesidad, que ya coexiste y se continúa con otra idea, con una idea específicamente cinematográfica.

En mi proceso como estudiante de psicología pude asistir al encuentro de gestos, nociones e imágenes que suscitaron este tipo de afinidades, alegrías y encantos. En su mayoría, provenientes del arte y la filosofía, convirtiéndose en las zonas de las que extraje más fuerzas para pensar y experimentar. En pocas palabras, en el arte encontré el encanto por el gesto de volver sensibles fuerzas no audibles ni visibles con anterioridad. Este gesto resulta imprescindible para toda experiencia de transformación, para generar variaciones y nuevos sentidos a partir de lo que se tiene o lo que se es. Por lo tanto, se vuelve un gesto fundante del tipo de pensamiento nomádico y artesanal que pretendo y necesito.

La filosofía por su parte me ha contagiado el interés por un pensamiento lanzado a la vida y al mundo, así como el amor por la búsqueda de un conocimiento que no está quieto en un lugar esperando ser descubierto. Hay que forjarlo, hay que construirlo (Deleuze y Guattari, 1993) en una producción interior al tiempo que deja a ver las marcas de esa relación. Así la labor artística también se presenta en el seno de la filosofía, en la forma de un concepto y un modo de hacerlo funcionar propiamente filosófico.

El encuentro que elijo destacar en particular surge a partir de una conferencia sobre cine, en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido de Francia. Allí Deleuze (1987) no habla, solamente, de cine. "¿Qué quiere decir tener una idea?", es la pregunta que abre y sostiene su propia necesidad de hacer ver la singularidad de matices de cada disciplina, el proceso estético en que entra el acto de pensar, el acto de crear. Su insistencia por la imposibilidad de tener una idea en general sitúa y compromete al acto de creación con un campo poblado de técnicas y materias expresivas que se ponen en funcionamiento y registran la textura ontológica de la idea en particular. Así, el acto de creación asume la pertenencia a un ámbito material y sensible, que extrae fuerzas de un afuera a la vez de dotarlo de expresión y consistencia.

Tener una idea en el cine no es lo mismo que tenerla en otro ámbito, y, sin embargo, hay ideas en el cine que también podrían valer en otras disciplinas, podrían ser excelentes ideas para la novela, pero no tendrían la misma apariencia en absoluto. Hay ideas en el cine que solo pueden ser ideas cinematográficas, lo cual no impide que, ideas de la novela que podrían funcionar en el cine formen ya parte de un proceso cinematográfico que las predetermina de forma anticipada. Es una forma de hacer una pregunta que me interesa: ¿qué hace que un cineasta tenga muchas ganas de adaptar, por ejemplo, una novela? me parece evidente que es porque tiene ideas en el cine que se corresponden con lo que la novela ofrece. Ahí residen, a veces, los

grandes encuentros [...] yo diría, ese es un encuentro, un hermoso encuentro. Si puede adaptarlo al cine es por lo menos porque puede decir: tengo algo que ver con él, tenemos un problema en común (Deleuze, 1987).

Mi encuentro con esta conferencia puso en marcha una máquina de actualizar imágenes y hacer preguntas. Ahí, en ese germen-acontecimiento de inquietud y encanto se instala el motor de este ensayo, algo del orden de la necesidad y la fascinación se puso a actuar en mi encuentro con la premisa de Deleuze, “no se puede tener una idea en general... tendrán una apariencia por completo distinta...” Mi intención no es disipar la inquietud ni volver racional al germen, hay algo de lo molecular que seguirá actuando, que escapa a lo que puede decirse y al que encuentro un correlato en estas palabras: “La sensibilidad, en presencia de lo que solo puede ser sentido, conmueve al alma, la deja perpleja, la fuerza a plantearse un problema, como si el objeto de encuentro, el signo, fuera portador de problema, fuera problema en sí mismo” (Deleuze, 2002, p.215).

Casi sobre el final, Deleuze (1987) nos da otra pista, un creador, dice, solo hace lo que necesita absolutamente, y algo más, existe algo que todas las disciplinas creadoras tienen en común: El espacio-tiempo, el límite del espacio-tiempo. De ahí que siento necesario entablar una conversación con el tiempo como medio de hacer visibles efectos directos de esa relación, como chispas inusitadas del acercamiento a un límite móvil que fractura y multiplica lo fortuito en el mundo (Deleuze, 2002).

Tiempo y movimiento

*«Una duración eternitaria
escapa a la alternativa recuerdo-olvido y
habita con una intensidad estupefáctica
el afecto de la subjetividad territorializada»*

FÉLIX GUATTARI

I. Los hilos del tiempo

Pensar en el tiempo parece evocar lo imperceptible, lo inefable y lo inaprensible. Escapa al dominio de lo visible y conlleva dificultades para enunciarlo e imaginarlo. Y, sin embargo, frente al desconcierto y la falta de firmezas que ello suele provocar, hemos aprendido a pensar y medir el tiempo en las dimensiones del espacio, reduciéndolo a relaciones causales y localizables en el curso de una cronología. Es este tiempo cronométrico el que sirve de base a la representación (Pardo, 2007): tres dimensiones del tiempo hallan forma en los avatares del presente, el pasado y el futuro. Así es el tiempo de los relojes y los calendarios, que marcha hacia adelante, constante, predecible y eterno. Lo que sucede, parece suceder siempre del mismo modo.

Se erige un modo único de pensar el tiempo, concebido como mero pasar, como el desplazamiento en una sucesión lineal. Para Deleuze y Guattari (2015), esta forma de ordenar la movilidad se corresponde con lo que llaman línea dura o línea molar. En ella el tiempo aparece dividido en segmentos contiguos pero bien determinados. Pasado, presente y futuro se suceden, pero sin mezclarse, en una linealidad segmentarizada que controla cada instancia y, si bien el futuro está garantizado, no así el devenir. Y es que este tipo de temporalidad se vuelve un obstáculo para nuestra experimentación de las conexiones no contiguas e inusitadas del tiempo. Al obturar la inmanencia (Teles, 2007) limita las posibilidades de mutación.

Teles (2007) plantea que la forma hegemónica de concebir el tiempo debe su condición al dominio de la concepción aristotélica. Esta, coloca al tiempo no como otra cosa que la medida del movimiento: un tipo específico de movimiento, que solo puede ser determinado y conocido por la regencia de un antes y un después. En este sentido, Pardo (2007) postula que la definición primaria de Aristóteles: *el tiempo es la medida del movimiento según el 'antes' y el 'después'* parece decir algo circular y vacío, considerando que el antes y el después ya son tiempo. La clave para salir de la paradoja estará en vislumbrar allí la presencia de dos maneras de tiempo

diferente: por un lado, el tiempo numerado, aquel que mide el movimiento, tiempo contable y cronométrico. Por otro, aquel según el cual se mide el movimiento, tiempo numerante e innumerable, acrónico y amétrico, "y este tiempo originario e incontable, no susceptible de medida ni de representación, es precisamente lo que en la definición aristotélica se denomina *el antes y el después*" (Pardo, 2007; p.23).

Existe un principio en virtud del cual lo dado se da precisamente de la manera en que se da. El imperio del Cronos lineal y contiguo no cesa de asistir a minúsculas fisuras por las que pasan otro tipo de líneas, de ondas y de partículas desconocidas de una materia anónima (Deleuze y Guattari, 2015). Vienen a ser la confirmación de otra vida, un flujo que introduce una corriente de flexibilidad (ibídem) en las líneas duras de la historia. Estas líneas ya no pasan por las mismas instancias, entran en relaciones menos localizables, distribuidas de forma distinta que arrastran y recorren las posiciones de distribución organizada y fija. Se afirma un tiempo múltiple que efectúa profundas modificaciones, muchas veces tan sutiles que resultan imperceptibles en el estado molar de las cosas y la historia.

Existen algunos momentos en los que el tiempo se presenta como algo inasible (...) Tiempo extraño que se confunde con una sensación, con un cúmulo de emociones; experiencia de un tiempo que intenta salirse de su cauce pero que fácilmente es dominado (Teles, 2007, p.76).

La materia imperceptible de ese otro tiempo está por todas partes, en acontecimientos vibrátiles que pertenecen al devenir y lo expresan en las transformaciones de los cuerpos. Frente a ello, Teles (2007) nos invita a sensibilizar nuestro pensamiento para captar y oír los signos del devenir: "Afrontamos la presencia directa del tiempo, ni visible, ni invisible; de la inmanencia temporal como instancia trascendental capaz de configurar nuevas imágenes de pensamiento y nuevas dimensiones de realidad" (p.77).

Tenemos la posibilidad de concebir otro modo de pensar el tiempo y el movimiento, una ontología del devenir (Teles, 2007) opera como fuga y apertura de una temporalidad de dimensiones múltiples en coexistencia simultánea, liberando al tiempo de la subordinación al espacio:

Todo presente es ya en sí mismo "reunión" o síntesis de lo diverso, es decir, de lo de antes y de lo de después. He aquí, pues, la inversión: en lugar de pensar el "antes" y el "después" como relativos a un "ahora" (y, por tanto, la memoria y la imaginación como dependientes de la percepción), ya estamos pensando el "ahora" como resultado de una "actividad" previa de anticipación y retención, de retraso y de adelanto (Pardo, 2007; p.23).

De esta forma tiempo y espacio se presentan ante una nueva concepción que los incluye y los transforma a ambos. Al decir de Borghi (2014), el espacio ya no aparecerá solo como extensión, sino como intensidad, y, el tiempo, ya no como medida sino como diferencia. Y en el continuo que conforman, en el que se interceptan y entrelazan, no paran de forzar la materia a cambiar, a mezclarse en otros tiempos y espacios de una naturaleza diferente en actos creativos por conquistar.

II. Planes y umbrales de percepción

Vivimos en un mundo, proyectamos un mundo. “Vemos y decimos mundo, pero... ¿cuál es nuestro mundo?”, se pregunta Lee Teles (2007, p.43). Resulta difícil, dirá, poder ver que este mundo aparentemente único no es más que un modo del mundo al cual nos aferramos. Así la autora, al decir *un modo de mundo*, deja entrever la existencia de otros mundos, otros muchos modos de mundo.

En eso que llamamos mundo cohabita una pluralidad casi inimaginable de existencias, de modos y maneras de ser. Lapoujade (2018) alude a Souriau para afirmar que cada modo de existencia crea el espacio-tiempo que ocupa, en procesos de instauración que dependerán de los entes que entran en relación con el tiempo y con la vida. Hay todo un arte de los modos de existir, pero aferrándonos a la imagen de un único modo de mundo no hacemos más que perder su potencial transformador y creativo (Teles, 2007). En lugar de un mundo común, asistimos entonces a una multiplicidad de maneras y de gestos de percibirlo, de apropiárselo, de explorar sus potencialidades (Lapoujade, 2018). Estos gestos de sentido y de creación pasan por umbrales, ojos y oídos, membranas táctiles vivientes que marcan su propio límite de percepción, a los que el movimiento del mundo será relativo y desde los cuales lo que acontece puede ser captado.

De esta forma, Deleuze y Guattari (2015) plantearán que el movimiento guarda una relación especial con lo imperceptible, y más, que es por naturaleza imperceptible. En el entendido de que la percepción sólo puede captar el movimiento como traslación de un móvil o desarrollo de una forma. Mientras que el movimiento del devenir es infinito, puras velocidades y lentitudes, puros afectos que pasan por encima o por debajo de los umbrales de percepción. Umbrales, estos últimos, siempre relativos a una función mediadora entre una forma perceptible y un sujeto que percibe.

El movimiento de lo infinito se efectúa en todo momento, no puede ser percibido, le corresponde desempeñar el papel de una mediación "en un plan que efectúa la distribución de

los umbrales y lo percibido, que proporciona formas perceptibles a los sujetos que perciben: ese plan de organización y de desarrollo, plan de trascendencia, que permite percibir sin que sea percibido" (Deleuze y Guattari, 2015 p. 282). Sin embargo, y al mismo tiempo, el movimiento debe ser percibido sin que amerite ninguna contradicción. Existe otro plan que atraviesa la verticalidad de los umbrales y de las formas, un plan de inmanencia o de consistencia que solo puede ser percibido al mismo tiempo que lo que compone o da. Este plan no deja de dar inmediatamente, de registrar lo finito: se inserta en lo real y lo crea. Así el movimiento deja de estar relacionado con la mediación de un umbral relativo, para alcanzar un umbral absoluto.

Movimiento y plan son la misma cosa, la desterritorialización absoluta que arrastra todos los cuerpos en devenires, que abre los territorios hacia nuevas desterritorializaciones relativas y efectúa su intersección. El plan de inmanencia domina las velocidades y los entornos, la percepción ya no estará en la relación entre un sujeto y un objeto, sino en el movimiento que sirve de límite a esa relación (Deleuze y Guattari, 2015). Así la percepción se ve confrontada a su propio límite y, en esas zonas, debe cambiar de escala, abandonar la materialidad en sí misma para oír los ruidos de su vibración. La vibración de los cuerpos que se afectan y son afectados, que registran las variaciones ínfimas, las microfisuras. La percepción pasará a estar entre las cosas, y lo imperceptible, de pronto, deviene percibido (Lapoujade, 2018; Deleuze y Guattari, 2015).

Queda entonces el mundo de las fuerzas que escapan a toda referencia óptica y diluyen radicalmente la separación entre mundo sensible y mundo inteligible (Lapoujade, 2018), entramos en un mundo donde la solidez de los cuerpos y la nitidez de los contornos se disipan. La forma y la materia abandonan la primacía en favor de los afectos que afirman el mundo de la permanente relación, de la relacionalidad intensiva pura (Teles, 2007). Se pasa de lo modal a lo transmodal (Lapoujade, 2018) en un "puro plan de inmanencia... plan fijo de la vida en que todo se mueve, se retrasa o se precipita" (Deleuze, y Guattari, 2015, p. 259).

III. La psicología y el tiempo

Todo cuenta historias, nos dice Deleuze (1987), y, sin embargo, lo interesante no es contar una historia o suscribirse a su curso. La historia está siempre presente y el presente se inscribe en la historia, pero lo verdaderamente interesante es todo lo que hay tras ella y junto a ella (Deleuze, 2007). La filosofía, por ejemplo, cuenta su historia con los conceptos que crea, que ha sabido crear (Deleuze, 1987), pero hay una diferencia fundamental entre hacer filosofía

y hacer historia de la filosofía. En este último caso, se estudian las flechas o las herramientas de un gran pensador (Deleuze, 2007), los territorios que ha descubierto. La acción está puesta en lo ya dado, remite a la reflexión sobre lo que ha ocurrido. Mientras que el actuar filosófico estará directamente involucrado con el espacio-tiempo y el límite de su indecibilidad, donde las virtualidades aún están por actualizarse, en busca de composiciones inusitadas entre lo real y lo posible. "Uno talla sus propias flechas, o bien reúne aquellas que le parecen las mejores, pero para intentar enviarlas en otras direcciones, incluso aunque la distancia que salvar sea pequeña y no astronómica" (Deleuze, 2007; p.269).

De esta distinción se desprende una diferencia metodológica entre la sujeción a la entidad histórica de la psicología y lo que podría resultar del ejercicio en un plano de tono experimental, que no da por concluida ni una forma ni un estilo. Si pensamos en la historia de la psicología, no tardan en aparecer los ecos de los grandes complejos y de las teorías, el status de ciencia de la mente, el descubrimiento del inconsciente. La Salpêtrière y las históricas. El perro de Pavlov y el hombre de los lobos de Freud, y un gran etcétera. Para comprender mejor cómo esa historia y no otra ha sido posible, vale preguntar: ¿cómo cuenta su historia la psicología? ¿Qué pasa cuando abrimos esos paquetes de relación que sientan las condiciones de su enunciación?

Rose (1996), para pensar en la historia de nuestra disciplina, lleva la atención hacia cómo el método científico y el afán de la psicología por ser reconocida como ciencia tuvo consecuencias directas en la imagen de realidad que se tiene hoy en día de ella. Esto se debe a que, según el autor, todas las disciplinas científicas tratan a la historia de una manera similar: mediante el ordenamiento de un relato que sitúa a los hechos cronológicamente. Ello les permite identificarse con una concepción de su pasado a la vez de dotarlas de una imagen actual de unidad y de coherencia. Así se asienta una historia recurrente de acuerdo a una tradición respetable y en apariencia ininterrumpida, que narra el avance hacia un objeto de estudio, durante el que todo ha sido como debió ser. La conciencia histórica que se consolida opera de una forma en que deslinda al presente de los aspectos del pasado que podrían perturbarlo. De forma que las alteraciones de ese avance uniforme se integran a la narración pero desde un lugar exterior, que deja por fuera autores y textos sancionados, marginales y excéntricos.

El problema con este tipo de historias recurrentes es que, en palabras de Rose (1996) son programáticas, es decir que no solo dan forma al presente sino que buscan escribir en el futuro. Pensar y hacer desde el centro de esas corrientes de sentido pone en peligro la imaginación y lo que el futuro tiene de improvisado, una fuerte imagen de identidad se afirma y reproduce a sí misma limando los bordes de lo divergente.

Para abrir el curso de sentido en que la psicología se puede pensar, resulta interesante traer a escena lo que Epstein (2014), filósofo del cine, tiene para contar sobre las formas en que las figuras de Dios y del Diablo actúan en la realidad y el pensamiento. El cineasta dirá que lo que comenzó como una dicotomía de la mano de las religiones, se ha complejizado y propagado tanto que ya no es posible dividirlos en las viejas categorías del bien y del mal. Lo divino y lo diabólico se traman y se enredan en una doble complejidad. Nos encontramos ante una forma de explicar el mundo en la que Dios se presenta como la fuerza de lo que ha sido y pugna por permanecer, mientras que el diablo personifica la variancia de un universo en continua transformación. Dios es la tradición, la voluntad conservadora, el esfuerzo por la permanencia de un pasado inmutable en el presente y el porvenir. El diablo es la esencial movilidad de la vida. Dios es la ley que se pretende inamovible, el diablo es la atracción de un porvenir diferente, la marcha incesante hacia la novedad, lo insomitable.

Así, no se trata de borrar la Historia. Ella nos da la chance de pensar y oír la propia historia de otro modo, de ver lo que quedó afuera, nos indica directamente las formas de lo que ha sido posible. Sin la permanencia nada podría ser y se disolvería en el caos, pero la sola permanencia no nos sería de ninguna realidad (Epstein, 2014). Hay un conflicto necesario entre la permanencia y el devenir, un conflicto creador. Es preciso que aquella fuerza que tiende a afirmarse y permanecer continúe recibiendo la vida y el movimiento de la potencia enemiga del reposo, que niega toda posibilidad de clausura y acabamiento: esa otra fuente que es el devenir (Epstein, 2014).

Una historia crítica, nos dice Rose (1996) perturba la pretensión de estabilidad, pone de manifiesto su fragilidad y la fragmenta, la descompone en nuevas series de posibles. Será necesario analizar y cuestionar la certeza del presente, hacer de ella un problema atendiendo al proceso de marginalización sobre el que se construye la noción de lo psicológico, lo normal y lo patológico. Optar por un trabajo por lo marginal, alumbrar la potencia de lo que queda al borde. Pensar la psicología no como herencia refinada de una tradición, sino aliada a la fluctuación de posibilidades cada vez más sueltas (Epstein, 2014) que el tiempo nos presenta. Descubrir los devenires y trazar líneas de fuga: "la historia designa únicamente el conjunto de condiciones de las que uno se desvía para devenir, es decir para crear algo nuevo" (Deleuze y Guattari, 1993, p. 97).

Importa poner nuestros recursos a la disposición de nuevas formas de expresión que ablanden las permanencias que se pretenden inamovibles. Ya que la expresión es en definitiva esa dimensión de la experiencia que resiste a los hechos de la historia y cuestiona sus verdades (Pardo, 2007). Repensarnos como disciplina, qué es lo que estamos sosteniendo y

reproduciendo, qué formas de realidad concebimos y validamos, será la vía para liberar otras fuerzas de pensamiento y para que nuevas formas de existencia encuentren expresión.

Qué importa la vía o el instrumento, lo que importa es vivir más, experimentar y conocer más, descubrir a cada paso lo visible en lo no-visto, lo audible en lo no-oído, lo comprensible en lo incomprendido, lo amable en lo no-amado (Epstein, 2014, p. 19).

IV. Tiempo de arte

*«El diámetro del Aleph sería
de dos o tres centímetros, pero el
espacio cósmico estaba ahí,
sin disminución de tamaño»*

JORGE LUIS BORGES

El arte, la presencia de lo artístico que interesa destacar no tiene que ver con las artes institucionalizadas, sino con una manera de entrar en relación con las fuerzas de un tiempo irrepresentable, al que los avatares de la representación relegan y desplazan. Para Pardo (2007) ese es el rasgo que caracteriza a la obra filosófica de Deleuze; atribuyéndole al filósofo un arte-gesto de atender a lo intempestivo. Esto es lo que da cuenta, en el pensamiento del filósofo, de un movimiento sin medida que se corresponde al pensamiento como movimiento irrepresentable. Con Deleuze asistimos a la posibilidad de captar otro tipo de fuerzas y llevarlas a la representación para desplazar sus límites, invertir sus condiciones o trastornarla.

Para poder llevar ese movimiento irrepresentable al seno de la representación se necesita del gesto artístico por excelencia, es decir, el volver sensible, que en el campo del pensamiento se traduce en hacer pensables fuerzas que en principio no lo son. Para ello se debe ser sensible a la temporalidad de estas fuerzas que ocupan el reverso de la representación, que hacen sentir su presencia como lapso de tiempo extraño y oscilante:

Algo así como los latidos inaudibles de ese tiempo excéntrico con respecto al "ahora" que solamente anida en los intersticios del pulso crónico del tiempo del mundo y de la historia universal, un tiempo que sólo puede sentirse precisamente a contratiempo o a destiempo, sólo como intempestivo o heterócrono (Pardo, 2007 p.26).

Es en lo intempestivo donde Pardo (2007) coloca la actividad de una imaginación creadora. El gesto artístico será el medio para trastornar la representación, deformarla, captar lo heterócrono para llevarlo a la presencia y obligar a la conciencia a volverse hacia esa actividad. Todo lo cual implica un profundo trastorno del pensamiento, lo intempestivo exige otra lectura del tiempo del mundo: "Localizar aquella parte del acontecimiento que no se agota

en su realización temporal como hecho histórico, aquella parte de la acción que insiste o resiste como el residuo no histórico ni historizable de aquello que pasa y que nos pasa” (Pardo, 2007; p.26).

Hacer posible esa otra lectura del tiempo trae consigo la presencia en el pensamiento de la temporalidad del acontecimiento y el devenir, que viene a abrir vías de escape del ahora y el tiempo cronométrico. Así es como en las artes el pensamiento encuentra una alianza fundamental, con ellas halla una vía de fuga al territorio de la representación y vuelve presente lo que aquella mantenía en lo impensado (Pardo, 2007). Entonces, la hegemonía de la representación se ve tan trastornada que esas fuerzas pasan a ser tanto sentidas y percibidas, como pensadas y concebidas (ibídem).

Llevar el gesto artístico al interior del quehacer de la psicología cobra fuerza de fuga y de invención. Las coordenadas de la representación aferran todo tipo de imágenes dominantes y esbozan el mapa de nuestro pensamiento. Como ciencia ‘de la mente’, la sujeción a esas imágenes permea la acción y el entendimiento. Se calcan modelos de intervención y de diagnóstico, se atribuye una forma de realidad preconcebida de acuerdo a las construcciones de manuales universales. El gran cliché de la locura obtura una mirada crítica y singular sobre lo que cada quién tiene por potenciar. Guattari (2008) ya nos advertía que cuando se pierde el gusto por la diferencia y por lo imprevisto del acontecimiento singular, la subjetividad se encuentra amenazada de petrificarse. Es necesario pensar la producción de subjetividad como una dimensión de creatividad y devolverle el movimiento, habilitando vías para que continúe tejiéndose a sí misma (Pelbart, 2009) en una clave deseante.

Hay una deformación virtual (Pardo, 2007) que caracteriza a lo real y hace emerger la presencia inmediata, en la actualidad de toda existencia, de un vector de virtualidades que la conecta con una potencia de transformación infinita. Una niebla de virtualidades (Pelbart, 2009) rodea y acompaña cada relación, cada gesto y cada subjetividad en movimiento, permitiéndonos re-imaginar el alcance de lo inconsciente. Lejos de situarlo en el interior de un psiquismo, como instancia estructuralmente sedimentada (Pelbart, 2009), tenemos la posibilidad de pensarlo como línea abierta, un inconsciente productor y producido en inmanencia. Un tipo de emisión y de absorción que “no es visible ni pasible de ser envuelto por un contorno temporal pensable” (Pelbart, 2009; p.235). El lugar donde nace el acontecimiento, en un proceso de producción ontológico, nómada y molecular, sitúa al inconsciente en la exterioridad de cada cosa del mundo (Pelbart, 2009) y unida internamente a ella. Ahí la posibilidad de interrupción y trastorno de las formas en que lo dominante se presenta y se repite,

en las virtualidades que es preciso reforzar (Pardo, 2007) en vías de campos inéditos de posibles (Guattari, 2008).

Se borran las imágenes de un pasado y un futuro determinantes para colocar en el ahora y el tiempo presente un acto creativo en estado naciente. Un modo artístico de hacer psicología requerirá ineluctablemente pensar en contra de los clichés y las imágenes dominantes de lo normal y lo patológico. Interrumpirlas, deshacer patrones que fijan de antemano un tipo de acción y de comprensión, buscar puntos de fisura y focos de resistencia. Liberar lo subjetivo de lo universal en procesos de producción que iluminen su más absoluta singularidad. Captar lo más mínimo, una mirada, un gesto que revele el carácter único y singular detrás de las imágenes universales, para extraerlo y maximizarlo, permitirle a su fuente de vida una nueva movilidad en un flujo compartible y libertario.

La vida es un estado de variación al que Pelbart (2014) convoca a poner en escena para hacer nacer nuevos espacios-tiempos, abriéndonos a los vientos del afuera “que arrasen con los clichés de locura y de arte”. Se trata de suscitar otros vectores de subjetivación y des-subjetivación, líneas de fuga que indican ocasiones de vida. Y hay una vida del pensamiento que no puede ser realizada sin ruina (Pardo, 2007), sin borrarse y desvanecerse un poco en el gesto mismo de apertura e invención ante la presencia directa del tiempo. Como un gesto creador que se deshace (López, 2015), la irrupción intempestiva diluye causalidades y calcificaciones guardando siempre una reserva para el desplazamiento, para un cambio de situación como efecto de un movimiento plurívoco (Pelbart, 2009) en el que todo es posible.

Nomadología de imágenes: formas que piensan

I. Potencia política de la imagen

Una primera noción de Imagen la encontramos con Deleuze (2002) y su crítica al pensamiento arborescente y al buen sentido. En la manera en la que solemos pensar, postula el filósofo, existe algo siempre presupuesto, que se insinúa y no tiene que ver con un método, sino con un sistema de coordenadas que condiciona la orientación de nuestro pensamiento. Esto es a lo que Deleuze llama la Imagen dogmática del pensamiento, Imagen históricamente constituida que impide el advenimiento real del pensamiento, al estar enteramente consagrada a la representación y el reconocimiento. Como grandes características de esta imagen cargada de dogmatismo se distinguen la negación del afuera y el culto a la interioridad, que tienen por consecuencia la clausura del campo sensitivo, afectivo y perceptivo (Canavera, 2015), condenando al pensamiento al no-sentido. Con este motivo es que Deleuze (2002) enuncia la actividad pura o verdaderamente pensante como la de un pensamiento sin imagen.

Canavera (2015) toma esta premisa para señalar la coherente paradoja deleuziana, es decir, ese pensamiento sin imagen, en el mismo plano de su puesta en acto, traza, por efecto inmanente, nuevas imágenes de pensamiento. Así, la expresión *nueva imagen* remite a un pensamiento que crea sin imagen preconcebida, ligada al conocer más que al aplicar, a lo que aparece cuando el pensamiento se libera del dogma que impedía pensar. Una imagen de este estilo acontece como situación de extrañamiento (Pinardi, 2016) cuando no es posible dar con las palabras, cuando el lenguaje cruza un umbral y abandona toda condición referencial para convertirse en una circunstancia en la que nada está dicho de antemano.

Estas nuevas imágenes se convierten en multiplicidad activa que hace ver y se hace ver (Guattari, 2008), conectando al movimiento siempre con el exterior, en un salir múltiple y en abanico de la realidad (Canavera, 2015). Hay entonces muchos modos posibles de imagen, una imagen de pensamiento no es unívoca ni total, sino que pone lo múltiple en movimiento al instrumentarse como plano y poblándose de su propia producción de afectos y perceptos (Canavera, 2015; Guattari, 2008).

En este sentido Didi-Huberman (2018) nos recuerda que no hay imagen sin imaginación, y la imaginación es lo contrario de la desrealización o la mera fantasía que el sentido común separa de lo real. Hay una relación directa entre la imaginación y la creación de

mundos, un rol activo que monta y construye formas plurales y las relaciona entre ellas. Así, lejos de ser un privilegio del artista, la imaginación forma parte intrínseca del pensamiento y, con él, de la producción de realidad.

Esta nueva orientación del pensamiento inaugura una sensibilidad liberada del sentido común (Canavera, 2015), el gesto de sentir de otra manera se torna político y pensante: “Una sensibilidad desquiciada, que comunica su violencia intensiva a las demás facultades pensantes obligándolas a elevarse a su más alta potencia” (Canavera, 2015, p.87). La imagen se origina forzosamente más acá, fuera o en el límite del concepto, en una intuición que conduce de la sensación hacia el sentido y hace aparecer, en el interior del lenguaje, el momento de su ausencia (Canavera, 2015; Pinardi, 2016). La imagen despierta, da lugar a un ver que se realiza en "la forma de un registro capaz de revivir la fuerza de las cosas que no se ven, el accidente, lo inesperado, la imagen se hace mundo en lugar de dominarlo" (Pinardi, 2016; p.26).

II. El movimiento y el tiempo en la imagen

Una disciplina crucial en la creación de imágenes móviles ha sido el cine. En bloques de movimiento-duración (Deleuze, 1987) ha manejado las velocidades y lentitudes revolucionando la antigua concepción del tiempo constante, para mostrarlo también como variable (Epstein, 2014). Así el cine aparece como un modo del arte que en su riqueza inventiva permite trazar un nexo con el pensamiento filosófico. Y es que la imagen cinematográfica sólo cobra sentido entre otras, con otras y desde otras, se sustrae a la idea de unidad y crece sobre sí (Pinardi, 2016) transcurriendo y conectando. Se vuelve un corte móvil que es vestigio y advenimiento simultáneo. No hay más que potencia de aparición: “no se observa ni se entiende, sino que desencaja, desajusta, pregunta, solicita, inquieta, reclama" (Pinardi, 2016; p.24).

En sus múltiples imágenes, el cine nos regala un movimiento que escapa de la pertenencia a la pantalla para producir otras capas y dimensiones de realidad. Tanto es así que Deleuze (1984; 2004) toma al arte del cinematógrafo para pronunciarse sobre dos modos de imagen que el cine genera de acuerdo a formas distintas de pensar y experimentar el tiempo; estas son, la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*.

Teles (2007) aborda ambas nociones y le adjudica, a la imagen-movimiento, una representación indirecta del tiempo que permanece subordinada a la concepción aristotélica de éste. Es decir, aquel tiempo ligado al movimiento normal y uniforme, regulado, determinado y localizable en el espacio que permite al espectador medirlo y cuantificarlo.

Es la imagen-tiempo la que resulta más interesante en el pensamiento deleuziano, ya que logra liberarse de las relaciones de contigüidad y semejanza para mostrar la movilidad relacional de dimensiones de realidad inusitadas. El tiempo ya no es el cambio constatable del espacio sino la materia prima del devenir. Con la imagen-tiempo los personajes ganan en evidencia (Teles, 2007) y se deslizan entre la pantalla y quienes la reciben: "...en una película, las imágenes no están en la película, no se encuentran allí; ellas se producen entre quienes filman y quienes ven. Este es un fenómeno que se da 'entre' y que no se puede controlar" (Deligny en Pinardi, 2016, p.19). Los personajes se encuentran con situaciones ópticas y sonoras puras (Teles, 2007) que colocan a los sentidos en una relación directa con el tiempo y con el pensamiento, ya no hay reacción normal y esperable, sino pura percepción entre la actualidad de lo que ocurre y las virtualidades que la afectan.

Con las imágenes-tiempo, la percepción misma se transforma, accedemos a una captación absolutamente distinta ante los gérmenes del tiempo (Teles, 2007), otro tipo de visión y de audición que no sigue la sucesión del antes y el después. Un decir sin palabras nos sacude (Pinardi, 2016) y reinventa los nexos sensoriomotores en un acontecimiento puro que nos ayuda a reinventar nuestra realidad existencial, a niveles tanto individuales como colectivos (Teles, 2007). En una experiencia en la que somos afectados por nuestra propia receptividad (Pinardi, 2016), el tiempo es vuelto visible y sonoro mientras el movimiento se vuelve aberrante, lo que resulta en la imagen-tiempo extendida en una imagen de pensamiento (Teles, 2007).

Entonces, las imágenes operan como agentes de subjetivación al generar, en su forma de aparecer, un testimonio y una revelación que contribuye a abrir y modificar las posibilidades del mundo. Un mundo en el que el tiempo es la apertura infinita (Teles, 2007): "y se instala en el mundo con la misma riqueza y la misma fuerza, la misma *exterioridad* que las cosas" (Pinardi, 2016, p.23).

III. Alianza para el pensamiento: Bestiario

Devenir, dicen Deleuze y Guattari (2015), no es progresar ni regresar en una serie, se realiza siempre a dúo, en bloque: el devenir es del orden de la alianza. Y una alianza se da por lo menos entre dos medios o entre dos entremedios, implica encuentros y participaciones entre naturalezas heterogéneas que nunca están en equilibrio. La naturaleza opone potencias de órdenes disímiles y lo animal adviene como contagio y transformación, como borde de extrañeza capaz de desencadenar devenires.

Por *animal* aquí no entenderemos los caracteres específicos que el sentido común organiza para protegernos del caos. Sino a la potencia que pugna y se filtra, que se deja ver entre las grietas de la excesiva formalidad (Pichella, 2019) como verdadera naturaleza que atraviesa los reinos (Deleuze y Guattari, 2015). En palabras de los filósofos (2015) se trata de animales más demoníacos, puesto que sólo contienen afectos y “crean multiplicidad, devenir, población, cuento” (p.247). Y se preguntan: ¿no pueden todos los animales ser tratados de esta manera?

La potencia demoníaca así entendida es una fuerza de vida indisociable de su forma, en tanto que experiencia inseparable de la materialidad de sus procesos corporales (Pinardi, 2016), de sus modos de existencia y circulación entre las cosas del mundo:

Si la Garrapata, el Lobo, el Caballo, etc., son verdaderos nombres propios, no es en razón de los denominadores genéricos y específicos que los caracterizan, sino de las velocidades que los componen y de los afectos que los satisfacen: el acontecimiento que ellos son por ellos mismos y en los agenciamientos. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 267)

Así es que lo animal no será una condición sino una insistencia limítrofe que, en los desplazamientos que genera, se abre siempre al porvenir (Pinardi, 2016). Animalidad que marca y rebasa el límite de lo que se es, colinda con los cuerpos y los lleva hacia un *contra sí*, en la misma forma de proceder que tiene la naturaleza: contra sí misma (Deleuze y Guattari, 2015). Una fuerza de animalidad “secuestra al sujeto, afectándolo y entusiasmándolo más allá —antes o después— de cualquier intencionalidad, de toda palabra” (Pinardi, 2016, p.25), permitiendo desplazarnos del yo individuado en agenciamientos que remueven lo más profundo de nosotros (Deleuze y Guattari, 2015): “¿Quién no ha conocido la violencia de esas secuencias animales que le apartan de la humanidad, aunque solo sea un instante?” (ibídem; p.246)

Potencia de alianza más allá de toda intención y racionalidad, una alianza en el borde de lo insoportable. “El hombre ha desaparecido para que aparezca... ¿qué? ¿Una luciérnaga?

¿Una libélula? ¿Una mariposa? No, no y no...Para que aparezca eso que te hace desaparecer a ti. Para que se active en ti lo sagrado” (Haya, 2014, p.712). Lo que ocurre entre lo que es nombrado y los afectos de los que es capaz, lo irrepresentable: sacralidad que sucede en forma de mundo (Haya, 2014).

Por todo lo dicho, se presenta a continuación un *Bestiario*. Y bien, corresponde una breve introducción: Al día de hoy existen tipos muy variados, y si bien se realizan desde la Antigüedad, cobraron popularidad en la Edad Media. Se trataba de manuales que reunían fábulas y características de bestias mitológicas, ilustraciones artísticas de su apariencia y alguna lección moral, por lo que eran considerados *manuscritos iluminados*. Su alcance hacia la actualidad se ha diversificado, vuelto objeto de la ciencia y la literatura, entre otros devenires y corrientes. Así es que uno de los criterios con que suelen clasificarse los bestiarios distingue entre aquellos que reúnen animales y criaturas mitológicas, monstruosas o quiméricas, y los que exponen animales del mundo real.

A modo de presentación, elijo algunas singularidades para componer este Bestiario. La primera se debe a la decisión estética de colocar las referencias bibliográficas pertinentes como notas al pie de página; esto a modo de facilitar una fluidez en la lectura que se combina con el juego artístico del que se invita a participar. En segundo lugar, como elección de contenido, elijo desbordar la brecha de la clasificación antes mencionada y reunir elementos del *mundo real* hibridados a cuestiones místicas, para acentuar así la imaginación y la fantasía como parte integral de la realidad. Por último, los animales que aparecerán en este bestiario no serán grandes dragones ni leones de sangre caliente, sino que será un *Manual de bestias mínimas*, cuya fuerza de afecto y transformación emerge con el mismo brillo en su sutileza. Todo ello para traer a nuestra lengua y a nuestro pensamiento variaciones con un gesto que tomo del *haiku* japonés, el de hacer ver “un asombro frágil: el que producen aquellos seres que rivalizan en levedad con el aire” (Haya, 2004, p.711).



Bestiario

Por cada uno de nosotros, los humanos, se estima que hay doscientos millones de insectos. Bajo el signo de lo mínimo, su carácter sutil y efímero suele pasar inadvertido. Andrews (1993), en un ejercicio de sensibilización para aprender de los animales, nos dice que la metamorfosis es la magia inherente de los insectos, la magia de la vida que nos pueden transmitir. Y, si estamos dispuestos a oírlos, a captarlos en intensidad, pueden llevarnos a aceptar que nunca somos los mismos, y que el cambio es el motor incesante de la vida en movimiento.

El mundo de los insectos nos invita a cambiar de escala perceptiva para asistir al despliegue de chirridos, vibraciones, crujidos y desplazamientos que los involucra en procesos vitales mucho más moleculares (Deleuze y Guattari, 2015). Un vector loco no cesa de pasar por ellos, por esas formas de vida de una duración inconciliable con el tiempo humano nuestro y los tiempos “infinitamente más grandes de las montañas y las estrellas” (ibídem, p.307). Este es el sentido de este manual, adentrarnos con ellos en un destello de su gesto vital, de su relación con las cosas del mundo -su propio mundo- a partir de cualidades que los potencian y marcan el matiz de su singularidad, pero consideradas siempre en un devenir que las capta.

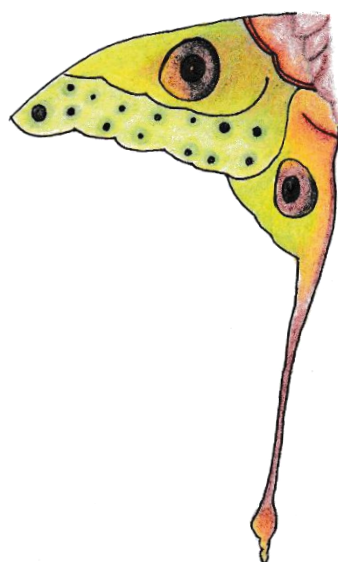
¹ Deleuze y Guattari, 2015, p.307

LA MARIPOSA

"A caterpillar,
this deep in fall-
still not a butterfly"



Existe un insecto mágico, emblema absoluto de transformación y encanto.



De pasar alegre y movimientos ligeros, la mariposa abre las alas con su pasado de gusano tan contraído que resulta indiscernible. No obstante, es bien sabido que las coloridas alas son el efecto exitoso de un ciclo que hace pasar una y otra vez a los gérmenes de la vida por un estado de larva. Oruga, crisálida e imago forman así puntos o pasos discernibles para procesos imperceptibles². Encarnan la proliferación y precipitación de la vida ante el tiempo y un medio externo siempre asociado, asimilado, llevado hacia dentro.

Una oruga alcanza su pleno potencial de crecimiento, entonces *teje una alfombra de seda sobre una hoja o una rama desde la que se suspende a sí misma y retuerce su cuerpo para lograr una forma de jota (J)*³. Así se

convierte en ninfa o crisálida, para dedicarse a transformar radicalmente sus células hasta estar lista para salir al mundo como mariposa. Durante ese período el insecto ni siquiera se alimenta y el capullo adquiere una forma de aparente inmovilidad, claro que, al interior de las capas que la hacen colindar con el mundo, la actividad es frenética. Allí dentro se desata un drástico y espectacular proceso: *comienza a liberar enzimas que disuelven muchos de sus tejidos hasta convertirlos en una especie de «caldo» proteico, pero dejando intactos algunos órganos. Solo quedan unos grupos de células que serán los responsables de la regeneración de todos los tejidos que formarán los órganos del insecto adulto*⁴.

Ahí el triunfo de lo blando, *la paradoja de la forma y de lo informe contenida en la metamorfosis*⁵. El pequeño insecto lleva su fragilidad al extremo, traza su línea de fuga para hacer pasar por él el máximo de caos que es capaz de soportar. La vieja forma de oruga se deshace a sí misma *saturando cada átomo para eliminar todo lo que es semejanza y analogía*⁶.

² Deleuze y Guattari, 2015

³ Otero, 2018; p.72

⁴ Idem.

⁵ Huberman, 2007; p.11

⁶ Woolf en Deleuze y Guattari, 2015; p.281

Cuando la fase de crisálida se complete, la mariposa podrá emerger, pero su aparición en el mundo dista mucho de ser casual, y es que no abandonará el capullo hasta que *sus indicadores de fotoperíodo, temperatura y humedad le señalen que es el momento oportuno*⁷.

«*La mariposa no cuenta meses, sino momentos, y tiene tiempo suficiente*»

Rabindranath Tagore

¿Y cuál es el momento oportuno para la mariposa? No hay otro más que la primavera. Aún separada del mundo por su caparazón, no deja de establecer una función comunicante, de estar de lleno en el mundo. Emerge del capullo con el calor de la estación, nace la mariposa y las flores de las que se alimentará acaban de brotar, casi como si la esperaran. *Y es que el momento no es lo instantáneo, es la haecceidad en la que se introduce*⁸, las intensidades y fuerzas combinadas que hacen a la singularidad de un día, de una estación del año. Un grado de temperatura, un tono de color. La mariposa se introduce en ellas como por transparencia, extrae las líneas y los movimientos de la naturaleza en los que va a continuarse para producir *inmediatamente, ¡directamente un mundo!*⁹ Profunda conexión con el afuera, ese insecto es la primavera, en un pacto pleno de tiempo y de mundo. Es un *estar a la hora del mundo*¹⁰ para ponerse a volar cuando más le conviene.

Y esto es lo que hará a partir de este momento, volar, dispersarse, huir; el vuelo pasa a convertirse en su forma de vida hasta el término de sus días en ese plano de existencia. Para poder vivir y honrar su creación de insecto adulto, tiene que exponerse, arriesgarse a los depredadores y los peligros que la acechan. Esto nos enseña la mariposa, la confianza, la afirmación de una naturaleza que no deja de actuar, un saber vivir con fragilidad. Ellas nos dan una intensa sensación de alegría, nos hacen ver que la vida es una danza. Nos dicen que nos levantemos y movamos, que somos capaces de recuperar la dulzura de la vida a través de la danza¹¹, del ritmo que estamos componiendo.

⁷ Otero, 2018; p.73

⁸ Deleuze y Guattari, 2015; p.281

⁹ Idem.

¹⁰ Ibídem, p.282

¹¹ Andrews, 1993.



Estar a la hora del mundo

Instauras el reino de la *inquietante extrañeza*¹², con tu batir de alas constante y alegre. Perseveras. Aprovechas cada momento, te abres al cosmos con la prudencia de la suavidad...

¡Mariposeas! ¹³



¹² Huberman en Rodríguez, 2017; p.60

¹³ Huberman, 2007; p.11

LA LUCIÉRNAGA

Existe un insecto alquimista, que extrae fuerzas del mundo y las convierte en algo nuevo. Gracias a la actividad de compuestos orgánicos de nombre luciferina y luciferasa, la luciérnaga es capaz de reaccionar ante las moléculas de oxígeno que respira y transmutarlo en luz. *Lampyris noctiluca*, un pequeño faro brilla en el extremo de su vientre asemejándose a una lámpara nocturna.

Tenemos así a un bichito alquimista, un artesano cósmico que atrapa moléculas de caos y las introduce en lo real¹⁴ con un plan ante todo amoroso. Su pequeño destello será el medio para un ritual de cortejo nocturno, en el que, con un vuelo y frecuencia característicos de cada especie, el insecto se esfuerza en atraer a un compañero. Lo llamativo de este tipo de fulgor es su intermitencia, lejos de anclarse en el espacio, la luz de las luciérnagas aparece en medio de la noche y de golpe desaparece: *Las luciérnagas se presentan a sus congéneres con una especie de gesto mímico que tiene la particularidad extraordinaria de no ser más que un trazo de luz intermitente, una señal, un gesto...*¹⁵

*¿Es un imperio
esa luz que se apaga
O una luciérnaga?*
Jorge Luis Borges

Su forma de aparecer se vuelve una coreografía¹⁶ que deja a su paso rastros de luz, verdaderas imágenes luminosas que nos enseñan sobre la forma en que las cosas pasan a existir, aparecen. *De pronto*, la primacía del instante: lo que aparece para pasar rápidamente a desaparecer, la potencia de lo efímero y de lo evanescente, que se afirma en el mundo con una pata o una antena ya en otra parte. El encanto de un pasaje: *una manera de señalar la infraleve duración del fenómeno*¹⁷, su singularidad visual y temporal de aparición. *Podemos decir que la apariencia deviene aparición debido a un repentino y breve movimiento, (...) se presenta como algo que surge prácticamente de la nada y que nos sorprende en su aparición, pues el sutil gesto de su movimiento resulta inesperado*¹⁸.

¹⁴ Del Pilar Lopez, 2017; p.112

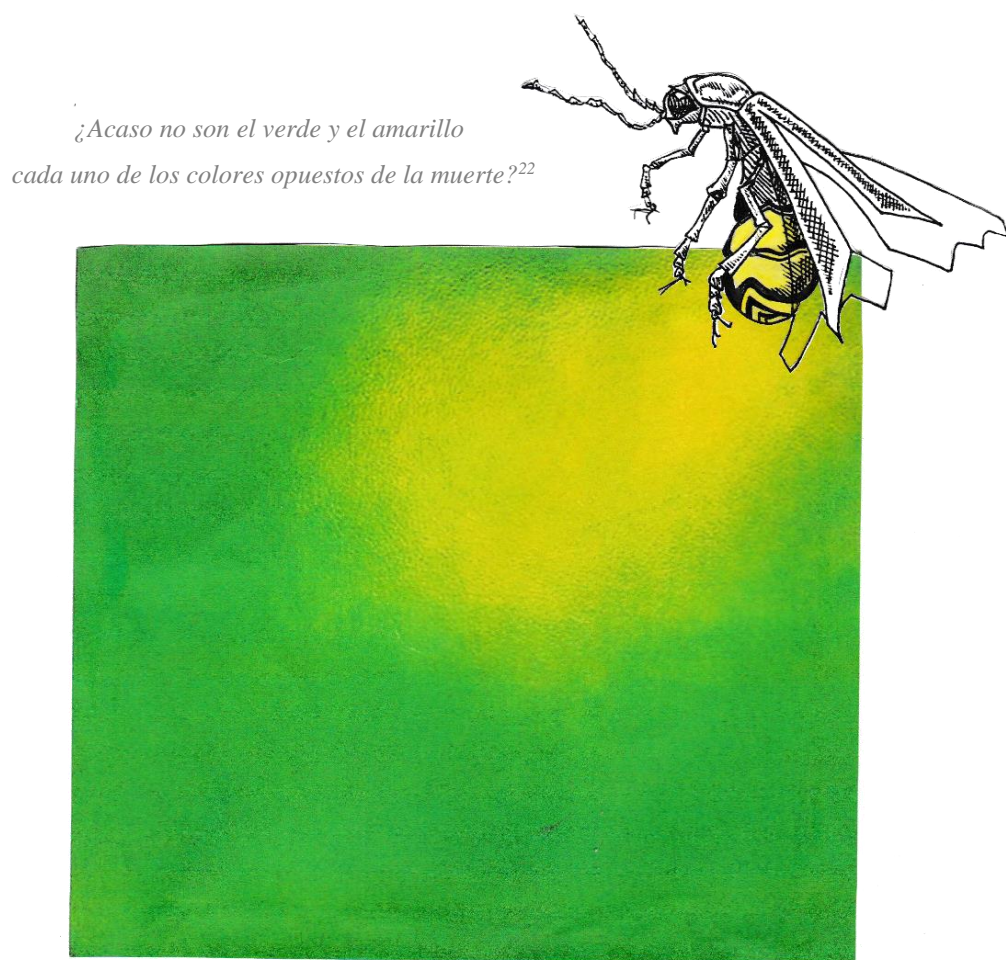
¹⁵ Huberman en Rodríguez, 2017; p.61

¹⁶ *Ibíd*em, p.60

¹⁷ Rodríguez, 2017; p.59

¹⁸ *Ibíd*em, p.58

Las luciérnagas han sido consideradas desde siempre *un pequeño milagro de la naturaleza*¹⁹. La supervivencia de este mínimo animal depende tanto de sus luces como de la oscuridad, guardando una relación especial con la noche. Y, a pesar de que el urbanismo salvaje y la contaminación lumínica los han conducido al borde de la extinción, cargan consigo una resistencia. Con coloraciones que varían entre el verdoso y el amarillo, aquel rastro y advenimiento de luz titilante sobrevive a pesar de todo²⁰. A través de sus erráticas apariciones emiten su diminuto destello en medio de la noche, siempre al margen de las grandes luces de la civilización y sus reflectores²¹.

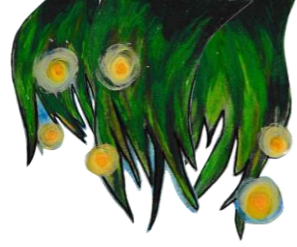


¹⁹ Otero, 2018; p.131

²⁰ Rodríguez, 2017

²¹ Idem.

²² Antonin Artaud en «*Artaud*» de Pescado Rabioso (Luis Alberto Spinetta)



Ajena a todo carácter omnipotente, la luciérnaga, al igual que la mariposa, pertenece a esas familias de insectos que *plasman el asombro por lo que vuela con levedad*²³. Ahí su carácter superviviente, la luciérnaga resiste y sobrevive desde su fragilidad. Como un pequeño *resquicio que resurge*²⁴, las luciérnagas son siempre un sinónimo de resistencia, un gesto de esperanza o un pequeño escape en contextos hostiles. Un acto de resistencia aparece en la *insistencia de estos insectos por emitir sus luces, que no es otra cosa que el gesto de rescatar la fragilidad del deseo*²⁵.



²³ Haya, 2004; p.711

²⁴ Rodríguez, 2017

²⁵ *Ibíd*em; p.61

LA ARAÑA

Existe un arácnido místico, conocido por su arquitectura de seda y el gesto de tramar. Las arañas son las maestras tejedoras, con la destreza de tejer una red sutil e intrincada, parecen recordarnos que el pasado influye siempre, de un modo sutil, en el presente y el futuro²⁶, de ahí que se la considere la tejedora del destino. Está en el centro de su mundo y a la vez fuera, nunca se sabe si en el borde o más allá de él.

Tanto en el misticismo como en la mitología se ha relacionado a las arañas con las tres expresiones principales de la magia*: La energía de la creación, que las vuelve símbolo del poder creativo; la asertividad de esa fuerza creativa, que mantiene con vida las energías femeninas de la creación; y la energía en espiral, forma tradicional de la creatividad que suelen adoptar sus telas y por lo que se dice que activan la sensibilidad creativa.

¿Cómo se enlaza la seda y su destino?

Es común que el arácnido emprenda un paseo, un pequeño viaje sin rumbo fijo antes de comenzar su proeza arquitectónica. Las especies que gustan del aire libre y que pueden encontrarse en cualquier jardín, comienzan por tejer un pequeño paracaídas, al cual *le va a confiar el extremo libre del hilo más fino que pueda salir de sus hileras, el más liviano*²⁷. La araña pone todo su esfuerzo en sacar de sí el hilo más fino que es capaz de producir para librarse a ser arrastrada por el viento: Hilo al viento, arañita anónima, en el borde del tiempo y completamente fuera de la historia.

Como consecuencia, si tiene suerte, el pequeño hilo termina adherido en una hoja o una rama, o en cualquier otro espacio desconocido para la araña, y empezará a bosquejar los primeros hilvanos de la trama arquitectónica. Algo curioso es que la araña termina por tragarse ese primer hilo. No porque lo desprecie, sino por lo valioso del material²⁸, de la preciosa seda que recupera. De esa forma no queda rastro de aquel hilo en el espacio, la araña se traga todo vestigio de causa, la sustrae del plano actual para dar lugar a una multiplicidad de líneas conectadas en la tela tejida que existe y persiste²⁹, gracias a los increíbles recursos arácnidos.

*¿Y si el viento no regresara jamás? esa no es la pregunta de la araña*³⁰. En su manera de existir el viento está plegado, incorporado a ese gesto obstinado que construye las líneas de

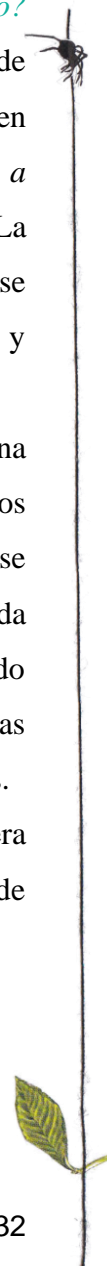
²⁶ Andrews, 1993

²⁷ Deligny, 2015, p.33

²⁸ Deligny, 2015

²⁹ Idem.

³⁰ Gutiérrez, 2014; p.13



su destino. Así encuentra su lugar, su morada: por destreza y por azar, por un desplazamiento intenso entre la fuerza y la fragilidad. Lo que aparece ante nuestros ojos cuando nos topamos con una tela en cualquier rama de jardín está igualmente tramada de trayectos invisibles, en su manera de aparecer en el mundo lo visible y lo invisible se entrelazan, en un juego entre lo actual y sus virtualidades.



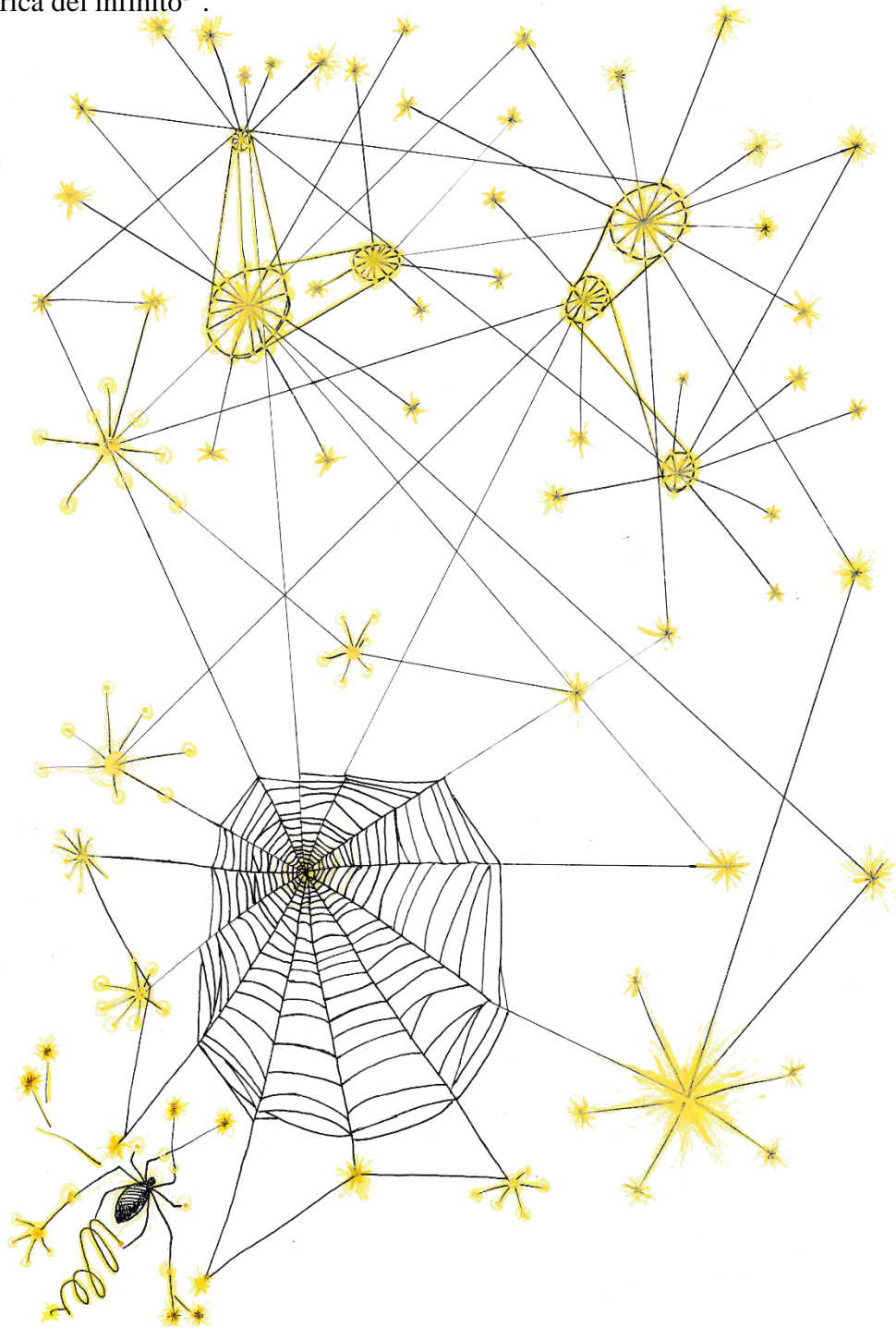
La araña juega siempre con algo que falta y la conecta al exterior, en el despliegue de un actuar arácnido que afirma el azar como una tirada de dados, en la que cada frágil combinación da cuenta de *una capacidad de vida, una fuerza, una obstinación*³¹ y, ante el cual, el ser consciente de ser queda estupefacto³². Vemos los alcances que puede tener algo tan tenue y cristalino como un hilo de seda, dotado apenas de una bola de pegamento en un extremo y añadido al mundo como por transparencia. Y si nos preguntamos, en clave spinozista, por lo que puede un hilo, Artaud respondería, en un juego de imaginación, que no está demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras pueda más que unos hilos³³.

³¹ Deleuze y Parnet, 1980, p.10

³² Deligny, 2015

³³ "No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible" Antonín Artaud, s/f

No parece casual que, a diferencia de los insectos, las arañas adoptan el aspecto de un ocho. Esto, unido al hecho de que tienen ocho patas y ocho ojos, las vincula con la forma geométrica del infinito³⁴.



*La tejedora del destino*³⁵

³⁴ Andrews, 1993

³⁵ Versión libre de «*Simpatía*», de R. Varo

IV. La huida

«Subir a bordo, suele decirse. Queda el mar, que sería el afuera. Y queda preguntarse si la obra de arte no tiene algo de pez volador...».

FERNAND DELIGNY

Hubo un tiempo en que los bestiarios estuvieron especialmente ligados al mar y al navegante, al servir como advertencia sobre aquellas zonas en las que habitaban criaturas peligrosas y amenazantes. Retomo entonces esa relación, para ligar al manual precedente con un movimiento de salida, un salir a bordo que más que peligros traza estilos y destrezas, para convocar al mismo tiempo al mar y al navío.

Extraigo del bestiario los gestos de la transformación, la resistencia, y el movimiento incesante de la creación, los cuales, vistos a la luz de la filosofía que delineó este ensayo, son posibles gracias al efecto de una fuerza de salida fundamental, de una huida. En la serie de diálogos entre Deleuze y Claire Parnet (1980), se hace mención a lo que huir viene a implicar en estas líneas de sentido, y ello no significa para nada renunciar a la acción, como podría interpretarse de manera habitual. Huir, dirán, es el máximo de actividad, es hacer huir para que algo huya: “partir, evadirse, es trazar una línea, atravesar el horizonte, penetrar otra vida” (p. 45).

En este sentido, hacer huir implica una desterritorialización. Movimiento que afirma la coexistencia de la vida, en su esfuerzo por permanecer, con otra fuerza de tipo desestabilizante, que en su contradicción compositiva violenta y arrastra la vida hacia nuevos horizontes. Se trata de trazar una línea por la cual huir para transformarse, para reterritorializarse inmediatamente, más allá de la cual todos los elementos que nos componen, que están componiendo una determinada multiplicidad, cambiarán de naturaleza (Deleuze y Guattari, 2015): “En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al mundo, o confundirse con él” (p.318).

Este tipo de acción trae consigo un movimiento, por tanto es nómada, pero lo nómada, el cierto modo de vivir en movimiento, no implica necesariamente una dinámica de traslación por el espacio. Hay un gesto en la huida que convoca ese otro tipo de movimiento aliado a la presencia extraña de una apertura infinita. Como en el caso de la araña Boleadora de Australia, retomado por Deligny (2015): una de esas especies que no traman una tela, sino que hace salir

de su cuerpo un único hilo que agita y lanza lo más lejos que le es posible. El extremo del hilo de seda es tan pegajoso que traerá consigo las presas que logre capturar. La araña, puede decirse, permanece en su lugar, pero hay todo un nomadismo, un *viaje in situ* (Borghi, 2018) que hace ingresar elementos nuevos a su mundo. Esta forma de estar en movimiento tiene que ver con la potencia que Pelbart (2014) atribuye a los nómadas de Kafka:

No es que se muevan constantemente, pero en su manera de estar ahí, y de cargar consigo el afuera, hay algo que lleva a que se nomadice el alrededor; que la vida y la muerte entren en relaciones distintas.

Cuando se carga consigo el afuera se abandona toda partición binaria y huye el culto a la interioridad, para hacer de la vida una fuerza que se libera de los modelos y de la imagen que pesa sobre el pensamiento (Deleuze y Parnet, 1980). Al igual que el acto de navegar, se trata de tender hacia un borde, de mover el deseo hacia el horizonte de su línea abstracta (Deleuze, 2007).

Emprender una huida, trazar líneas de fuga: la vida se vuelve un asunto de cartografía (Deleuze y Parnet, 1980) pues "solo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada" (p.45) Se trata de dar al pensamiento la velocidad de los nómadas, una velocidad absoluta, y velocidad no quiere decir llegar primero a la meta, sino "estar atrapado en un devenir" (ibídem, p.38). Como la araña, conviene valerse de las líneas que nos componen para lanzar un hilo errante, una fuga en zigzag. "Pensamos demasiado en términos de historia, personal o universal, pero los devenires pertenecen a la geografía, son orientaciones, direcciones, entradas y salidas" (ibídem, p.5). Todo lo que crece por el medio adquiere esa velocidad, florece el arte de una manera de existir, todo traza una geografía.

El pueblo que falta



«Pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual».

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

A grandes rasgos, la manera en que el arte y la filosofía se enlazan a la vida, en pliegues estéticos y políticos, sentó las coordenadas para ensayar, en esta producción escrita, una forma de enunciar el modo de creación propio de la psicología. Luego del recorrido y el movimiento inmanente de producción, es preciso hacer algunas reconsideraciones, no sin antes remitir al punto álgido de la creación, aquel momento en que el artista se eleva por sobre el mundo para emprender una fuga cósmica, y ampliar así los límites de la tierra.

Deleuze y Guattari (2015) postulan que, con medios incomparables pero aún así competitivos, los gobiernos y las artes se juegan lo mismo: el pueblo y la tierra. Mientras que las máquinas de reproducción de los poderes establecidos apuntan a bombardear el pueblo existente volviendo difuso y cerrando de nuevo todo agenciamiento, la obra de arte escapa y logra lanzar un grito, deviene acto de resistencia que desemboca en una tierra abierta. Con el artista ya no se trata del mundo constituido, sino de deslizarse entre él para convocar un pueblo nuevo. “Exactamente eso que quería decir Klee al afirmar, *saben, falta el pueblo*. El pueblo falta y al mismo tiempo no falta” (Deleuze, 1987). Esta expresión huidiza alude a la última fuerza que necesita el artista para lanzarse al cosmos, y aquí el cosmos no tiene que ver tanto con los astros como con las moléculas (Deleuze y Guattari, 2015). El pueblo que falta es un pueblo de osciladores, de fuerzas de interacción mediante el que el artista lanza “poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos” (ibídem, p.349).

Así se vuelve discernible la huella de la creación en lo creado, al captar las fuerzas de ese cosmos energético e inmaterial en una obra. En el pensamiento de Deleuze (1987), ello puede decirse de la obra del filósofo, el cineasta, el pintor, y particularmente del músico. Cada una de estas disciplinas puede emprender movimientos similares que realizan actos de discernimiento de esas fuerzas en menor o mayor medida, con la creación de bloques inéditos. Dicho esto, considero que la forma de crear de la psicología adquiere una diferencia ontológica y práctica. El campo de creación de la psicología requiere de un tipo de creatividad diferente. A diferencia del artista, ese que crea en solitario según Deleuze (1987); el acto creativo de la

psicología no hace emanar una obra. Las formas en que la psicología puede ser creativa estarán ligadas, intrínsecamente, a otra o varias vidas, subjetividades y entramados relacionales en los que se introducirá para hacer advenir transformaciones de tipo existencial.

Y ¿qué lugar ocupa la vida?, “es cierto que la vida es las dos cosas a la vez: un sistema de estratificación particularmente complejo, y un conjunto de consistencia que trastoca los órdenes, las formas y las sustancias” (Deleuze y Guattari, 2015, p.340). Se vuelve posible el trazado de un plano de experimentación desde el cual hacer oscilar el campo psi más allá del límite que tiende a reestratificarlo y clausurarlo, para extraer de allí nuevas distribuciones de afecto (Pelbart, 2009) y movimientos que afirmen la fluidez libertaria de la vida.

Una psicología que pueda llamarse creativa deberá acompañar las líneas de fuga que hacen tambalear al orden imperante del mundo: “donde quiera que aparezca un deseo de crear, un deseo de vivir, donde quiera que algo se agite asistimos en efecto a un rechazo de los sistemas de organización tal como están actualmente estratificados y jerarquizados”. (Guattari, 2008, p.205). Cada vez que se hacen presentes esas pequeñas fisuras, ese aparecer repentino de un pueblo de osciladores que conecta lo elemental con lo cósmico (Deleuze y Guattari, 2015), en “el encuentro entre un movimiento infinito y lo que hay de real aquí y ahora, (¿no es esto precisamente el deseo?)” (Pelbart, 2009 p. 243).

Es en este sentido que Guattari (2008) nos convoca a tomar distancia de la óptica del experto y del tecnócrata, de las jerarquías y la gregariedad dogmática para atender al campo del inconsciente como el de todos los posibles. El filósofo rehúsa a conducir una empresa analítica que no devenga en acción política, para dar espacio a mutaciones estéticas, psíquicas, biológicas -y un gran etcétera- y dejar así de sustentar las mismas relaciones de exclusión y de dominación. Nos encontramos ante la perspectiva de una elección ético-política del disenso creador (Guattari, 2008), que nos deja de lleno en un movimiento abierto hacia el porvenir, pero un porvenir conectado directamente con las fuerzas de este mundo y sus posibilidades. Aquí y ahora insisten las intensidades de formas de vida por descubrir, en las fuerzas de pueblos que no existen todavía.

Referencias bibliográficas

- Andrews, T. (1993) *Animal Speak*. Woodbury: Llewellyn Publications
- Borghi, S. (2014) *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus
- Brito, M; Chaves, S. (2017) *Cartografía... una política de escrita*. Rev. Polis e Psique; 7(1): 167 – 180. Recuperado en http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2238-152X2017000100010&lng=pt&nrm=i
- Canavera, J. (2015) *Notas sobre la crítica de la imagen dogmática en la obra de Gilles Deleuze*. Revista de Filosofía. Vol. 40 Núm. 2: 83-108. Recueprado en http://dx.doi.org/10.5209/rev_RESF.2015.v40.n2.50057
- Deleuze, G. (1987) Conferencia: *¿Qué es el acto de creación?* FEMIS, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido. París, Francia. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- Deleuze, G. (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, G. (2008) *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós
- Deleuze, G. (2004) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- Deleuze, G; Guattari, F. (2015) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- Deleuze, G; Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G; Parnet, C. (1980) *Diálogos*. Valencia: Pre-textos

- Deleuze, G; Parnet, C. (1988) *El abecedario de Gilles Deleuze*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo
- Deligny, F. (2015) *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus
- Epstein, J. (2014) *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus
- Guattari, F. (2008) *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Fundación-Comunidad Cali, Colombia.
- Gutierrez, M. (2014) *Araña, cisne, caballo*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- Haya, V. (2004) Libélulas, luciérnagas y mariposas: 39 haikús japoneses . *Estudios de Asia y África*, XXXIX(3): 711-723. Recuperado en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=586/58639306>
- Huberman, D. (2018) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado en
<http://maestriaenesteticaycreacion.com.co/blog/wp-content/uploads/2020/05/George-Didi-Huberman-Cuando-las-imagenes-tocan-lo-real.pdf>
- Huberman, D. (2007) *La imagen mariposa*. Barcelona: Sd Edicions
- Lapoujade, D. (2018) *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus
- López, M. P. (2015) *Hacia la vida intensa: Una historia de la sensibilidad vitalista*. Buenos Aires: Eudeba
- Otero, J. M (2018) *La vida secreta de los insectos*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- Pachilla, P. (2019) *La bêtise como forma sin fondo*. En: Lo que fuerza a pensar. Deleuze, ontología práctica I. Buenos Aires: Ragif Ediciones
- Pardo, J.L. (2007) *Inversión y fuga. Apuntes para un retrato filosófico de Deleuze*. En: Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. Valencia: Pre-textos
- Pelbart, P. (2009) *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón

- Pelbart, P. (2014) Conferencia: *Composiciones monstruosas, el dispositivo documental en acción*. XXI Jornadas de estudio de la imagen. Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=SLdXLcwxN7U>
- Pinardi, S. (2016) *En torno a Deligny: las Líneas de errancia como esbozo de un límite animal de la imagen*. Voz y Escritura, Revista de Estudios Literarios. Nº 24: 16-31.
- Rodríguez, M. (2017) *La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes*. Estudios de filosofía, vol. 15: 52-71. Recuperado en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484>
- Rose, N. (1996). *Inventing our Selves*. Cambridge: Cambridge University Press. Traducción de Sandra De Luca y María del Carmen Marchesi.
- Sontag, S. (1984) *Contra la interpretación*. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Horacio Vázquez Rial.
- Teles, A. (2007) *Una filosofía del porvenir. Ética y política*. Buenos Aires: Grupo editor Altamira