



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v70n175.71270>

DE LAS DOS ESTÉTICAS KANTIANAS  
A LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN  
DELEUZIANA



FROM THE TWO KANTIAN AESTHETICS TO  
THE DELEUZEAN LOGIC OF SENSATION

PABLO NICOLÁS PACHILLA\*

Conicet / Universidad de Buenos Aires - Buenos Aires - Argentina

.....  
*Artículo recibido: 26 de marzo de 2018; aceptado: 02 de julio de 2018.*

\* [ppachilla@filo.uba.ar](mailto:ppachilla@filo.uba.ar)

**Cómo citar este artículo:**

**MLA:** Pachilla, P. N. “De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana.” *Ideas y Valores* 70. 175 (2021): 9-32.

**APA:** Pachilla, P. N. (2021). De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana. *Ideas y Valores*, 70 (175), 9-32.

**CHICAGO:** Pablo Nicolás Pachilla. “De las dos estéticas kantianas a la lógica de la sensación deleuziana.” *Ideas y Valores* 70, n.º 175 (2021): 9-32.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

**RESUMEN**

Este artículo analiza la crítica de Gilles Deleuze a la dualidad kantiana de la estética. El autor atribuye la no-coincidencia entre la estética trascendental como teoría de la sensibilidad y la estética como teoría del gusto a una doble presuposición que se debe abandonar, esta es, relegar la síntesis a la actividad, y la noción de condiciones de la experiencia posible en lugar de condiciones de la experiencia real. El intento deleuziano por superar la dualidad corre el riesgo de recaer en dos estéticas, y se sugiere una manera diferente de realizar dicho proyecto por medio del concepto de sensación.

*Palabras clave:* G. Deleuze, I. Kant, estética, sensación, sensibilidad.

**ABSTRACT**

This paper analyses the critique posed by Gilles Deleuze to the Kantian duality of aesthetics. The noncoincidence between transcendental aesthetics as theory of sensibility and aesthetics as theory of taste is, according to the French philosopher, due to a double assumption that must be left behind: firstly, the relegation of synthesis to activity, and secondly, the notion of conditions of a possible experience instead of conditions of real experience. We argue that the Deleuzian attempt of overcoming the duality risks falling back into two aesthetics and suggest a different way of achieving that project through the concept of sensation.

*Keywords:* G. Deleuze, I. Kant, aesthetics, sensation, sensibility.

En el artículo de 1966 publicado en la *Revue de métaphysique et de morale* titulado “Renverser le platonisme”, Deleuze se refiere por primera vez a las así llamadas “dos estéticas” de Kant, sugiriendo que habría un camino para unificarlas. Dicho artículo se convertirá en el conocido apéndice a *Logique du sens* “Platon et le simulacre”, aunque el problema se trabaja, especialmente, en *Différence et répétition*, si bien con fórmulas muy diferentes y un tanto ambiguas. La “dualidad desgarradora” de la estética es descrita por Deleuze una vez como una dualidad entre la teoría de lo sensible y la teoría de lo bello; y otra vez como una separación al interior de la sensación entre el espacio como su elemento objetivo, y el placer y el displacer como sus elementos subjetivos. Las vías propuestas por Deleuze para salir de la dualidad son el reemplazo de las categorías como condiciones de la experiencia posible por los simulacros como condiciones de la experiencia real y el análisis del sistema del yo disuelto en la primera síntesis del tiempo, respectivamente.

Analizaremos, entonces, algunas dificultades de esta propuesta deleuziana tan sugerente, entre las cuales se encuentra el peligro de recaer en dos estéticas. Seguiremos la hipótesis de que el mejor medio para fundir las dos estéticas es tomar el concepto de sensación a la letra del corpus kantiano, puesto que es aquello que siempre queda por fuera de toda legislación. La *Empfindung* en Kant es la multiplicidad dada a la sensibilidad que debe ser retrotraída a la unidad del yo pienso a través de las categorías como funciones de unidad, lo cual, sin embargo, solo es logrado a medias. Puesto que la propuesta deleuziana de unificación de las dos estéticas supone la primera síntesis pasiva del tiempo, comenzaremos por una breve exposición de la misma.

### **Habitus, o la síntesis pasiva de la imaginación**

En el segundo capítulo de *Différence et répétition*, Deleuze se enfrenta al problema de pensar cómo es posible la repetición. En efecto, esta implica una perfecta independencia de cada presentación, por lo que se entiende que Hume hubiera llegado a la conclusión, como lo resume Deleuze, de que “la repetición no cambia nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla” (1993 98).<sup>1</sup> En otras palabras, si tomamos la repetición en sí, resulta sencillamente impensable, puesto que al aparecer la segunda presentación la primera ya ha desaparecido –y es que, de hecho, por eso mismo no se puede hablar de “la segunda”. Si pensamos la materia en tanto *mens momentanea*, habrá que concluir que “la repetición se deshace a medida que se hace” (*ibid.*): pensar el tiempo como una composición de instantes implica no

1 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

hacer, sino deshacer el tiempo, perderlo mediante este movimiento del pensamiento. Es por ello que, en aras de dar con una unidad del tiempo –por precaria o propedéutica que sea–, Deleuze retomará el planteo humeano en torno al hábito.<sup>2</sup> De acuerdo con la reconstrucción del francés,

Hume toma como ejemplo una repetición de casos, del tipo AB, AB, AB, A... Cada caso, cada secuencia objetiva AB es independiente de la otra. La repetición –pero precisamente no puede hablarse todavía de repetición– no cambia nada en el objeto, en el estado de cosas AB. Por el contrario, se produce un cambio en el espíritu que contempla: una diferencia, algo nuevo *en* el espíritu. Cuando A aparece, espero la aparición de B. (1993 98)

De allí que la repetición implique esencialmente una paradoja, consistente “en que no pueda hablarse de repetición más que por la diferencia [...] que el espíritu *sonsaca* [*soutire*] a la repetición” (1993 98; Deleuze 2002a 119). Se trata de una conclusión evidente para cualquier lector del genio escocés: siento por primera vez que golpeo el taco de billar (A) y que luego la bola se mueve (B); siento la misma secuencia una segunda vez (AB); para la tercera, al golpear la bola de billar (A) siento ya con vivacidad que la bola se moverá (B) –más aún, lo espero. En este proceso, es la imaginación la que cumple el rol fundamental, puesto que constituye una placa sensible tal que, al aparecer un elemento conocido en el nuevo caso, retiene el anterior, asociándolo. Resulta curioso que Deleuze otorgue este rol a la imaginación y no a la memoria, como se podría suponer a partir de la acción de retener. Acaso esto se deba a un doble motivo: en primer lugar, el término *memoria* será reservado para la memoria trascendental de la segunda síntesis del tiempo, correlativa a un pasado puro en sí y no ya a pasados empíricos; en segundo lugar, la imaginación ejerce un papel que la memoria no podría cumplir, a saber, el de *contraer* los casos y fundirlos en una impresión cualitativa. La paradoja que se presenta en esta instancia reviste, empero, una gravedad máxima: Deleuze sostiene tajantemente que no solo no se trata de la memoria, sino que tampoco interviene el entendimiento: en otras palabras, no es una reflexión, y de allí que la síntesis aquí ejercida sea calificada de *pasiva* (1993 97). Por este motivo, debemos vedarnos expresiones previas como “la acción de retener”: esta síntesis del tiempo –como señala Deleuze en la cita– no es producida *por* el espíritu, sino *en* él.

La cualidad paradójica viene dada siempre que supongamos que debe haber un actor que realice la síntesis. Sin embargo, no es este el

.....  
2 Deleuze rara vez se refiere a los términos técnicos de los autores que cita en su lengua original. De este modo, los conceptos humeanos de *custom* y de *mind* aparecen directamente como las voces francesas *habitude* y *esprit* respectivamente.

caso para Deleuze. No hay, por un lado, los agentes que llevan a cabo las síntesis y, por el otro, lo sintetizado, sino que “Hay una contracción de la tierra y la humedad que se llama trigo, y esta contracción es una contemplación, y la autosatisfacción de esta contemplación” (Deleuze 1993 102). Los “agentes” de las síntesis son en sí mismos síntesis de elementos anteriores, que eran a su vez síntesis. Esta hipótesis interpretativa evita caer en una dualidad entre sujetos por un lado y objetos por el otro, acercando a Deleuze a la teoría whiteheadiana de las prehensiones. Según Whitehead, una ocasión –unidad mínima del devenir– es la “prehensión” de otras ocasiones, y lo que llamamos “objetos” incluye su duración, es decir, los objetos mismos son eventos (cf. Shaviri 17-46). Lo que implica la pasividad de la síntesis es que, si se puede hablar de sujeto en este momento de la teoría deleuziana, hay que decir que el sujeto es la síntesis misma. Las entidades u ocasiones (es necesario identificar ambos términos) en las cuales se realizan las síntesis son pensadas por Deleuze como subjetividades larvarias, que se dejan sintetizar. La pregunta a realizar es, naturalmente, ¿de dónde viene este poder de síntesis? Deleuze no da ninguna respuesta explícita a esta pregunta y, sin embargo, encontramos en el capítulo dedicado a la “Síntesis ideal de la diferencia” el siguiente pasaje: “Génesis sin dinamismo, que evoluciona necesariamente en el elemento de una supra-historicidad, *génesis estática* que se comprende como el correlato de la noción de *síntesis pasiva*, y que ilumina a su vez esa noción.” (1993 238) La hipótesis interpretativa que podemos extraer de allí es que las subjetividades larvarias son la encarnación de Ideas, y de ahí que las síntesis pasivas sean el correlato de la génesis estática ideal. No obstante, hay que evitar asimismo el peligro de decir que las Ideas son los sujetos o agentes de las síntesis, lo cual llevaría a la posición que Dale Clisby denomina prioridad virtual –posición sostenida por Alain Badiou o Peter Hallward, consistente en sostener que lo virtual tiene prioridad ontológica por sobre lo actual, que lo virtual contiene lo actual en potencia o que determina sus rasgos fundamentales y todo lo que haya en él de creativo. Por algo Deleuze habla de una correlación entre ambas génesis, refiriéndose a la génesis ideal como “estática” y no como “activa”.

Hasta dónde llega la influencia de Hume en Deleuze es otro punto controversial. Jon Roffe afirma que “las obras [de Deleuze] que cierran los años 60’s [...] se ubican al otro lado de un abismo infranqueable con respecto a *Treatise* humeano” y se refiere a la “ausencia de cualquier presencia significativa explícita del pensamiento de Hume en la filosofía de Deleuze” (81).

Ahora bien, es preciso señalar, por un lado, que la síntesis del hábito es ciertamente deudora de Hume, por lo que no estamos en presencia de un mero repaso por viejas teorías de la repetición, que sería la antesala

para presentar una nueva concepción, sino que este rol contrayente de la imaginación constituye un punto fundamental de la ontología de-leuziana. Por el otro, no obstante, es cierto que no hay en Deleuze un *factum* de la naturaleza humana que nos induzca a ciertas tendencias suaves, es decir, no hay principios de asociación de ideas. Como sea, esta síntesis, pasiva para el espíritu, constituye –nos dice Deleuze– el presente viviente y, junto a él, pasado y futuro en tanto retención y espera, respectivamente. Se trata por ende de un presente espeso, similar a aquel que describiera Husserl (cf. 382-426).

Ahora bien, en un momento ontológicamente posterior al en-sí impensable de la repetición y al para-sí de su constitución como presente viviente a través de la contracción de la imaginación, tenemos aún un para-nosotros de la repetición, puesto que sobre ese presente espeso se montan las síntesis activas de la memoria y el entendimiento. En efecto, aquel pasado y futuro inmediatos de la retención y la anticipación, fundados en la síntesis pasiva, pueden ser transformados por las facultades activas en un pasado reflexivo de la representación y un futuro reflexivo de la previsión. Es por ello que Deleuze afirma la existencia de tres momentos con respecto a la repetición.

La constitución de la repetición implica ya tres instancias: ese en-sí que la deja impensable o que la deshace a medida que se hace; el para-sí de la síntesis pasiva, y, fundada sobre esta, la representación reflejada [*réflechie*] de un ‘para-nosotros’ en las síntesis activas. (1993 98)

Sin embargo, la cuestión es aún más compleja. Hasta este momento, nos hemos quedado solamente con la síntesis pasiva al nivel *perceptivo* y con las síntesis activas montadas sobre ella. Pero la síntesis pasiva del presente no actúa solo en ese nivel sino, ya antes aún, en el nivel *orgánico*: “en el orden de la pasividad constituyente, [escribe Deleuze], las síntesis perceptivas remiten a síntesis orgánicas, así como la sensibilidad de los sentidos, a una sensibilidad primaria que *somos*” (1993 98). Este es el punto en el cual el análisis de-leuziano abandona cualquier cercanía con la metodología humeana, e incluso fenomenológica, para crear una ontología de lo viviente –más aún, si reparamos en los ejemplos ofrecidos por Deleuze, se debe aclarar que con ese último término debemos entender no únicamente, pero sí por lo menos, todo el ámbito de lo material, aun incluyendo aquello que, en términos de las ciencias biológicas, se considera *inorgánico*. Tenemos aquí una filosofía de la naturaleza en el sentido más fuerte del término, donde la duración del presente de cada organismo, a su vez, dependerá del “alcance natural de contracción de sus almas contemplativas” (1993 105).

Somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no solo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos. Todo organismo es, en

sus elementos receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas. (1993 99)

En este sentido, habrá que establecer no solo un nuevo nivel de pasados, presentes y futuros orgánicos, sino también todo un campo de combinaciones entre las síntesis pasivas orgánicas y perceptivas, e incluso de sus conjugaciones con las síntesis de las facultades activas. Según el filósofo francés, el pasado de la retención aparece, en el nivel orgánico, bajo la forma de la herencia celular, mientras que el futuro aparece en tanto *necesidad* como forma orgánica de la espera. A su vez, el *instinto* será la combinación de estas síntesis orgánicas con las síntesis perceptivas y la memoria activa, mientras que el *aprendizaje* corresponderá a la combinación de ambos niveles de síntesis pasivas con la facultad activa de la inteligencia. Estos desarrollos constituyen la base de la teoría deleuziana de los signos, que reaparecerá décadas más tarde en sus libros sobre cine: “cada contracción, cada síntesis pasiva, es constitutiva de un signo, que se interpreta o se despliega en las síntesis activas” (1993 100).

En esta instancia, estamos ya en condiciones de comprender la propuesta deleuziana de superación con respecto a una de las críticas realizadas a Kant mencionadas al comienzo de este apartado, a saber, aquella de que el filósofo de Königsberg relacionaba la sensación tan solo “con la forma *a priori* de su representación determinada como espacio y tiempo y de este modo se daba las sensaciones como ya hechas” (1993 130). En efecto, la primera síntesis pasiva del tiempo pretende dar cuenta, por medio del hábito, de la construcción simultánea, paulatina e inseparable de tiempo, espacio, sensación, sintiente, sentido y satisfacción. Si aquello en donde la contracción del hábito es realizada es el espíritu o el alma, se impone sin embargo una conclusión que podría parecer a primera vista excéntrica o anacrónica:

Es preciso atribuir un alma al corazón, a los músculos, a los nervios, a las células, pero un alma contemplativa cuyo rol se limita a contraer el hábito. No hay en esto ninguna hipótesis bárbara o mística: por el contrario, el hábito manifiesta en ella su plena generalidad, que no atañe solamente a los hábitos sensorio-motores que tenemos (psicológicamente), sino, en primer lugar, a los hábitos primarios que somos, a las miles de síntesis pasivas que nos componen orgánicamente. (1993 101)

Es así que el universo entero está poblado de almas, aunque no de almas activas, sino de almas pasivas que simplemente ofrecen su disponibilidad para la contemplación contrayente del hábito. Es a partir de esta ontología que Deleuze intenta dar cuenta del yo de un modo distinto al kantiano: hay en cada percepción, en cada intuición sensible,

una síntesis pasiva, por tanto, un alma contemplativa, un pequeño yo, que vendrá mediante sucesivos procesos de integración locales a integrarse en yoes cada vez más abarcadores, hasta constituir un Yo: “[e]l Yo [*Moi*] pasivo”, sostiene Deleuze, “no se define simplemente por la receptividad, es decir, por la capacidad de experimentar [*éprouver*] sensaciones, sino por la contemplación contrayente que constituye el organismo mismo antes de constituir sus sensaciones” (1993 107). Sin embargo, puesto que está integrado por una multiplicidad de pequeños yoes (*petits moi*), al mismo tiempo que se afirma la unidad del *Moi*, es necesario aclarar que esta unidad debe ser tomada con pinzas, y es por ello que Deleuze atribuirá a este “yo” la característica de ser *disuelto*: “el mundo de las síntesis pasivas constituye [...] el sistema del yo disuelto [*moi dissous*]” (1993 107).

Nos resta aún, sin embargo, dar cuenta de la otra parte de la crítica a Kant: la referida a la separación por él establecida entre lo relativo al “elemento objetivo de la sensación” y lo referido al placer y displacer. Luego de haber desarrollado este curioso mundo de síntesis pasivas, Deleuze se enfrenta al problema ya planteado por Freud respecto a determinar cómo puede el placer devenir un principio (cf. Freud 1920). En este sentido, podríamos tender a suponer que, puesto que de lo que se trata es de contracciones, el placer debería identificarse precisamente con su opuesto, la distensión o el alivio. Sin embargo, Deleuze sostiene que hay elementos de placer tanto en las contracciones como en las distensiones: estos representan, empero, simplemente casos empíricos de placer, por lo que no dan cuenta del placer en tanto principio; “se trata de saber”, empero, “cómo el placer va a dejar de ser un proceso para convertirse en un principio” (1993 128).<sup>3</sup> De allí que el filósofo se vea llevado a afirmar que “[e]l placer es un principio en tanto es la emoción de una contemplación que colma [*remplissante*], que contrae en sí misma los casos de distensión y de contracción” (1993 102). No se trata aquí ya del placer como caso, sino del placer como aquello que acompaña necesariamente toda contemplación: parafraseando el lema kantiano, podríamos decir que, en la ontología deleuziana, el placer debe poder acompañar todas mis contemplaciones. He aquí el porqué, según Deleuze, de que el principio de placer posea –como lo sostuviera Freud– un “más allá”: no se trata tan solo de que posea excepciones, sino de que él es a su vez constituido por *Habitus*, síntesis pasiva del tiempo constitutiva del presente viviente. Estamos, ahora sí, en condiciones de comprender

3 El reproche del comienzo del *Antiedipo* “Qué error haber dicho *el ello*” (Deleuze y Guattari 9) no solo va dirigido a Freud, sino también al propio Deleuze, quien a continuación del pasaje citado escribe que el placer “deja de ser un proceso local para tomar el valor de un principio empírico que tiende a organizar la vida biopsíquica en el Ello [*le Ça*]” (Deleuze 1993 128).

la otra parte de la crítica deleuziana a Kant: su sistema del yo disuelto, en efecto, permitiría dar cuenta al mismo tiempo “de la posibilidad de experimentar sensaciones, de la potencia de reproducirlas y del valor de principio adquirido por el placer” (1993 130).

Antes de finalizar el presente apartado, cabe mencionar que esta concepción según la cual todo cuerpo es una contemplación de cuerpos anteriores basta para descartar las objeciones presentadas por Quentin Meillassoux a la filosofía trascendental –o a lo que él denomina “correlacionismo”. Según este autor, la existencia de objetos que la ciencia actual puede datar como anteriores a la presencia de seres vivos (archifósiles) demostraría “que *el ser* no es coextensivo a *la manifestación* puesto que se han producido en el pasado acontecimientos que no se manifestaron a nadie [...], que lo que *es* ha precedido en el tiempo a *la manifestación* de lo que es” (31). Estos “enunciados ancestrales” designarían acontecimientos anteriores “a la vida terrestre, luego a la donación misma” (Meillassoux 39). El problema es que Meillassoux supone una noción de vida que dejaría por fuera a la materia inorgánica, y una noción de subjetividad restringida a lo humano. Sin embargo, si es cierto que todo cuerpo tiene un alma contemplativa, estas operaciones no pueden sostenerse. Las almas contemplantes-contrayentes no son separables de la materia: todo lo que es implica necesariamente un punto de vista, sea antes o después de la aparición del *Homo habilis* hace 2 millones de años; así es que emitir enunciados sobre lo acontecido hace 13,500 millones de años no hace ninguna diferencia a este respecto (cf. Meillassoux 24).

### Los conceptos de estética en Kant

Hay que precisar ahora el lugar de la sensación en la arquitectónica kantiana. En la *Crítica de la razón pura*, la sensación es definida como “[e] efecto de un objeto sobre la facultad representativa, en la medida en que somos afectados por él” (CRP 88).<sup>4</sup> La primera indicación es entonces relativa a la pasividad o a la afección. Inmediatamente, Kant utiliza el concepto para definir el de intuición empírica e, indirectamente, el de fenómeno, diciendo que “[a]quella intuición que se relaciona con un objeto por medio de la sensación se llama *empírica*” y que “[e] objeto indeterminado de una intuición empírica se llama *fenómeno*” (CRP 88). La definición se determinará más precisamente en relación a los conceptos de materia y forma, dado que Kant escribirá: “En el fenómeno llamo *materia* de él a aquello que corresponde a la sensación; pero a aquello que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado

4 Indicamos la traducción al castellano de Mario Caimi con la abreviatura CRP para la *Crítica de la razón pura* y la traducción de Pablo Oyarzún Robles de la *Crítica de la facultad de juzgar* con la abreviatura CFJ.

en ciertas relaciones, lo llamo la *forma* del fenómeno” (CRP 88). Ahora bien, ¿cómo aprehender esa forma sensible del fenómeno? La estrategia kantiana funciona por exclusión: hay que dejar de lado en la representación de un cuerpo lo que el entendimiento concibe y lo que la sensación recibe. Una vez la intuición empírica liberada de los conceptos y de la sensación, permanecen aún la extensión y la figura, que pertenecen a la intuición pura *a priori*, es decir, al espacio y al tiempo en tanto formas puras de nuestra sensibilidad.

Inmediatamente después del pasaje mencionado, Kant define la estética trascendental como “una ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*” (CRP 89). La estética trascendental se ocupa, entonces, en la primera parte de la *Crítica*, de las formas puras de la sensibilidad o de la intuición sensible pura, es decir, aquello que *no es* (i) lo que el entendimiento concibe a través de sus conceptos ni (ii) lo que pertenece a la sensación. La materia, la sensación, es pues un residuo, un desecho de este proceso de purificación necesario para dar con el objeto de la estética trascendental. Recordemos la célebre nota al pie que viene a continuación, en la que Kant se refiere a la palabra “estética”, distinguiendo el sentido que le dará en la “Estética trascendental” del que le otorga en la crítica del gusto, sentido que recomienda abandonar:

Los alemanes son los únicos que se sirven ahora de la palabra *estética* para designar con ella lo que otros llaman crítica del gusto. Hay aquí, en el fundamento, una esperanza fallida que concibiera el excelente analista Baumgarten, de reducir a principios de la razón el enjuiciamiento crítico de lo bello, y de elevar a ciencia las reglas de ese enjuiciamiento. Pero ese empeño es vano. Pues las mencionadas reglas o criterios son, según sus principales fuentes, meramente empíricos y por tanto no pueden nunca servir para leyes *a priori*, por las cuales debiera regirse nuestro juicio de gusto; antes bien, este último constituye, propiamente, la piedra de toque para [evaluar] la exactitud de esas reglas. Por eso es aconsejable dejar que esta denominación se pierda, y reservarla para aquella doctrina que es verdadera ciencia [...] o bien compartir la denominación con la filosofía especulativa, y tomar la estética, en parte, en sentido trascendental, y en parte, en significado psicológico. (CRP 89)<sup>5</sup>

Se trata precisamente del sentido que volverá en la *Crítica de la facultad de juzgar*, cuyo Prólogo comienza diciendo que la *Crítica de la razón pura*

solo se ocupa de la “facultad de conocimiento”, con exclusión del sentimiento de placer y displeacer y de la facultad de desear; y en la facultad de conocer, del *entendimiento* según sus principios *a priori*, con exclusión

5 El pasaje que comienza con “o bien” pertenece solo a la segunda edición.

de la *facultad de juzgar* y de la *razón* (en tanto facultades que pertenecen igualmente al conocimiento teórico), porque en lo sucesivo se encuentra que ninguna otra facultad de conocimiento más que el entendimiento puede suministrar principios constitutivos *a priori* de conocimiento. (CFJ 79)

Hay allí una omisión interesante: Kant no menciona las formas puras de la sensibilidad, que son también, como sabemos, *a priori*. El motivo de dicha omisión, al mismo tiempo que del énfasis en el entendimiento, es que las formas puras del entendimiento se aplican a las formas puras de la sensibilidad a través de los esquemas de la imaginación y, luego, constituyen el elemento “espontáneo”, como lo llama Kant, que actúa en la sensibilidad: el entendimiento es la fuente de la determinación. Las categorías, y por ende el entendimiento, tienen una esfera o un dominio (*Gebiet*) legitimado en la experiencia por la deducción trascendental. La materia, es decir, la sensación, en contraste, es una tierra no legislada. Ninguna facultad tiene jurisdicción sobre ella.

A continuación, Kant menciona también el dominio moral de la razón, preguntándose si no hay un dominio propio de la facultad de juzgar:

Pero aquello de lo que se ocupa la presente crítica de la facultad de juzgar es de si la facultad de juzgar, que constituye, en el orden de nuestras facultades de conocimiento, un miembro intermedio entre el entendimiento y la razón, tiene también por sí misma principios *a priori*; de si estos son constitutivos o meramente regulativos (y no dan prueba, por tanto, de un dominio [*Gebiet*] propio), y de si da *a priori* la regla al sentimiento de placer y displacer, en cuanto miembro intermedio entre la facultad de conocimiento y la facultad de desear (de igual modo como prescriben *a priori* leyes el entendimiento a la primera, y la razón, en cambio, a la última). (CFJ 80)

Tenemos aquí, entonces, el placer y el displacer, nombrados por Deleuze como una de las partes en la separación que dejaba la objetividad del otro lado. Destaquemos que lo que Kant busca allí no es examinar el placer y el displacer empíricos, de lo cual se ocupa la *Antropología*, sino que se pregunta si existe un principio que ligue *a priori* el placer y el displacer con ciertos tipos de representaciones. Este principio será descubierto por Kant como el principio de conformidad a fin, finalidad o arreglo a fines (*Zweckmäßigkeit*), que ordena las distintas facultades entre sí para un buen uso. Ya en el Prólogo decía Kant que el uso correcto de la facultad de juzgar es lo que se llama *gesunder Verstand*, término que se traduce literalmente como “entendimiento sano”, pero que, dado que Kant retoma aquí una expresión coloquial, haciendo alusión al concepto cartesiano de *bon sens*, se puede traducir al lenguaje deleuziano como buen sentido. Es el motivo por el cual Deleuze dice que Kant restaura

una armonía preestablecida, presupuesta en la primera *Crítica* y hecha explícita en la tercera (2004 22). Mientras que en Leibniz la armonía se daba entre las mónadas, se da ahora entre las facultades subjetivas, pero no por ello deja de ser preestablecida. En otras palabras, pertenece a lo que Deleuze denomina “la imagen dogmática del pensamiento” (1993 172) y, más precisamente, a su segundo postulado: “el postulado del ideal o del sentido común (el sentido común como *concordia facultatum*, y el buen sentido como repartición que garantiza esa concordia)” (1993 216).

El pasaje fundamental entre la primera y la tercera *Crítica* es el pasaje entre el juicio determinante y el juicio reflexionante: en aquellos, lo universal está dado y determina –hasta donde puede– lo particular, mientras que en estos, en contraste, es lo particular lo que está dado y es el juicio el que debe buscar lo universal que lo subsuma. En la *Crítica de la razón pura*, se trata del juicio determinante que, precisamente, determina los fenómenos a través de lo universal del concepto. Sin embargo, no los determina *completamente*: es por esto que debe esperar lo dado por la sensibilidad, al tiempo que esta receptividad implica el correlato aporético de una cosa en sí que llene esta indeterminación. En la *Crítica de la facultad de juzgar*, el juicio reflexionante hará aparecer lo que caía por fuera de la determinación; lo que era expulsado del proceso de determinación resurge allí en los fenómenos estéticos y biológicos. Pero todo el esfuerzo kantiano se dirige a domar esas multiplicidades rebeldes, restringidas a los objetos del gusto y a los objetos vivientes, por medio del mentado principio de finalidad. El placer que él liga *a priori* con una representación se debe a la concordancia que establece entre las distintas facultades, incluso cuando ellas no concuerdan por sí mismas. Es como una policía de la sensación: lo que no es conforme a ley (*gesetzmäßig*) es vuelto conforme a fin (*zweckmäßig*). Ese placer es entonces como el premio por aceptar los mecanismos del espíritu.

Si comparamos ahora las definiciones de estética en la primera y en la tercera *Crítica*, vemos que hay algo que permanece exterior en ambas: la sensación, materia del fenómeno, irreductible a los conceptos y a las magnitudes extensivas del espacio como forma. Hablar de ella sería hablar de la cosa en sí, lo cual es prohibido por la *Crítica*. En la primera definición, lo que la estética toma en cuenta son solamente las formas puras; en la tercera, el sentimiento superior de placer y displacer unido a la conveniencia recíproca de las facultades, esto es, lo que Deleuze llama sentido común y buen sentido. En ninguna de las dos encontramos la sensación, que Kant remite a un placer inferior, que no tiene ni puede tener una forma trascendental. La definición de sensación, de hecho, sigue siendo meramente negativa, por lo que Kant deberá introducir el concepto de un *intellectus archetypus* para postular la contrapartida especulativa del origen de lo que nos es dado en ella.

### La estética trascendental deleuziana

El camino deleuziano para reunir las dos estéticas, entonces, no puede limitarse a pegar las dos partes. No puede simplemente añadir la teoría de lo sensible a la teoría de lo bello, puesto que cada uno de esos conceptos es insuficiente y ninguno da cuenta de la sensación. En Kant, el concepto de espacio es demasiado objetivo, mientras que el concepto de belleza y los conceptos de placer y displeacer son demasiado subjetivos. La objetividad y la subjetividad, para Deleuze, llegan mucho más tarde en la constitución de lo real. Hay que preguntarse por lo que sucede antes de su advenimiento: ¿cuáles son las condiciones de emergencia del sujeto y el objeto? Del mismo modo, no puede simplemente pegar las formas puras, de un lado, y el sentimiento de placer y displeacer, por el otro: debe alcanzar aquello que permanecía exterior a ambas estéticas, y que Kant relacionaba con la cosa-en-sí. Dar cuenta de ese dato desde un punto de vista trascendental implica introducir síntesis pasivas, puesto que lo que hace que ese dato sea dado es precisamente lo que cae por fuera del dominio del entendimiento, es decir, del elemento activo que sintetiza la multiplicidad y la hace remontar hasta la unidad de la percepción trascendental. Volvamos ahora a las formulaciones deleuzianas de la dualidad de la estética en *Différence et répétition*. Una concernía a la división de la teoría o la arquitectónica de la filosofía, mientras que la otra atañía a los objetos correspondientes a esas partes de la teoría. La primera aparición se da sobre el final del primer capítulo y concierne a la teoría. Ahí, la causa de la división de las estéticas es atribuida a las categorías como condiciones de una experiencia posible, que son por consiguiente demasiado generales o, como dice Deleuze, “demasiado grandes para lo real” (1993 94). La teoría de lo sensible, por un lado, “no retiene de lo real sino su conformidad con la experiencia posible, mientras que la teoría de lo bello, por la otra, “recoge la realidad de lo real en tanto es reflejada” (1993 94).<sup>6</sup> La solución propuesta consiste en buscar las condiciones de la experiencia real, que no son más grandes que lo condicionado, es decir, que no se aplican a objetos de una experiencia posible, sino solo a la experiencia real. Desde entonces, “el ser

6 Resulta problemático determinar el sentido de esta frase, lo cual se ve reflejado por otra parte en las traducciones. El original francés reza: “*Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'esthétique se scinde en deux domaines irréductibles, celui de la théorie du sensible qui ne retient du réel que sa conformité à l'expérience possible, et celui de la théorie du beau qui recueille la réalité du réel en tant qu'elle se réfléchit d'autre part*” (Deleuze 1993 94). La disyuntiva interpretativa se plantea respecto de si comprender *d'autre part* como *ailleurs*, es decir, “en otra parte”, o como mero conector lógico (“por otra parte”) en una construcción que omite el *d'une part*, lo cual es posible en francés. Como se ve, nos hemos volcado por esta última opción, utilizando la voz pasiva para darle naturalidad a la expresión en castellano. Silvia Delpy y Hugo Beccacece eligen la primera opción,

de lo sensible se revela en la obra de arte, al mismo tiempo que la obra de arte aparece como experimentación” (*ibid.*). Estas condiciones serán los fantasmas o simulacros en tanto sistemas de producción de lo real a través de la diferenciación de la diferencia.

Pero la última definición no parece ya una definición de la estética; parece, en cambio, una descripción de la práctica artística misma. En este sentido, lo que se estaría reuniendo no es la *teoría* de la sensibilidad con la *teoría* del arte, sino la *génesis* de lo sensible con la *praxis* artística. Si consideramos la praxis del propio Deleuze, no obstante, podemos pensar también dicho pasaje como describiendo la *Crítica* de arte. En efecto, tanto la revelación del ser de lo sensible en la obra como su estatuto experimental requieren de análisis concretos de obras singulares, más que de una teoría general del arte en abstracto —ello es aún más patente si tenemos en cuenta que Deleuze propone que las condiciones no sean más amplias que lo condicionado. La determinación de “las condiciones de la experiencia real, que no son más amplias que lo condicionado” (1993 94), no puede ser universal, sino que debe hacerse para cada obra. Esta ambigüedad entre dos polos parece estar en el corazón de la estética deleuziana, si es que se puede hablar de algo así en primer lugar.<sup>7</sup>

En cuanto a la ambigüedad entre el polo ontología y el polo crítica de arte, el ejemplo más evidente es, desde luego, su *Francis Bacon*. ¿Por qué un nombre propio como título del libro? Deleuze habla allí del pintor irlandés, desde luego, pero también del arte egipcio, del impresionismo, del expresionismo abstracto, etc. Es entonces, en un sentido, un ensayo sobre pintura o una teoría de la pintura. Pero al mismo tiempo, la

---

volcando “se refleja en otra parte” (Deleuze 2002a 117). Este parece ser el sentido de las traducciones alemana e italiana, con *anderweitig* y *d'altro* respectivamente, si bien la primera puede entenderse también en el segundo sentido: “*Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich die Ästhetik in zwei irreduzible Gebiete aufspaltet, in das der Theorie des Sinnlichen, das vom Realen nur seine Übereinstimmung mit der möglichen Erfahrung einbehält, und das der Theorie des Schönen, das die Realität des Realen insofern einfängt, als sie sich anderweitig reflektiert*” (Deleuze 1992 97). “*Non è da stupirsi, quindi, che l'estetica si scinda in due campi irriducibili, quello della teoria del sensibile che non conserva del reale se non la sua conformità all'esperienza possibile, e quello della teoria del bello che raccoglie la realtà del reale in quanto essa è riflesso d'altro*” (Deleuze 1971 116). La más “interpretativa” de las versiones es sin lugar a dudas la traducción al inglés de Paul Patton, quien, en lugar de “se refleja”, elige colocar “es pensada”: “*No wonder, then, that aesthetics should be divided into two irreducible domains: that of the theory of the sensible which captures only the real's conformity with possible experience; and that of the theory of the beautiful, which deals with the reality of the real in so far as it is thought*” (Deleuze 1994 68). No creemos que esta interpretación sea correcta, puesto que la facultad que refleja la forma estética no es el pensamiento, sino la imaginación.

7 Jacques Rancière ha convertido esta pregunta en el tema y título de una conferencia (cf. 1998).

focalización en un artista llega hasta el punto de intitular el libro con su nombre. Pareciera haber una necesidad de esa singularidad señalada por el nombre, en una modalidad muy cercana a la crítica de arte. Incluso los libros sobre cine revisten este aspecto: se trata de un tratado sistemático sobre la imagen cinematográfica pero que, al mismo tiempo, está constituido por una serie de monografías sobre la obra de diferentes realizadores. El extremo de la singularidad, el estilo de un autor, y el extremo de la universalidad, la ontología, devienen allí indiscernibles.

La segunda formulación del problema de las dos estéticas se encuentra en el segundo capítulo de *Différence et répétition*, que aparece tras haber delineado la síntesis del hábito, tanto desde el punto de vista del tiempo como desde el punto de vista del inconsciente, y concierne no tanto a la teoría misma como a sus objetos. Deleuze escribe allí que *Habitus* como primer más allá del principio de placer constituye una estética trascendental más profunda que la de Kant, puesto que “definiendo el yo [*moi*] pasivo por la simple receptividad, Kant se daba las sensaciones como ya hechas [*toutes faites*], relacionándolas solamente con la forma *a priori* de su representación determinada como espacio y tiempo” (1993 130). De ese modo, según Deleuze, Kant “unificaba el yo pasivo prohibiéndose componer el espacio paso a paso [*de proche en proche*]” (*ibid.*), mientras que privaba a ese yo pasivo de toda potencia sintética, dado que identificaba de manera infundada la síntesis con la actividad. Por ese motivo, “cortaba las dos partes de la Estética, el elemento objetivo de la sensación garantizado por la forma de[l] espacio, y el elemento subjetivo encarnado en el placer y el displacer” (*ibid.*).

En contraste, al definir la receptividad por la formación de yoes locales donde se realizan síntesis pasivas de contemplación-contracción, Deleuze puede dar cuenta, según sus propias palabras, “de la posibilidad de experimentar [*éprouver*] sensaciones, de la potencia de reproducirlas y del valor de principio que toma el placer” (*ibid.*). Esta vez, Deleuze ya ha dado cuenta de las tres síntesis presentadas por Kant en la Deducción trascendental de la primera edición de la *Crítica*: la síntesis de la aprehensión en la intuición, que corresponde ahora a las contemplaciones de yoes pasivos, la síntesis de la reproducción en la imaginación, que Deleuze desarrolla explícitamente a propósito de las síntesis del inconsciente, y la síntesis del reconocimiento en el concepto, que es comprendida por Deleuze, al igual que Kant, como una síntesis activa del entendimiento, pero que Deleuze piensa como montada sobre la síntesis pasiva de contemplación-contracción, siendo esta última lógicamente anterior. De lo que no ha dado cuenta aún es de sus propias tres síntesis; en efecto, ha desarrollado solamente la primera.

¿Por qué esta síntesis del hábito sería entonces más profunda que la estética trascendental kantiana? Las almas contemplativas que contraen

los instantes, constituyendo el tiempo como presente viviente, constituyen a la vez la materia y experimentan satisfacción con cada contracción. Esta función que liga los instantes entre sí, que era realizada por Dios en Descartes, está ahora puesta en la materia misma. En este sentido, materialismo y pansiquismo son inseparables en la filosofía deleuziana. Ahora bien, Deleuze parece decir que eso ya es suficiente para fundir las dos estéticas, lo cual resulta extraño por dos razones. La primera es que Deleuze aún no ha dado cuenta explícitamente del espacio. Es verdad que las síntesis espaciales puras desarrolladas en el quinto capítulo del libro que nos ocupa retoman las síntesis temporales del segundo. Así, la *explicación* de la extensión reposa sobre la primera síntesis, la *implicación* de la profundidad en la segunda, mientras que la tercera produce la *transformación* inherente a la tercera. Todo este proceso es, a su vez, desencadenado por la intensidad como razón suficiente del fenómeno y modalidad espacial ontológicamente previa a la extensión (cf. Deleuze 1993 286-287). Señalemos simplemente que cuando Deleuze escribe “forma del espacio” en este contexto, es necesario realizar esta catáfora y ligar la síntesis del presente a la explicación de la extensión, lo cual no resulta sencillo.

La segunda razón es arquitectónica. Se ha subrayado a menudo el paralelismo realizado por el propio Deleuze entre las partes de su ontología y las partes de la *Crítica de la razón pura* (cf. Hughes 2009 3; Koenig 2013 33; Pardo 2011 81). Deleuze propone su Estética y su Analítica del siguiente modo: “Si la primera síntesis pasiva constituye una ‘estética’, es justo definir la segunda como el equivalente de una ‘analítica’” (1993 144) Su Dialéctica, por su parte, estaría dividida entre las Ideas del cuarto capítulo y las ilusiones trascendentales conjuradas en el tercero (sentido común) y el quinto (buen sentido). A pesar de todos los puntos de semejanza, esta clasificación nos coloca sin embargo ante una gran dificultad al momento de volver al proyecto de unificación de las dos estéticas kantianas: ella parece desembocar una vez más en una dualidad entre “dos estéticas”. En efecto, tendríamos en primer lugar esta Estética trascendental constituida por la primera síntesis del tiempo y, en segundo lugar, la estética que puede dar cuenta del arte, lo cual era exactamente el problema a resolver. La razón de ello es que la teoría del arte no puede de ninguna manera estar terminada con la primera síntesis, y es por ende imposible unificar las dos estéticas kantianas solamente sirviéndose de ella. En el cuarto capítulo, Deleuze escribirá:

Cuando la obra de arte apela a una virtualidad en la cual se sumerge, no invoca ninguna determinación confusa, sino la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales genéticos, elementos ‘virtualizados’, ‘embrionados’. Los elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares coexisten en la obra o en el objeto, en

la parte virtual de la obra o del objeto, sin que se pueda asignar un punto de vista privilegiado sobre los otros, un centro que sería unificador de los otros centros. (1993 270)

¿Cómo se podría entonces abandonar la estética a la primera síntesis, donde no hay todavía virtualidad en juego? No podemos desarrollar aquí *in extenso* la segunda y la tercera síntesis temporales; baste con recalcar, sin embargo, que lo virtual aparece recién con la segunda síntesis, mientras que la ausencia de centro aparecerá con el desplazamiento del objeto = x en la tercera. Asimismo, cabe aclarar que, si bien esta triple síntesis debe considerarse simultánea desde el punto de vista de la *ratio essendi*, el orden expositivo es sucesivo. Si se pretende unificar las dos estéticas kantianas, se debe, necesariamente, hacer uso de las tres síntesis. Pero, más profundamente, las síntesis reenvían a las Ideas virtuales que se actualizan en los fenómenos. Y, siguiendo la correspondencia entre la arquitectónica deleuziana y la arquitectónica kantiana, tanto la analítica de la segunda síntesis como la dialéctica de las Ideas pertenecerían a una lógica trascendental; pero esta lógica, contrariamente a la kantiana, debe llegar hasta la sensación.

Si la lógica trascendental kantiana determinaba la *forma* del fenómeno, dejando la otra mitad de la determinación en la exterioridad de la cosa-en-sí, la lógica trascendental deleuziana pretende determinar también y, ante todo, la *materia* del fenómeno, en otras palabras, debe ser una *lógica de la sensación*. Es por ello, tal vez, que la palabra “lógica” está, en Deleuze, tan mezclada con el arte, tanto en el subtítulo de su estudio sobre Bacon, *Logique de la sensation*, como en la frase en la cual describe su libro sobre cine como “un libro de lógica, una lógica del cine” (Deleuze 1990 68).<sup>8</sup> También, es por ello que la lógica de la sensación es una parte necesaria del empirismo trascendental en tanto lógica trascendental *material*.

A su vez, si tenemos en cuenta que lo extensivo no da cuenta de la sensación, es preciso señalar que una lógica de la sensación o lógica trascendental material es al mismo tiempo una lógica *intensiva*. En su libro sobre Bacon, al enfrentarse al problema de determinar cómo una caída puede ser productiva, Deleuze recurre a las “anticipaciones de la percepción”. Frente a la constatación de que, en los cuadros de Bacon, “[l]a sensación se desenvuelve por caída [*chute*], cayendo [*en tombant*] de un nivel al otro” (Deleuze 2002b 78), Deleuze se ve en la necesidad de aclarar que

8 Respecto de la imagen-tiempo, escribe asimismo Deleuze que allí el cine “va a constituir una analítica de la imagen” (1985 35).

la caída no debe en absoluto ser interpretada de manera termodinámica, como si se produjera una entropía, una tendencia a la igualdad de más bajo nivel. Al contrario, la caída está allí para afirmar la diferencia de nivel como tal. Toda *tensión* se experimenta [*s'éprouve*] en una caída. Kant descubrió el principio de la intensidad cuando la definió como una magnitud [*grandeur*] aprehendida en el instante: él concluía de ello que la pluralidad contenida en esta magnitud solo podía ser representada por su aproximación a la negación = 0. (*ibid.*)

Deleuze recurre nuevamente a Kant, entonces, para identificar el principio de producción de la sensación; solo que este principio no será el de las magnitudes extensivas. “La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su ‘clinamen’” (2002b 79). Esta caída hacia el cero es señalada por Deleuze como el principio genético de la sensación. Recordemos que en *Différence et répétition*, en el marco de la exposición del atomismo como Idea física, el *clinamen* es descrito como “la dirección original de la dirección del movimiento, la síntesis del movimiento y de su dirección” (1993 238), la determinación recíproca que relaciona a los átomos entre sí y que se produce, como dice Epicuro, “en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo pensable” (1993 238). Pensar la caída intensiva como *clinamen* implica, entonces, pensarla como determinación recíproca diferencial y genética.

Retomando la cuestión arquitectónica, todo parece indicar que Deleuze se precipita cuando hace corresponder la estética a la primera síntesis del tiempo. Existen dos opciones: o bien aceptar esta identificación, o bien unificar las dos estéticas; las dos al mismo tiempo no son posibles. Una estética como teoría del arte no puede limitarse al hábito y a la ligazón (*liaison*) como diferencia de primer grado, lo cual equivaldría al procedimiento de *vibración* en el arte. Habría que alcanzar el segundo grado de la diferencia en la *resonancia* entre series divergentes de la segunda síntesis, y aún la dimensión radicalmente creadora de la experiencia en el *movimiento forzado* de la tercera.<sup>9</sup>

## Conclusiones

La indeterminación entre lo universal del concepto y lo particular de lo sensible en Kant puede ser superada si el concepto se deja determinar

9 La vibración, la resonancia y el movimiento forzado constituyen una tríada que ya en *Différence et répétition* es relacionada con *Habitus*, *Eros-Mnemosyne* y *Thanatos*, respectivamente, y es retomada en *Francis Bacon*, donde se la conjuga con la sensación entendida como ritmo. Según Deleuze, este ritmo se puede presentar de tres maneras. En la sensación simple, “el ritmo depende aún de la Figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, es el vector de la sensación, lo que la hace pasar de un nivel a otro” (2002b 71). En el acoplamiento de sensación, el ritmo se libera

por la sensación. Pero el precio a pagar es, evidentemente, el abandono del dominio de la representación, ya que la sensación, como Kant lo había visto, escapa a las síntesis activas y, desde entonces, a lo que puede ser representado. En ese caso, no se podría ya hacer una tabla de las categorías, puesto que cada encuentro, cada nueva experiencia, puede aportarnos nuevas categorías. ¿Pero qué significa que el concepto se deje determinar por la sensación? Según Deleuze, que es una misma Idea la que recorre la obra de arte como bloque de perceptos y afectos y la que puede capturar las fuerzas del pensamiento, constituyéndose en materia de la creación de un concepto.

Podemos concluir, entonces, en primer lugar, que el proyecto deleuziano de una estética superadora de la dualidad kantiana no solo es consistente con el empirismo trascendental, término con el cual Deleuze describía su propia filosofía (cf. 1993 192; 2003 339), sino que se identifica con él, lo cual se vuelve patente en cuanto lo caracterizamos como una lógica trascendental material o intensiva. En segundo lugar, es preciso notar que la puesta en práctica de dicho proyecto por parte del propio Deleuze queda corta desde el momento en que pretende utilizar una sola de las tres herramientas conceptuales forjadas para pensar la constitución del tiempo. El camino directo hacia una determinación completa de lo sensible, que al mismo tiempo albergue la potencia de dar cuenta del placer y el displacer, se encuentra, en cambio, en el concepto kantiano de sensación; este pensado al modo deleuziano, desde un punto de vista genético y no tan solo condicionante, esto es, como el lugar de las síntesis pasivas constitutivas de la experiencia.

## Bibliografía

- Clisby, D. “¿El dualismo secreto de Deleuze?” Trad. Pablo Pachilla. *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, 4 (2016): 120-148.
- Deleuze, G. “Renverser le platonisme.” *Révue de métaphysique et de morale* 71. 4 (1966): 426-438.
- Deleuze, G. *Differenza e ripetizione*. Trad. Giuseppe Guglielmi. Bologna: Società editrice il Mulino, 1971.
- Deleuze, G. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. París: Minuit, 1985.
- Deleuze, G. *Pourparlers*. París: Minuit, 1990.

.....

de esa dependencia “puesto que confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: es ahora *resonancia*, pero se confunde aún con las líneas melódicas, puntos y contrapuntos, de una Figura acoplada” (*ibid.*). Por último, con los trípticos de Bacon “el ritmo toma una amplitud extraordinaria, en un *movimiento forzado* que le da la autonomía, y hace nacer en nosotros la impresión de Tiempo” (*ibid.*). Para una puesta en relación entre estos conceptos y las síntesis espaciales de *Différence et répétition* (cf. Smith).

- Deleuze, G. *Differenz und Wiederholung*. Trad. Joseph Vogl. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Deleuze, G. *Différence et répétition*. París: PUF, 1993.
- Deleuze, G. *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. London: Athlone Press, 1994.
- Deleuze, G. *Diferencia y repetición*. Trads. Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002a.
- Deleuze, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 2002b.
- Deleuze, G. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Ed. David Lapoujade. París: Minuit, 2003.
- Deleuze, G. *La Philosophie critique de Kant*. París: PUF, 2004.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Édipe*. París: Minuit, 1972.
- Freud, S. *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920.
- Hughes, J. *Deleuze's Difference and Repetition. A Reader's Guide*. Nueva York: Continuum, 2009.
- Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1928.
- Kant, I. *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Trad. Mario Caimi. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- Kœnig, G. *Leçons sur la Philosophie de Gilles Deleuze. Un Système kantien. Une Politique anarcho-capitaliste*. París: Ellipses, 2013.
- Meillassoux, Q. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París: Seuil, 2006.
- Pardo, J. L. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-textos, 2011.
- Rancière, J. "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?" *Gilles Deleuze: Une vie philosophique*. Ed. Éric Alliez. París: Synthélabo, 1998. 525-536.
- Roffe, J. "David Hume." *Deleuze's Philosophical Lineage*. Ed. Graham Jones. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 67-86.
- Shaviri, S. *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze & Aesthetics*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Smith, D. W. "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality." *Deleuze: A Critical Reader*. Ed. Paul Patton. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. 29-56.