

## MUTACIÓN: LA PAUSA ABSOLUTA DE LA ACCIÓN

"En el centro del análisis colocaré las mutaciones".  
Rosi Braidotti, *Metamorfosis* (2005)

### Resumen

A partir de la frase de Rossi Braidotti: "en el centro del análisis colocaré las mutaciones" (2005, p. 17), lo que se intenta en este escrito es exponer la *performance de la mutación* como límite en fuga del horizonte de la acción". La exposición del concepto de *mutación* como *pausa absoluta de la acción*, es preparatoria de una exposición de la mutación como *pausa absoluta del capital* (de la acción capital). La exposición de *la mutación como pausa absoluta del capital*, no se desarrolla en este artículo. Para su mejor comprensión, sin embargo, es relevante leerlo en esa profesión de fe. En la profesión de fe de la mutación escapamos también al horizonte heteronormado de la revolución. Sin que este artículo se extienda temáticamente al desplazamiento de la *acción revolucionaria* por la *performance mutante*, es en la resonancia de ese desplazamiento que propongo sea leído.

**Palabras claves:** mutación; acción; pausa

### Abstract

Based on Rossi Braidotti's phrase: "I will place mutations at the center of the analysis" (2005, p. 17), what is attempted in this writing is to expose the performance of the limit mutation as a flight from the horizon of action. The exposition of the concept of mutation as an absolute pause of action is preparatory to an exposition of mutation as an absolute pause of capital (of capital action). The exposition of mutation as an absolute pause of capital, is not developed, however, in this article. Nevertheless, it is relevant for a better understanding of this, to read it in that profession of faith. In the profession of faith of the mutation we also escape the

heteronormed horizon of the revolution. Without this article extending thematically to the displacement of revolutionary action by mutant performance, it is in the resonance of that displacement that I propose to be read.

**Keywords:** mutation; action; absolute pause

1. La pausa de la que intentamos exponer resultará bastante inasible. Y deberá permanecer inasible. Lo cual no será una señal de fracaso de la exposición. Lo inasible pertenece al acontecimiento de esta pausa. Y su exposición obedecerá, en lo posible, a su dictado, según los medios en que se traduce. Tal como en la hechura de un vino, lo inasible del buqué asciende o no según las eficacias del ensamblaje de materias sin buqué, así también lo inasible de esta pausa ascenderá o no según las eficacias de su exposición y edición sin pausa. Lo inasible de esta pausa es inversamente proporcional al fracaso de su exposición. Más inasible resultará mientras más eficiente sea su exposición.

2. La pausa específica que propondremos no se inscribe en el horizonte de la acción; no pertenece al enjambre de sosiegos, paros e inacciones que, combinadas con el tropel de ocupaciones, compromisos, diligencias, actuaciones y realizaciones, crían la acción y la sustentan en sus ritmos, de modo análogo a como la puntuación o notación de un texto, de una partitura, de un guión, animan y sostienen, en cada caso, la eficacia de su acto, su ejecución.

La pausa que nos interesa no es, entonces, la del desfile de treguas, respiros y demoras que pastando en la fenomenología de la acción —y de sus categorías asociadas de trabajo, producción, intencionalidad, capitalización, progreso—; sino la pausa del horizonte de tal acción en la plasticidad de sus paros y activismos.

3. Un nombre propio o más propio de esta pausa es el de *mutación*. La mutación constituiría la pausa de la acción, de su horizonte, y de las categorías que la constelan en sus respiros y ritmos. Si la acción supone intencionalidad, teleología, acto; un interés que condiciona e hilvana un movimiento ocupado y preocupado con las cosas (*pragmata*), llámese a este tarea, iniciativa, negocio, cooperación, obra, proeza, drama, función; la mutación, en cambio —siendo su único acontecimiento posible el de *la variación continua de naturaleza* (Cf. Deleuze, 1984), el *no ser* de la pura heterología que deviene sin llegar a algo, ni al comienzo de algo, porque tampoco parte de algo— *performa* la pausa absoluta<sup>1</sup> del horizonte de la acción, del acto, del ser. Nada puede actuar ahí donde el único acontecimiento es el de la variación pura. La mutación, una vez más, es la imposibilidad de la acción, del trabajo, la producción, el intercambio, el capital. En tanto fístula de devenir, todo en la mutación se vuelve alegoría, des-emplazamiento (*allos ágora*) que no hace, no llega a enunciados, fronteras, contornos. Alegoría pura (sin referente), nunca *alegoría "de"*. La mutación pertenece a lo "liso" (Cf. Deleuze & Guattari, 2002). No a la lisura (parmenídea) del homogéneo, sino a la lisura diferencial, sin eslabones del fieltro.

4. El fieltro —parafraseamos a Deleuze & Guattari— es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto; sin tramas móviles ni urdimbres fijas, sin revés ni derecho, sin centro ni periferia ... un apelmazamiento inextricable, carente de estructura, como memoria que no muere en los recuerdos. Lo liso, entonces, un Turner después de 1831; un Pollock después de 1947 (Cf. Deleuze, 2008). El fieltro, no hace contornos ni encrucijadas, ningún hilván conductor. Solo proliferación de hebras, fibras, manchas: un diferencial de medios, en homogéneo de la pura heterología asignificante. Incorpora el *corte significativo* como



<sup>1</sup>“Absoluto no significa incondicionado [...] sino una multiplicidad como corporeidad sin límites” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 111), máquina abstracta, fieltro.

suplemento de lo heterológico asignificante. El fieltro, entonces, un *continuum de transformaciones* como el de la música serial, el viaje inmóvil de la naturaleza muerta: el cine de Ozu, por ejemplo (Deleuze, 1987, pp. 11-66). (Volveremos a esto).

5. Deleuze parece afirmar la mutación como “postulado” primero. No sin apartarse de la patética del postulado y de la postulación. Más que postular la mutación como “principio”, nos propone un conflicto de postulados entre “el materialismo y el idealismo”, entre Bergson y Husserl (1984, pp. 87-94). No es Deleuze quién postula, sino Bergson y Husserl quienes lo hacen en su texto. Son los personajes postulantes o la “personificación” de los postulados, allí. Primero toma la palabra Bergson, y postula “un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no sería asignable ningún punto de anclaje, ningún centro de referencia” (Deleuze, 1984, p. 89) ... *una especie de plano de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo ... sin ejes, sin centro, ni periferia, ni derecha, ni izquierda, ni alto ni bajo ... solo materia-luz-mutante* (Cf. Deleuze, 1984).

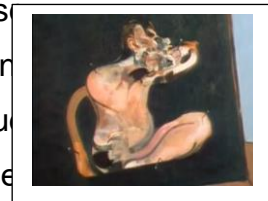
Este conjunto infinito de todas las imágenes-materia-luz, constituye una suerte de instalación ya dada. Las imágenes existen en sí, constituyen tal instalación moviente, mutante. Es la universal variación ... “Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, por “todas sus caras y partes elementales” (Deleuze, 1984, p. 90) ...Cada bloque es un interregno por el que pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmanencia del universo.

Pero, ¿cómo hablar de un universo-imagen mutante en sí que no es para nadie y no se dirige a nadie? ¿Cómo hablar de un aparecer, si ni siquiera hay ojo? .... “Si no se le aparece a alguien, es decir, a un ojo, es porque la materia luz mutante todavía no es detenida, y «propagándose siempre no es revelada»” (Deleuze, 1984, p. 93). “Si ulteriormente sucede que una conciencia de hecho se constituya en el universo, en tal o cual lugar de la materia luz, es porque unas imágenes en la tempestad mutante habrán detenido la luz y proporcionado la «pantalla negra»” (Deleuze, 1984, p. 94) en la que la tempestad traduce sin trascenderse .... Es en medio de la materia luz mutante donde tendrá su génesis la imagen percepción, la

imagen acción, irrumpiendo un segundo sistema de imágenes intencionadas en las que la mutación —a la que la intencionalidad y acción pertenecen y en la que han tenido su génesis— será reducida, y ... habla Husserl, entonces, apenas habla. Solo lo hace para figurar mejor el postulado de Bergson. En el principio, dice Husserl, es la “percepción natural y sus ... coordenadas existenciales «ancladas» en un mundo histórico del sujeto que percibe ... una apertura al mundo. Postulado que va a expresarse en el célebre enunciado «toda conciencia es conciencia de algo»” (Deleuze, 1984, p. 88). Dice eso y calla —casi totalmente— en el texto. No se requiere más, en todo caso. Es la frase precisa para el montaje de postulados.

6. Había que superar, dice Deleuze, el dualismo mutación/acción. Superación que tendrá lugar en la performance de un *pliege* en que mutación y acción se besan sin contorno, como las materias en el fieltro. Se vuelven inmanentes sin homogeneizar sus tendencias: tendencia a la territorialización o capitalización absoluta de la mutación por la acción, su acto, su forma; tendencia a la desterritorialización absoluta de la acción por la mutación, sus fuerzas sin forma.

Por más inmanentes que se vuelvan la una a la otra en ese pliege, no se homogeneizan las tendencias que ahí se besan. Es la pintura de Bacon —pero también en el pliege “nubes/tierra” en la pintura de Rubens, o “cielo/infierno” en el Greco (Cf. Deleuze, 1989)— donde más expresamente se visibiliza ese beso, ese fieltro de tendencias *acto/ forma/mutación*, fuerza. Más sobriamente la (a)forma fieltro de beso en Rothko. Deleuze tenderá a buscar el circuito mínimo *mínimo*: “cada día más sobrio” (2008, p. 78), el “más pequeño



circuito” (1987, pp. 111-112), de ese beso; sea en cine, sea pintura. En tal pliege de tendencias (acción/mutación) nunca se pierde de vista que la percepción-acción está “hecha” de mutación; que tiene su génesis, siempre, en la mutación. Que antes y durante la acción, la acción es, está siendo también, mutación. Que la inmediatez

fenoménica de la acción naturalizada, en cada caso, escamotea la mutación que la sustenta y contra el cual se erige:

Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. Sí considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos [...]. Si se piensa en puros átomos, sus movimientos, que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo (Deleuze, 1984, p. 22).

Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos (Deleuze, pp. 22-23).

7. La escritura, para Deleuze es inseparable de una mutación, de una pausa de la acción. Escribiendo se deviene mujer, animal, molécula ... anomal, según componentes de fuga que se sustraen a su propia formalización; una pura *bastardía* de fuerzas positivas de destrucción que profanan lo que impide la *circulación anárquica de multiplicidades nómadas* (Cf. Lapoujade, 2016); hace morir lo que se tiene por propio (Cf. Benjamin, 1990). Devenir mujer, devenir animal, devenir anomal, no es actuar. Devenir es mutar, y mutar no es actuar. La acción es clausura de la mutación.

8. "Clásicamente" (Deleuze, 1987, p. 240) se comprendió la mutación como un todo abierto que cambia continuamente de naturaleza (acontecimiento): "forma abierta inmutable de lo que no cesa de variar", "forma abierta inalterable tomada por el cambio" (Deleuze, 1987, p. 32). En *Cuentos de Tokio* (Ozu), el ajetreo interminable de la vida diaria; los traslados caminando, en bus, en bicicleta de un lado a otro; las conversaciones reiteradas en la mesa del té; el ir y venir de los trenes, el humo de las chimeneas, el viento que mece de cuando en cuando unas arboledas, el día y la noche, la nivelación entre lo excepcional y lo ordinario, las situaciones-límites y las triviales, lo automático y lo decisivo, se van tomando la energía del film. De modo que toda imagen-acción va desapareciendo en provecho de la imagen abstracta de una

pura mutación en la que nada, ninguna acción, ningún acto, ninguna fábula, tiene lugar, mientras todo muta. Como si el asunto del film lejos de abordar acciones humanas, dramas, conflictos, gestas, más o menos esforzados, fuera filmar el hábito medio de la ciudad de Tokio (después de la Segunda Guerra Mundial) como quien filma un bodegón, una naturaleza muerta, “una composición de objetos mientras ... mutan en su propio continente” (Deleuze, 1987, p. 31). Si la naturaleza muerta es el tiempo en el que todo cambia, incluso el mismo tiempo al mudar de naturaleza “hasta el infinito” (Deleuze, 1987, p. 32), todo ese film de Ozu es Tokio como una naturaleza muerta traída a primer plano mutando en cámara lenta, y como grado cero de la acción. Una imagen cinematográfica acercándose a, confrontándose con, distinguiéndose lo más eficazmente posible de, la fotografía. Apenas, y como único acontecimiento en todo el film, y como un mínimo de acción que suplementa la mutación, irrumpe de pronto el sollozo del padre cuando la hija por fin decide partir de casa. Ni siquiera es ya el sollozo del padre anciano que llora la tristeza de las pérdidas, sino un suave *cric* abstracto del devenir puro de Tokio mutando como naturaleza muerta.

8. La comprensión de la mutación como “un todo abierto que cambia”, remite a un fuera de cuadro, de mundo, de horizonte. Afuera que, en su ruedo directamente ausente pero indirectamente presente, envuelve a la acción extrínseca a ella; de modo que esta queda inscrita en el todo abierto de la mutación. Se trata todavía, por lo mismo, de una mutación subsidiada por la acción, remitida indirectamente a través de la acción. No es todavía la mutación directamente expuesta.

Una formulación directa de la mutación, no subsidiada por la acción, habrá abandonado la referencia al “todo abierto” indirecto, residual a la acción. En una formulación directa lo que cuenta ya no es el “todo abierto” que inscribe la acción; sino el afuera del “entre”, del «intersticio» (Cf. Deleuze, 1987): “un espaciamiento que arranca la imagen al vacío al que, en cada caso, ella vuelve” (Deleuze, 1987, p. 240). Como si cada imagen palpitará en el hueco de un paréntesis invertido ...) ... (No se trata del interregno de imágenes asociadas, encadenadas por una asociatividad

envolvente. “No se trata de asociación” (Deleuze, 1987, p. 240), sino de disposición de imágenes “que inducirán un intersticio entre ellas” (Deleuze, 1987, p. 240). Dada una imagen se elige otra, no cualquiera, de tal manera que “entre ambas se establezca una diferencia que produzca un tercero” (Deleuze, 1987, p. 240), no una “asociación”, sino una “diferenciación” (Deleuze, 1987, p. 240.), un suplemento. De modo que “primero es —ahora— el intersticio”, “la fisura que se ha vuelto primera” (Deleuze, 1987, p. 240) ... “lo que Blanchot llama la fuerza de «dispersión del Afuera» o el «vértigo del espaciamento»” (Deleuze, 1987, p. 241). Ya no se trata de seguir una cadena asociada de imágenes en un todo abierto que cambia, ni de remitir la mutación indirectamente a través de la acción a un fuera de marco de la acción; sino de salir de la cadena, del eslabonamiento de imágenes esclavas las unas de las otras ... y del que somos esclavos, y que esclaviza a la mutación en el capullo del todo. El afuera, la mutación como “intersticio”, como “entre”: “entre dos imágenes, dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones” (Deleuze, 1987, p. 240), soslaya “el cine del Uno”, del todo, de la estabilización, del “es”. El entre no se adhiere a ninguna de las imágenes en choque. Como “el falso-raccord, constituye un interregno que no pertenece a ninguna de las imágenes” (Deleuze, 1987, p. 242). Desencadena un cine de la Y, la conjunción, el rizoma. Lo que no indica que lo discontinuo triunfe sobre lo continuo. Los cortes o las rupturas siempre fueron en el cine una potencia de lo continuo. En el cine lo continuo y lo discontinuo no se opusieron nunca: crearon el fieltro, la mutación.

### **Bibliografía**

- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción José Muñoz Millares. Madrid: Taurus.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción y edición Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Deleuze, G (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Barcelona: Paidós,



Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducción José Vásquez Pérez y Umbeleina Larraceleta. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Traducción y notas Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.

Lapoujade, David (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Traducción Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia



tribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

